

Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto

Matías LÓPEZ LÓPEZ
Universidad de Lleida

Resumen

Este artículo propone una actualización de los puntos de vista tradicionales sobre cronología plautina. Discute el discurso 'topicalista' como línea preferente de interpretación y aboga por una ordenación cronológica de las comedias de Plauto con arreglo al criterio estilístico de las 'acuñaciones onomásticas'.

Abstract

This article attempts to give new points of view about Plautine chronology. It focusses on 'topicality' and tries to discuss its traditional value as a system of interpretation. An alternative way of dating the comedies of Plautus will be established by studying the 'speaking names' of characters under stylistic criteria.

Palabras clave: Nombres parlantes, períodos de composición, topicalidad, cronología dentro de la cronología.

1.- Prolegómenos

En las páginas 419-422 del ejemplar de la Tesis Doctoral que defendí el 12 de diciembre de 1986 en la Universidad de Barcelona, que son las últimas del trabajo y el colofón del apartado de conclusiones, abordé ya la posibilidad de intentar una nueva ordenación cronológica de las comedias del genial dramaturgo de Sársina. Me apresuro a decir que, naturalmente, dicha cuestión no fue desarrollada y que, hasta la fecha, no ha gozado ni del más mínimo tratamiento teórico por mi parte. De inmediato se me imponen dos reflexiones, tan obvias como necesarias: aquella Tesis, como toda Tesis, no supuso ningún punto de llegada (sabido es que uno redacta una Tesis, pero que después -sobre todo si va a publicarla en forma de libro- la reescribe por

completo); aquella Tesis, además -como a toda Tesis sucede-, contenía el embrión de ulteriores investigaciones, es decir, que dentro de aquella Tesis había algunas Tesis más en proyecto (temas de trabajo que, a menudo, pasan a engrosar la lista de futuros artículos o libros que quedan pendientes bajo la provisional *forma mentis* de ‘buenos propósitos a medio o a largo plazo’).

La Tesis Doctoral de la que estoy hablando llevaba por título *Los personajes de la Comedia plautina: nombre y función*. En efecto, la cuestión del ‘nombre parlante’ o, más precisamente, del vínculo entre etimología y función dramática de los nombres propios de los personajes -técnicamente conocido como *ratio*-, se reveló decisiva. De aquella Tesis, convenientemente reinvestigada, salió un libro con el mismo título y que vio la luz en 1991 (Lleida, Pagès Editors: cf. las reseñas de J. Chr. Dumont en *Revue des Études Latines* 71, 1993, pp. 286; F. García Jurado en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 6, 1994, pp. 227-229; Fr. Jouan en *Latomus* 53, 1994, pp. 681-682; y A. Pociña en *Emerita* 62.1, 1994, pp. 209-210).

Lo de veras relevante aquí, sin embargo, es que estoy presentando un nuevo trabajo de investigación -en concreto sobre cronología plautina- que, en última instancia, hunde sus raíces metodológicas en aquel libro y en la enormemente fructífera cuestión de los ‘nombres parlantes’. Dicho de otra manera: los ‘nombres parlantes’ de los personajes pueden convertirse en un elemento de juicio trascendental para confirmar o restar valor a las cronologías plautinas establecidas; por ende, la revisión de ese *status quaestionis* a la luz de este nuevo parámetro dejará abierta la oportunidad de hacer aportaciones originales a lo ya sabido sobre los ‘tiempos’ de la creación literaria de Plauto. Más adelante veremos cómo y por qué.

Cumple destacar, en los arranques de esta nueva investigación, que se sitúa en el marco temporal de un Proyecto de Investigación homologado¹ al que cada uno de sus miembros aportará estudios independientes sobre aspectos diversos de la Comedia romana, en especial la plautina. Por lo que a mi diseño particular de trabajo se refiere, la investigación sobre la cronología de las comedias de Plauto conducirá principalmente a otra cuyo eje temático -también tomando como herramienta de análisis los ‘nombres parlantes’- será el de la interdicción lingüística².

1. *La Comedia Romana. Estudio y Tradición*. Código de referencia: HUM2004-04878. Período: 13/XII/2004-12/XII/2007. Investigador principal: Dr. Benjamín García-Hernández, Catedrático de Filología Latina de la Universidad Autónoma de Madrid. Resto del Equipo: Dras. Rosario López Gregoris y Carmen González Vázquez, Profesoras Titulares de Filología Latina, también de la Universidad Autónoma de Madrid.

2. Se tiene en mente un volumen plautino que, habiendo procedido a centrar definitivamente desde un punto de vista histórico la cuestión de cómo nombres y cosas se interrelacionan en el contexto de la cultura clásica (no solamente literaria), contemple -previa reevaluación del

De lo que no cabe duda es de que la cronología, de por sí, forma parte del núcleo de las cuestiones filológicas por excelencia; por lo menos, de un estilo de trabajos de Filología Clásica en los cuales determinar las fechas de composición de las obras de los grandes autores es trámite obligado del proceso mismo que culmina en la edición crítica. Al hilo de todo lo cual me adelanto ya a perfilar el concepto de ‘fecha de composición’ que acabo de introducir, cuyo esclarecimiento resulta imprescindible para dilucidar otro concepto -el de ‘fecha de representación’- con el que suele indebidamente solaparse: ¿podemos confundir -y son siempre la misma cosa- ‘fecha de composición’ y, tratándose de un poeta dramático como Plauto, ‘fecha de representación’ de una comedia? Probablemente no. Es más: lo que pretendo es subordinar el concepto de ‘representación’ al de ‘composición’ en la medida en que concedo prioridad al hecho (eminentemente literario) de ‘crear’ en cada momento de la trayectoria profesional y vital de acuerdo con unos medios técnicos que, por lógica inapelable, deberán ser cada vez más numerosos y deberán estar cada vez más elaborados, y necesariamente nunca a la inversa; es decir, que la transición de un ‘período inicial’ a un ‘último período’ -pasando por un ‘período de madurez’- nunca implica una simplificación, sino un perfeccionamiento de los recursos puestos en juego. En cambio, ‘fecha de representación’ es o deberá ser un concepto normalmente (estrechamente) asociado a vicisitudes de carácter histórico o institucional. La tendencia general de las investigaciones sobre cronología literaria -también sobre cronología plautina- ha sido siempre la de atender a todo aquello que no era genuinamente ‘textual’, esto es, a todo aquello que, aunque deducido de los textos, *informaba* del contexto o, a lo sumo, del intertexto; no obstante, urge tomar en consideración el material lingüístico y el aparato retórico -lo en sí mismo ‘intratextual’- para no caer en la tentación de asumir, como le gustaba explicar a Fernando Lázaro Carreter, “el texto como pretexto”³³. De la cronología de las comedias de Plauto tendrán que informar, pues, ciertas mutaciones que -en sentido de progresión- se observen en el ‘estilo compositivo’ de las piezas que integran la serie de las veintiuna *fabulae Varronianae*: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles*

elenco onomástico establecido en el libro de 1991- el estudio prioritario de la cronología y, como se ha apuntado, de la interdicción lingüística.

3. La expresión remonta al celeberrimo manual *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid 1975¹³ (publicado junto con E. Correa Calderón). Leemos ahí -p. 19-: “No podemos parecernos a un albañil que gastase en levantar y complicar los andamios el tiempo y los materiales previstos para construir un edificio”. Siempre me ha parecido una excelente comparación a éste y a otros muchos propósitos concernientes a nuestras disciplinas.

*Gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia*⁴.

De manera que, en efecto, la cronología plautina ha hecho correr ríos de tinta; y se diría, como de cualquier disputa filológica, que la cuestión sigue abierta a ulteriores enfoques monográficos. Se ocuparon muy tempranamente del particular J. Naudet en su “Essai de classification chronologique des comédies de Plaute” (*Journal des Savants*, 1838, pp. 328 ss. y 406 ss.), y J. van der Hoeven en sus *Quaestiones Plautinae* (Amsterdam 1842), cuyo capítulo VII (pp. 94-103) lleva por título *Quae observanda videntur in constituenda fabularum singularum aetate*. Ya en el siglo XX, supusieron un avance importante -con notables diferencias en sus extensiones- estos trabajos de conjunto: las breves (29 y 16 pp. respectivamente) disertaciones pioneras de F. Hoffmeister *Prisvepek k datovani komoedii Plautoich*, Tabor 1903, y de V. Püttner *Zur Chronologie der Plautinischen Komödien*, Ried 1906; la investigación de K. M. Westaway, *The original element in Plautus*, Cambridge 1917; las muy eruditas observaciones de P. J. Enk contenidas en su *Handboek der Latijnse Letterkunde van de oudste tijden tot het Optreden van Cicero. Tweede Deel: Het Tijdvak van Letterkundige Ontwikkeling onder invloed van het Hellenisme, I: De dichters Livius Andronicus, Naevius en Plautus*, Zutphen 1932; el excursus que, con el título *De chronologia Plautina*, se añade a la disertación de J. Schneider *De enuntiatis secundariis interpositis quaestiones Plautinae*, Leipzig-Dresden 1937; la monografía de Ch. H. Buck, Jr. *A chronology of the plays of Plautus*, Baltimore 1940; los artículos de W. B. Sedgwick “The dating of Plautus’s plays”, *Classical Quarterly* 24, 1930, pp. 102-105, y “Plautine chronology”, *American Journal of Philology* 70.4, 1949, pp. 376-383; el muy acreditado estudio de K. H. E. Schutter *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*⁵, Groningen 1952; el tratado de A. De Lorenzi *Cronologia ed evoluzione plautina*, Napoli 1952; las páginas dedicadas al asunto por F. Della Corte (capítulo III: “La cronologia delle commedie”, pp. 47-69) en su muy famoso retrato -humano y literario- de Plauto *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze 1967²; y, entre nosotros, el artículo de M. A. Marcos Casquero “Ensayo de una cronología de las obras de Plauto”, *Durius* 2, 1974, pp. 361-391.

Al mismo tiempo, han ido apareciendo notas particulares sobre la cronología

4. El estado de conservación definitivamente ‘desesperado’ de este último título hace que, desde nuestro punto de vista, cualquier nuevo intento más o menos seguro de ordenación cronológica del *corpus* plautino se centre sobre todo en las restantes veinte piezas; algo se podrá decir también, no obstante -y como veremos-, de la *Vidularia* (a raíz de algún elemento de juicio con valor contrastivo: cf. nota 26).

5. Título en el que se advierte la identificación entre ‘cronología’ y ‘estreno’ -*primum agere*- que, en lo posible, trataré de relativizar en el presente estudio.

de tal o cual comedia (o grupos de comedias) en estudios concretos de diverso alcance que, por regla general, no han supuesto grandes novedades en el estado de la cuestión expuesto; conviene, sin embargo, hacer algunas precisiones y describir cuáles han sido los caminos que han tomado unas líneas de investigación que, aunque las más de las veces redundantes, no siempre han desdeñado aproximaciones más propiamente ‘intratextuales’ al problema.

Siguiendo los puntos de vista expresados por C. Pansiéri en la monumental enciclopedia de saberes plautinos que es su libro *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal* (Bruxelles 1997), la cronología -precisa o relativa- de las comedias es el principal escollo de ignorancia con el que todavía topamos los especialistas en Plauto; se trata de un terreno en el que, además, los pocos avances seguros realizados no pueden -casi por principio- deberse más que al “ingenio” de algunos escasos autores (cf. pp. 33-34). Es éste, por otra parte, un campo de estudio tan lábil, que cualquier nueva teoría bien trabada podría desautorizar o como mínimo desplazar a las anteriores (Pansiéri, p. 39). Estamos, pues, ante un gran inconveniente; pero no menos, ante una gran ventaja: la verosimilitud de toda cronología la libra de ser una cronología falsa. (Pansiéri, p. 40). Por lo que a mí respecta, me atrevería a sostener que la aparente fuerza probatoria que -como principal virtud- distingue a las cronologías plautinas basadas en lo que P. B. Harvey, Jr. llama ‘topicalidad’ (‘topicality’⁶) o -si preferimos- basadas en lo que todavía C. Pansiéri (estableciendo una especie de relación causa-efecto con el concepto mismo de ‘cronología’) llama ‘alusiones históricas’ o ‘de actualidad’⁷, precisa cada vez más del contrapunto que introducen en el ‘estado de la cuestión’ los elementos de juicio de orden ‘estilístico’, etiqueta, ésta de ‘lo estilístico’, a la que por el momento vamos a dar una significación general (algo así como lo equivalente a todo aquello que no es ‘topicalidad’ en sentido estricto).

En mi opinión, hay que ‘zafarse’ de la tiranía de las comedias plautinas entendidas como documentos o reflejos de determinadas realidades, y tener en mente el principio que afirma que la Comedia, a diferencia de la Tragedia -que, aunque en abstracto, sí es el eco de las tensiones culturales y sociales de una civilización-, es un ‘mundo al revés’ en el que juega de una manera decisiva la libertad del autor en lo que a la composición se refiere. En Plauto, esa libertad fue siempre máxima: cualquier intento de reducir a un esquema fijo -y mucho más en aras de una cronología- su manera de apropiarse dramáticamente de los hechos reales está de antemano condenado al fracaso; si ni siquiera de los historiadores se puede afirmar -dadas las

6. Cf. “Historical Topicality in Plautus”, *Classical World* 79.5, (1986), pp. 297-304.

7. Cf. *Plaute et Rome...*, p. 38 y ‘passim’ bajo todos estos lemas.

coordinadas básicamente literarias, esto es ‘narrativas’, de la historiografía clásica- que hayan transmitido una memoria segura de los acontecimientos políticos y militares, mucho menos se pretenderá de Plauto, donde lo más importante - parafraseando el título de un conocido libro de 1991 de la latinista palermitana G. Petrone: *Teatro Antico e inganno: finzioni plautine*- son los ‘amagos’ y las ‘simulaciones’. Debe el crítico asumir que la Comedia, de oficio, tiende a distorsionar los hechos históricos conocidos y a dar por ciertos acontecimientos que jamás sucedieron -o a mezclar ambos planos en una especie de *fable convenue* o ‘ficción interesada’, como hicieron con sus recuerdos Richard Wagner en *Mein Leben* o Salvador Dalí en *Vida secreta de Salvador Dalí per Salvador Dalí*-; y tal cosa se da, incluso, en un cómico tan ‘político’ como Aristófanes, en el cual componer una comedia ὄνομαστί significaba cultivar un discurso invectivo que no ahorra alusiones directas a los personajes contemporáneos⁸: en efecto, pues Aristófanes (en quien se mira directamente Plauto para la urdimbre literaria de sus piezas) no es sólo el cómico de las ‘parábasis’ de clara intención reivindicativa, sino -a mi entender, en mayor medida- el artista de la palabra que apelaba a los resortes de lo que G. Mastromarco ha denominado ‘memoria literaria de la πόλις’⁹. En las propias palabras de este helenista: “L’immagine che del pubblico ateniese emerge [...] si può così fissare: da una parte, la maggioranza degli spettatori, i fruitori della battuta triviale, della metafora banale, dell’allusione facile, gli ‘ingenui’ che partecipano all’evento teatrale solo con gli occhi e con le orecchie; dall’altra, la minoranza del pubblico, l’élite culturale, esperta del complesso codice del teatro comico, pronta a cogliere le sottili trame allusive, a decodificare metafore di privilegiata tradizione letteraria, a

8. Veremos que en Plauto, en cambio, ὄνομαστί se referirá estrictamente a un trabajo literario (desentendido de la actualidad y en cierto sentido ‘atemporal’) de organización de las alusiones escénicas en virtud de unos nombres propios inventados. En Aristófanes, naturalmente, hay ‘nombres parlantes’, pero en ese contexto hay que tener en cuenta que los nombres propios de ricos, poderosos y nobles ya son ‘parlantes’ *per se*, es decir, lo son por una mayor disposición de la cultura griega a dotarse de nombres ‘significativos’ en todos los ámbitos. Un caso de explotación del nombre real con fines paródicos se da conspicuamente, en la literatura latina, en la obra de Cicerón: *cf.*, a este respecto, los trabajos de M. LÓPEZ LÓPEZ “Los nombres propios como factor de comicidad en Cicerón”, C. ALONSO DEL REAL *ET ALII* (eds.), *Vrbs Aeterna. Homenaje a la Profesora Carmen Castillo*, Pamplona 2003, pp. 583-592; “El escarnio del ‘enemigo íntimo’ a través del entorno onomástico en Cicerón”, P. P. CONDE PARRADO-I. VELÁZQUEZ (eds.), *La Filología Latina, mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, Madrid 2005, pp. 559-573; y “Marco Antonio, ‘parásito’ y ‘rufián’, en Cicerón (Filípicas II 6, 15)”, en *Retórica y Oratoria Latinas. Actas del V Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos* (en prensa).

9. *Cf. Introduzione a Aristofane*, Bari 2003⁴, pp. 141-159.

individuare i diversi livelli stilistici dell'opera aristofanea, a riconoscere gli elementi tradizionali del genere comico, ad apprezzarne la novità, gli scarti, le incongruenze. In definitiva, un *pubblico nel pubblico*" (*op. cit.*, p. 159).

Si tuviéramos que poner en relación estas argumentaciones con el asunto de la cronología de las comedias de Plauto, de inmediato concluiríamos que un determinado nivel de implicación del texto en los "sucesos de actualidad" daba seguramente satisfacción al 'gran público' que se complacía en la inmediatez -más o menos 'actual', más o menos 'remota', más o menos 'anticipatoria', más o menos 'tergiversada'- de las *coincidencias coyunturales* captadas por los ojos y por los oídos (como sucedería también, sin duda, con los discursos 'forenses' de Cicerón: era el 'gran público' el que hallaba placer en la elocuencia más directa, puesta al servicio de la causa concreta); ahora bien: la muy difusa conexión que se da siempre en Plauto entre texto teatral y alusiones históricas obliga, en cierto modo, a otorgar un más alto valor a eso que G. Mastromarco denomina "i diversi livelli stilistici", que en el caso de nuestro autor va a significar, fundamentalmente, desligar 'fecha de representación' de 'fecha de composición' (con mayor peso, siempre, de lo segundo¹⁰) y, al mismo tiempo, matizar -en el sentido con que G. Mastromarco se refiere a 'público dentro del público'- el concepto de Comedia Romana como espectáculo de masas, puesto que adquiere ahora un protagonismo mayor la urdimbre de las distintas comedias en razón de una dramaturgia que no renuncia al sector de público fiel capaz de reconocer la sutileza -siempre progresiva en el tiempo- en el empleo de unas normas de género precisas (entre las cuales, como es lógico, figura -y de manera primerísima- el empleo de 'nombres parlantes'; es aquí donde, retomando la correlación establecida con los espectadores de la oratoria ciceroniana, diríamos que un 'público dentro del público', entre quienes acudían al Foro, estaría integrado por las personas cultas a las que el Cicerón escritor, más o menos conscientemente, elevaba a la categoría de destinatarias últimas de sus 'discursos', transformados -antes incluso de su 'elocución', o con posterioridad a ella- en piezas literarias de primer orden). Por todo lo cual propongo que se tienda a considerar más definitivo, en la cronología plautina, tratar de 'épocas' o 'períodos' de composición que de 'años' o 'ámbitos temporales' concretos ("entre el año tal y el año cual...") de las puestas en escena; simultáneamente, deberemos detectar -en cada fase contemplada- variables estilísticas de orden cualitativo que

10. Todavía un libro tan bien pensado como es el ya referido de C. PANSIÉRI (1997) insiste exclusivamente y de manera machacona, al referirse a la cronología de las comedias plautinas, en la noción de *donner*, esto es, de 'estrenar'; este autor, que tan pocas cosas ha desatendido en su gran obra, no ha desarrollado -y me sorprende- la cuestión del vínculo entre 'cronología' y 'autoría': ¿puede ser una posible causa de ello el que ni siquiera llega a plantearse, en sus implicaciones más generales, la cuestión de los nombres de los personajes?

expliquen una mayor o menor antigüedad en la creación. Por supuesto, la confirmación adicional de datos históricos será -en el caso de darse- bienvenida; pero es éste un elemento secundario: contra lo que suele creerse, Comedia y 'actualidad' no necesariamente van de la mano.

Será oportuno, pues, proceder a una valoración crítica de la más solvente bibliografía plautina¹¹ que -en materia de cronología- haya intentado salirse, de algún modo, de los márgenes del discurso 'topicalista' tradicional.

Fue G. Williams quien, en su artículo "Some problems in the construction of Plautus' *Pseudolus*" (*Hermes* 84, 1956, pp. 424-455), se refirió a la "ocupación ligeramente ridícula" que es el intento de establecer una datación de las comedias de Plauto (cf. p. 446): las evidencias históricas son escasísimas y en extremo problemáticas -cuando no insoportablemente ambiguas-, y además los criterios de índole estilística empleados son erráticos, esto es, obstinados en aspectos no centrales o -si se prefiere- demasiado abiertos todavía a hipótesis cruzadas. El mismo G. Williams, en sus comentarios incluidos en la 2ª edición (1970) del *Oxford Classical Dictionary*, declara literalmente: "No attempt to date the plays on a general hypothesis about development has succeeded" (cf. p. 843); y W. G. Arnott, en su estudio comparativo *Menander, Plautus, Terence* (Oxford 1975, pp. 28-45, especialmente pp. 30-31), no señala prácticamente nada sobre la cronología de las comedias plautinas. Esta precariedad en los juicios (este desinterés por la cuestión) responde a la polaridad -a veces insalvable- representada en este ámbito de estudios por trabajos como los de K. H. E. Schutter y de A. De Lorenzi (ambos de 1952): mientras Schutter se empeña en el análisis de todos y cada uno de los pasajes susceptibles de aportar información útil para datar cada comedia en particular (recuérdese que su pretensión es saber cuándo las comedias *primum actae sint*), De Lorenzi apela a consideraciones de tipo histórico más generales para llamar en cambio la atención sobre rasgos de carácter formal que se acentúan con el paso del tiempo y la producción continuada (no en vano este autor relaciona, en el título de su tratado, 'cronología' y 'evolución'¹²). Pero, siendo el de De Lorenzi un sistema de medición

11. Cumple aquí destacar, sobre todo a propósito de trabajos de investigación de Filología Latina (debido al gran volumen de la información existente), el interés intrínseco de toda bibliografía comentada. En mi caso, agradezco el aprendizaje de semejante principio metodológico a la figura del Dr. Virgilio Bejarano.

12. El concepto de 'evolución' es clave, a mi entender (siempre y cuando, no necesariamente ligado al discurso de las 'topicalidades', se entienda -de manera más práctica- relacionado con la aplicación, progresivamente mejorada, de patrones estilísticos); quizá a algo como lo que estoy diciendo se refería G. WILLIAMS cuando, en la p. 843 de la 2ª edición (1970) del *Oxford Classical Dictionary*, se lamentaba por la inexistencia de una "general hypothesis about

válido en su planteamiento general, confirma -por la selección de los aspectos dignos de tratamiento- ese carácter “errático” del que se hablaba cuando nos referíamos a los parámetros estilísticos: frente al lugar común que postula en la producción plautina un incremento progresivo de los variados metros que son genuinos de las partes cantadas -*cantica*- propiamente dichas (yámbicos, trocaicos, anapésticos, baqueos, créticos, coriambos, glicónicos y jónicos), este autor defiende en las comedias -sobre todo en las que clasificará como ‘tardías’- una presencia cada vez más cuantiosa de largos pasajes perfectamente delimitados por el rasgo externo de estar compuestos en senarios¹³.

Contra esta forma -“ingenua”, según él- de argumentación, en especial contra el principio de que una ausencia de *cantica* informaría de un estadio inicial en la producción cómica de Plauto¹⁴ (así por ejemplo *Miles Gloriosus*, que carece de partes cantadas, tendría que pertenecer ya sólo por esta razón al período temprano), se manifestó con rotundidad el gran maestro E. Fraenkel en los “Addenda” que escribió para la magnífica edición italiana de su precioso libro *Plautinisches im Plautus*¹⁵ (Berlín, 1922). Fraenkel, en la p. 431 de dicha segunda edición, pone al descubierto la fragilidad de estas clasificaciones al recordar que *Cistellaria*, una pieza -en su opinión- que sin ninguna duda fue representada durante la Guerra Anibálica (tempranamente, por lo tanto), es rica en *cantica* polimétricos de una gran exquisitez. Por mi parte, me complace adelantar que *Cistellaria* es una comedia que, de acuerdo con los criterios que expondré en su lugar oportuno, pertenecería, en efecto, a una fase relativamente temprana de la inventiva plautina (a pesar de su riqueza en partes cantadas); asimismo, mis conclusiones acerca de la composición de *Miles Gloriosus* apuntan precisamente -en la línea de lo insinuado por Fraenkel- a una época tardía (a pesar de la ausencia de *cantica*).

development”.

13. Los senarios más habituales son los yámbicos, característicos de las partes dialogadas y sin acompañamiento musical (o *diuerbia*). Se da asimismo en Plauto, como es sabido, una tercera forma de versificación que compete a una modalidad de *cantica* -las más de las veces en septenarios trocaicos- ‘declamados’ por un actor (o actores) a modo de recitativo operístico, por lo común con algún acompañamiento musical.

14. Esta vía de interpretación fue seguida entre nosotros por M. A. MARCOS CASQUERO (“Ensayo de una cronología de las obras de Plauto”, *Durius* 2, (1974), pp. 361-391), para quien Plauto, en sus obras primeras, por estar más sujeto a los modelos griegos que utiliza, emplea un mayor número de escenas en metros recitativos (*diuerbia*), mientras que sólo con el paso del tiempo fue desarrollando las partes líricas (*cantica*).

15. *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze 1960, traducción de F. MUNARI.

La crítica fraenkeliana (siempre p. 431 de la edición italiana) presenta otro aspecto de enorme interés. El discípulo de F. Leo nos brinda la oportunidad de saber -aunque no emplee él esta terminología ni se le haya ocurrido lo que ahora detallaré- que hay ‘criterios de creación’ y que hay, en una región distinta del quehacer teatral, ‘criterios de representación’. No hay duda de que una menor o mayor cantidad de ‘acuñaciones onomásticas’ (éste será mi caballo de batalla) es algo que concierne a la labor literaria previa a todo montaje escénico: inventarse menos o más nombres propios de personajes tiene que ver con destrezas de autor que inventa historias y pergeña guiones, y no con limitaciones que impone el *de pane lucrando* de la dramaturgia profesional; en cambio, intercalar en el texto de la representación menos o más partes cantadas ya dependería -y aquí Fraenkel hace gala de su fino ‘acumen’ filológico- de tener o de no tener en la compañía, *en ese momento*, cantantes competentes. Lo cual nos lleva a una reflexión que, tratando también de la cronología plautina, hace indirectamente C. Pansiéri en su libro¹⁶: es menester reparar en que hay variables cómicas más o menos acomodaticias en su aplicación, tomando como punto de referencia las convenciones de la *Palliata* o, si se prefiere, de la Νέα. Quiero destacar que la convención de los *cantica* es meramente acomodaticia, pero no así la de los ‘nombres parlantes’: es ésta una convención que afecta a la esencia de todas las tramas -y ello ya desde la Ἀρχαία-, cuya dificultad lingüística y pragmática obliga a una madurez creativa creciente porque esos nombres están siempre ahí como vertebradores de unos argumentos que se pretenden cada vez más elaborados.

La labilidad de las cronologías plautinas procede a veces, curiosamente, de criterios aparentemente sólidos. Así, dos noticias de carácter didascálico contenidas en el Palimpsesto Ambrosiano que parecen fijar el estreno de *Stichus* en el año 200 y el de *Pseudolus* en el año 191 a. C. han servido para sentar términos generales de *ante quem* y *post quem* a los cuales muchos latinistas han otorgado el rango de máxima autoridad. Pero dos artículos de H. B. Mattingly, “The Plautine ‘Didascaliae’” (*Athenaeum* 35, (1957), pp. 78-88) y “The first period of Plautine revival” (*Latomus* 19, (1960), pp. 230-252), hicieron ver que los nombres de los magistrados que daban las didascalias correspondían a momentos históricos posteriores, por lo cual había que admitir la posibilidad de reposiciones de los montajes originales y, mucho más importante todavía, la de *retractationes* para explicar pasajes de especial dificultad.

Un desafío indirecto al dato de la época en que suele fecharse el *Miles Gloriosus*, en torno al año 206 a. C. por ser ésta la fecha en que se estima que fue encarcelado el poeta Nevio por sus excesos verbales contra la familia de los Metelos

16. Cf. *Plaute et Rome...*, p. 40.

(hecho al que parece referirse Plauto en los vv. 209-212 de su comedia¹⁷), fue asimismo planteado por Mattingly en un trabajo titulado “Naeivius and the Metelli” (*Historia* 9, 1960, pp. 414-439), donde se llega incluso a poner en tela de juicio la tradición de dicho encarcelamiento¹⁸. Pero salta a la vista que una excesiva fijación en las circunstancias históricas supuestamente reflejadas en las comedias conduce a un grave error de perspectiva: hay algo que podríamos denominar ‘atmósfera particular de cada comedia’ que se manifiesta como entidad muy distinta a lo que podría ser la presunta condición de documento histórico que cada comedia tiene, es decir, hay una ‘idea de cada comedia’ (argumental, temática) cuya razón de ser no viene determinada por las coincidencias con la actualidad, sino por la pieza literaria en sí, por sus rasgos formales más señeros (como, por ejemplo, el recurso -más o menos consciente- a ‘nombres parlantes’). Quizá se pudiera afirmar que hay una ‘cronología dentro de la cronología’, de manera parecida a como G. Mastromarco¹⁹ habla de ‘público dentro del público’ (vid. *supra*): no dudo que haya una ‘cronología histórica’ de las comedias plautinas, científica y honestamente establecida; pero no me parece menos evidente que hay una ‘cronología estilística’ o ‘microcronología’, y no deben preocupar en absoluto -antes al contrario- posibles marcados desajustes entre la una y la otra (comparados los resultados finales). No en vano del devenir cronológico, del tiempo, podemos tener dos dimensiones: la real y la psicológica.

Entre los estudios de corte clásico más destacados que -salvando la referencia concreta a una o dos comedias- intentan discutir la cronología de las comedias de

17. Para J. G. GRIFFITH (cf. “Some thoughts on two passages of the *Miles Gloriosus* of Plautus”, *Miscellanea G. Galbiati*, Milano, 1951, vol. I, pp. 121-126), las evidencias de alusiones de Plauto a Nevio abarcan la porción de texto comprendida entre los vv. 200 y 216.

18. Los filólogos clásicos suelen divertirse con este tipo de estudios: así, con anterioridad a los postulados de Mattingly, ya L. HERRMANN se esforzó por situar el encarcelamiento de Nevio -y la representación del *Miles Gloriosus* de Plauto- en el año 190 (cf. “La date du *Miles Gloriosus* et la fin de Naeivius”, *Latomus* 1, 1937, pp. 25-30). Entre los trabajos de Herrmann y Mattingly, apareció un artículo extenso sobre el mismo tema de A. DE LORENZI con el título “La composizione del *Miles Gloriosus* plautino e la sorte di Nevio” (*Il Mondo Classico* 13, (1943), pp. 25-61), cuyo punto de vista más sobresaliente -si bien no demasiado claro, atendiendo a la exposición de las hipótesis en su conjunto- es que no sólo la aparición de la comedia de Plauto guarda relación con la caída en desgracia de Nevio, sino que el mismo Plauto, aun queriendo desmarcarse conscientemente de la sátira política, camufló en la criatura escénica del militar *Pyrgopolynices* (en lo que cabría advertir una huella aristofánica que va más allá de las consabidas dependencias lingüísticas -añado yo-) un ataque al cónsul -que lo era en el año 190- Lucio Cornelio Escipión (o que, como mínimo, insinuó su apoyo a la facción ‘democrática’ mediante una velada descalificación de los todopoderosos Escipiones).

19. *Op. cit.* en nota 9.

Plauto con arreglo a referencias históricas de alcance general, vale la pena señalar aquí dos de signo muy distinto: el artículo de S. Monti titulado “*Instauratio Ludorum* e la cronologia delle commedie di Plauto” (*Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 24/25, (1949-50), pp. 153-179), y el de M. Cebeillac con el título “Essai pour répréciser la chronologie des comédies de Plaute” (*Cahiers d’Histoire Publiés par les Universités de Clermont-Lyon-Grenoble* 12, (1967), pp. 327-338). El primero es un excelente ejemplo de cómo, queriendo el filólogo desmarcarse de un discurso ‘topicalista’, incurre en otro: Monti intenta desautorizar a Ch. H. Buck (*A chronology of the plays of Plautus*, Baltimore, 1940), para quien las numerosas *instaurations Ludorum* habidas principalmente entre los años 214 y 200 a. C. se deben de manera exclusiva al éxito obtenido por los dramas plautinos; pero la pobre solución propuesta es que esas *instaurations* sean consideradas como respuestas institucionales a casos de *uiolata religio* (‘incumplimiento de preceptos sagrados’), sin mayores apuntamientos en favor de una solución para el asunto de la cronología de las comedias. El segundo trabajo, el de M. Cebeillac, es -en el sentido en que ahora razonamos- “ortodoxia pura”: distribuye las comedias de Plauto un tanto arbitrariamente en tres grupos correspondientes a otras tantas situaciones históricas, a saber, los años de la Guerra Púnica (*Asinaria*, *Rudens*, *Mercator*), los de la victoria aún reciente (*Amphitruo*, *Cistellaria*, *Miles*) y los de las primeras conquistas posteriores de signo imperialista (*Aulularia*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*); Cebeillac llama “años negros” a los del primer período, habla de una “atmósfera exultante” en las comedias del segundo y otorga a la “vida romana teñida de helenismo” el rango de escenario para el estilo de sátira propia del tercero: en ningún caso, las etiquetas aplicadas resultan transparentes.

J. N. Hough (“The use of Greek words by Plautus”, *American Journal of Philology* 55, (1934), pp. 346-364) se situó ya en la línea que, creo, nos interesa más: se percató de que se producía una colisión con las cronologías habituales si tomaba en consideración -como signo de madurez creativa- el factor del empleo creciente por parte de Plauto de palabras griegas, criterio que después -pero en la misma interesante línea- cambió por el de utilizar el parámetro de una creciente complicación de las tramas (o del enredo, por decirlo más ‘cómicamente’: cf. su trabajo “The development of Plautus’ art”, *Classical Philology* 30, (1935), pp. 43-57 -obsérvese, de nuevo, la perentoriedad a estos efectos del concepto ‘development’-); criterio que más tarde cambió aún por el de analizar una progresiva mayor presencia de ‘monólogos de transición’, esto es, de partes que sirven para facilitar el paso de una escena a otra (cf. “Link monologues and Plautine chronology”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 70, (1939), pp. 231-241). Hough, siempre fiel a

sus planteamientos originales, amplió todavía sus indagaciones a tres variables estilísticas o estructurales que denotarían un estadio más tardío en la creatividad plautina: la cada vez menor presencia -en el interior de las comedias- de aclaraciones circunstanciales que irían resolviendo las dificultades del argumento (cf. “The understanding of intrigue: a study in Plautine chronology”, *American Journal of Philology* 60, (1939), pp. 422-435), la cada vez mayor presencia de rupturas de la ‘ilusión escénica’ y de juegos de palabras ‘vulgares’ (cf. “Miscellanea Plautina: vulgarity, extradramatic speeches, Roman allusions”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 71, (1940), pp. 186-198), y determinados efectos de contraste que indicarían la presencia de un humorismo más ácido o más irreverente con el *mos maiorum* -como por ejemplo bromas sobre infortunios de personajes socialmente desfavorecidos- (cf. “The reverse comic foil in Plautus”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 73, (1942), pp. 108-118). Trabajos importantes, pues, estos seis de J. N. Hough, quien, sin embargo, no reparó en ningún momento en los nombres propios de los personajes de Plauto; especial cuidado habrá que poner, con todo, en los resultados de la que más adelante será mi propuesta en relación con las suyas, ya que los puntos de partida son afines. Examinadas las aportaciones de Hough, resultan más plausibles sus hipótesis de: 1934 (‘palabras griegas’²⁰, aunque puede ser engañoso desligar el griego de las fases más tempranas de la producción plautina, pues el público de los espectáculos cómicos -de esto no cabe la menor duda- debió siempre manejarse bien con aquella lengua: ¿Cómo, si no, iba a reírse de los juegos humorísticos entre nombres propios y vicisitudes argumentales?); 1939 (‘aclaraciones argumentales’); 1940 (rupturas de la ‘ilusión escénica’ y juegos de palabras ‘vulgares’); y 1942 (‘efectos de contraste’). De un valor más dudoso, en mi opinión, son sus hipótesis de 1935 (‘complicación de las tramas’) y de 1939 sobre ‘monólogos de transición’.

Acerca de aspectos concretos del léxico plautino como factores de medición cronológica, versa el artículo de W. H. Juniper “A study of verb synonyms in Plautus” (*Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 68, (1937), p. XXXIV; cf., del mismo autor, su disertación -seguramente anterior, pero fechada también en 1937- *A study of verbs of saying in Plautus*, Ohio), y la disertación de D. M. Poduska *Synonymous verbs of motion in Plautus* (Ohio, 1963). En el primero de estos dos trabajos, Juniper considera elemento para una cronología plautina el hecho de que determinados grupos de verbos sinónimos -de entre los aproximadamente

20. Aquí se revela de todos modos chocante que Hough no haya ni siquiera atisbado que las ‘acuñaciones onomásticas’ son, en esencia, una cuestión de laboreo por parte de Plauto con las etimologías griegas.

trescientos estudiados en la disertación previa- puedan, en función de su uso en las distintas comedias, señalar evoluciones de un período más temprano a un período más tardío en la composición; en esta línea, juzgo particularmente atractiva la argumentación de la progresiva pérdida de significado específico de ‘verbos de decir’ como *inquam* y *fabulor*, así como la argumentación de la progresiva equiparación semántica de algunos verbos compuestos con los verbos simples de los que derivan, puesto que por ahí se puede llegar a conclusiones definitivas sobre tendencias del ‘latín vulgar’ mucho antes de que éste se identifique con estadios propiamente ‘tardíos’ de la evolución lingüística del latín al romance (dicho de otro modo: es bastante lógico que no pueda un período creativo inicial reflejar usos gramaticales de desarrollo histórico más avanzado). En cuanto a la disertación de Poduska, en una dirección similar, rastrea también la frecuencia de aparición de un grupo específico de verbos sinónimos en Plauto, los de ‘movimiento’, tomando como norte -para una disminución en el uso motivada por la propia evolución del léxico latino, y para deslindes de cronología en un sentido de ‘más reciente’ cuanto más restringido el uso de la mencionada categoría- la progresiva reducción del léxico general desde los inicios de la época literaria hasta tiempos de Cicerón.

Como se ha ido comprobando hasta aquí, los progresos en relación con el discurso clásico de las ‘topicalidades’ han tenido que ver con investigaciones en métrica (cuestión de los *cantica*) y en pormenores de técnica dramaturgica en un sentido amplio (a veces, sin embargo, íntimamente conectados con el léxico: grecismos, registro coloquial, campos semánticos, etc.). Añadamos ahora, para cerrar este apartado, ciertas implicaciones en la cronología plautina provenientes del campo sintáctico: me refiero sobre todo al excursus contenido en la disertación de J. Schneider -ya citada- *De enuntiatis secundariis interpositis quaestiones Plautinae*, Leipzig-Dresden 1937; este estudio, que tuvo mucha repercusión en su tiempo a juzgar por las abundantes reseñas de que fue objeto²¹, insiste en que la progresiva inclusión de enunciados secundarios en enunciados principales estaría indicando, por la vía de la creciente sutileza plautina en el arte de la periodización, un refinamiento estético identificable con las comedias más tardías.

2.- Presentación de un nuevo parámetro: las ‘acuñaciones onomásticas’

Mi hipótesis personal -y mi tesis conclusiva- es que, en la medida en que pueden deberse al forcejeo de Plauto con las múltiples posibilidades etimológicas y

21. Cuidadosamente anotadas por D. FOGAZZA en su bibliografía plautina -ya clásica e imprescindible por tantos motivos- “Plauto 1935-1975” (*Lustrum* 19 (1976), p. 171).

por ende expresivas de su instrumento más básico, que es el idioma (es decir ‘sus’ idiomas, sus dos idiomas literarios -griego y latín-), los nombres propios de personajes delatan una evolución creativa tanto en el aspecto cuantitativo como en el de la diversificación de recursos técnicos de carácter lingüístico y dramático, los cuales -como haré ver- van a ser capaces no sólo de dar lugar a nuevas relaciones entre ‘etimología’ y ‘función dramática’, sino también de modificar la intelección semántica tradicional de ciertos prosopónimos.

He hecho ver, al principio mismo de este trabajo, que mi intuición sobre cómo dependen entre sí ‘nombres parlantes’ y períodos de producción de las comedias es antigua (remonta a mi lejana Tesis Doctoral). Con satisfacción he podido descubrir mucho más tarde, de una manera inopinada, rastreando bibliografía sobre prosoponimia en ámbitos no grecorromanos, que mi intuición se revelaba digna de un tratamiento en profundidad cuando me topé con algunos estudios -ya algo remotos en el tiempo también- de G. Gustavino sobre el dramaturgo español Tirso de Molina, en concreto el titulado “De onomástica tirsiana (III): nombres de personajes históricos greco-romanos”²²; este autor, en el párrafo final de su artículo (p. 473), escribe: “El estudio global del uso de los nombres personales en el teatro tirsiano podrá probablemente ayudar a fijar la cronología hoy dudosa de algunas obras”. ‘El uso de los nombres personales’ es expresión que, aunque ambigua en un contexto de máxima indeterminación, nos está de manera valiosa indicando que se trata de investigar unos modos concretos de aparición de esos nombres propios; en el caso de Plauto, donde lo que tenemos son *nomina ficta*, la cuestión será describir mediante qué recursos nuestro autor, no satisfecho con el repertorio tradicional de etimologías y significaciones, obtiene ‘acuñaciones onomásticas’ y cómo las inserta en sus contextos cómicos. [No caiga en saco roto, en fin, el capítulo IV de la monografía de S. Priuli *Ascyllus. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles, 1975 (“L’onomastica petroniana e la cronologia del *Satyricon*”: pp. 29-33), donde parecen hallarse también -aunque en la línea tradicional que procuro, en cierto modo, combatir- vislumbres sobre relaciones semejantes].

Mis propias investigaciones de referencia -mis fuentes- para ahondar en este asunto son particularmente tres; de ellas he partido para desarrollar la novedosa cuestión que ahora nos ocupa: *Los personajes de la Comedia plautina: nombre y función*, Lleida, 1991; “*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto”, *Revista de Estudios Latinos* 3, (2003), pp. 29-44; y “*Quelques exemples*

22. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 76.1 (1973), pp. 455-473.

d'étymologie ouverte chez Plaute"²³, F. Biville-D. Vallat (eds.), *Onomastique et Intertextualité dans la Littérature Latine* (en prensa: volumen de la serie "Linguistique et Philologie" de la 'Collection de la Maison de l'Orient'; Universidad Lumière-Lyon 2). El concepto clave sobre el que trataré es el de 'fantasía asociativa', que podemos considerar desdoblable en tres supuestos:

1) Puede un nombre 'presuntamente plautino' haber aparecido en el ámbito (sobre todo) griego -o también romano- por la gran semejanza formal que presenta con otros nombres fidedignamente atestiguados, pero revelarse susceptible de ser tratado como 'acuñación' por el tratamiento literario que recibe (el que -por parecerlo- 'es' ya un nuevo nombre) en el contexto cómico concreto²⁴.

2) Puede un nombre considerarse 'acuñación' porque carezca de analogías claras con otros nombres atestiguados y parezca, por ello -y siempre según el estado actual de nuestros conocimientos-, inventado por Plauto; en estos casos, constataremos peculiaridades y sutilezas -tanto morfológicas como semánticas- de variado signo (así, algunas formaciones son compuestos de gran longitud y de significado grotesco).

3) Puede un nombre considerarse 'acuñación' porque se observe en él la adaptación de nombres segura- o presumiblemente existentes a nuevas posibilidades etimológicas y a significaciones insospechadas; su comprensión en el plano cómico queda, pues, 'abierta'²⁵. El principio de 'fantasía asociativa' se eleva, aquí, a su máxima expresión.

Partiendo del elenco onomástico por mí establecido en la investigación de 1991 *Los personajes de la Comedia plautina: nombre y función*, son 347 los prosopónimos de Plauto (salvo error u omisión, o salvo que criterios distintos obligaran a computar

23. Trato aquí de los diferentes 'grados de placer' a que puede llevar -según la capacidad y exigencia de cada tipo posible de espectador- la comprensión de un nombre propio según la vicisitud dramática concreta; véase lo dicho más atrás, en la primera parte del presente texto, a propósito de "i diversi livelli stilistici" (expresión empleada por G. Mastromarco en sus indagaciones sobre Aristófanes).

24. Evoco en este punto unas palabras de Th. Bergk dichas para razonar el nombre plautino Tranio ("Propria quaedam nomina apud Latinos comicos exstantia aut explicantur aut emendantur", *Kleine Schriften* I, p. 208 del libro encabezado por la inscripción *Vniuersitatis Fridericianae utriusque Halis consociatae rector et senatus Latinam orationem... d. XXVIII Iulii MDCCCLVIII... habendam indicunt...): At Tranionis Graeca origo haud obscura, nam est plane Graecum Θρανίων, quod quamuis non sit auctoritate munitum, analogiae tamen conuenienter est fictum.*

25. En el presente estudio, no vamos más allá de la fase 'etimológica'; ahora bien: no debemos olvidar que siempre hay una *ratio* de la etimología previa (una *ratio*, en este tercer supuesto, 'diversificada').

diversamente). De ellos, 66 caben en el primer supuesto que acabo de enunciar; 33, en el segundo; y 41, en el tercero. Descubrimos de este modo que un 40% del elenco plautino (un 40'35 % exactamente), es decir, más de una tercera parte del total, está integrado por 'acuñaciones onomásticas' debidas al ingenio de este autor; en concreto, sobre 347 nombres, la nada desdeñable cifra de 140 prosopónimos. Se está hablando, en consecuencia, de un parámetro estilístico no 'acomodaticio' -como sí serían los *cantica*-, sino plenamente 'estructural' en el Teatro de Plauto.

Si 'cruzamos' los tres supuestos considerados, una nueva cronología de Plauto surge del hecho de atribuir a un período inicial de composición las comedias con un menor número de 'acuñaciones onomásticas'; del hecho de atribuir a una fase intermedia de la creatividad las comedias con un creciente número de 'acuñaciones'; y del hecho de atribuir a un momento de máxima madurez las comedias con un número mayor de prosopónimos imputables a la invención de nuestro autor. Como ya he dicho en otro lugar de la presente aportación, con este análisis se trata de confirmar o de restar valor a las cronologías plautinas establecidas. Procederé, pues, de 'menos' a 'más'; finalmente, arriesgaré conclusiones.

La comedia que presenta el mínimo posible de 'acuñaciones' es *Vidularia*: 1 'acuñación'. Ahora bien: estamos ante un caso atípico que, desgraciadamente, quedará fuera de las categorías estudiadas. En efecto, no se puede afirmar que sea la pieza más antigua del repertorio plautino; su estado de conservación, desesperadísimo, impide la formulación de hipótesis. Por otra parte, no conocemos los nombres de posibles personajes sin parte hablada y tampoco posibles 'alias' onomásticos de los diferentes personajes puestos en juego, todo lo cual nos priva de la necesaria perspectiva. No parece suficiente, para una posible equiparación cronológica con *Rudens*, el detalle de la similitud de intrigas (ambas piezas comparten una relación argumental con situaciones concernientes al ambiente mariner²⁶). Esa única 'acuñación' probada es el nombre propio *Gorgines*, correspondiente a un pescador que salva al naufrago *Nicodemus*; se trata de un derivado masculino de

26. Cf. C. PANSIÉRI, *Plaute et Rome...*, p. 39. Si se efectuara una equiparación cronológica con *Rudens*, tendríamos que ubicar *Vidularia* entre las comedias de un momento relativamente próximo a una gran madurez creativa por parte de Plauto (*Rudens* cuenta con 8 'acuñaciones'); pero tal cosa se antoja muy problemática.

γοργός ('furioso'), que podemos traducir por "Monstruomarina"²⁷. *Menaechmi* presenta 3 'acuñaciones'.

CORIENDRVVS, uso como nombre propio masculino de un común neutro (κορίανδρον, 'cilantro'); "Hierbafino"; *cocus*.

DECIO, derivado masculino de *Decius* ('perteneciente a la familia de los Decios'); "Deciín"; *seruus*.

TEVXIMARCHA, compuesto femenino de τεῦξις ('logro') + ἄρχω ('ser el primero'); "Doña Eureka"; *matrona*.

Amphitruo presenta 4 'acuñaciones'.

ALCVMENA, compuesto femenino de: a) ἀλκή ('vigor') + μῆν ('luna') // b) ἀλκή ('vigor') + μῆνις ('ira'); "Lunapotente" // "Monta-en-cólera"; *matrona*.

AMPHITRVO, compuesto masculino de: a) ἀμφί ('por ambos lados') + τρύω ('atormentar') // b) ἀμφί ('por ambos lados') + *trio(nes)*²⁸ (constelaciones denominadas 'Osa Mayor' y 'Osa Menor'); "Bisuplicio" // "Bigaláctico"; *dux*.

BLEPHARO, derivado masculino de: a) [*chariton*] *blepharon* ([especie de] 'coral') // b) βλέφαρον ('ojo'); "Coralino" // "Vista-de-lince"; *gubernator*; N. B.: 'antífrasis' (b).

SOSIA, derivado masculino de: a) σῶς ('sano y salvo') // b) *socius*²⁹ ('compañero'); "Indemne" // "Compinche"; *seruus*.

Aulularia presenta 4 'acuñaciones'.

CONGRIO, derivado masculino de γόγγρος ('congrio'); "Don Congrio"; *cocus*.

EVCLIO, compuesto masculino de: a) εὖ ('bien') + κλείω ('honrar') // b) εὖ ('bien') + κλείω ('esconder'); "Probo" // "Entierraperfecto"; *senex*.

MEGADORVS, compuesto masculino de μέγα ('grande') + δωρον ('obsequio'); "Megadadivoso"; *senex*.

27. Dos interesantes pormenores: estamos ante un caso de nombre por 'antífrasis' (*officium a nomine diuersum*); mantengo, además, el principio de que todo nombre 'parlante' no debe quedar simplemente transliterado, sino que debe ser interpretado en la lengua 'de destino'. Ambos aspectos de la cuestión de los nombres propios de personajes, ya planteados en este primer ejemplo, se adoptan en lo sucesivo como pautas (en lo tocante al primero de ellos, el 'κατὰ ἀντίφρασιν' se indicará sólo -lógicamente- cuando proceda, y sin demostración o razonamiento -cf. nota 25-; en lo tocante al segundo, se observará de manera sistemática, puesto que se trata de algo conatural a la existencia de tramas argumentales a cuya comprensión los nombres 'parlantes' colaboran).

28. Gracias a la pronunciación vacilante en latín de la [v] griega.

29. Por posible pronunciación seseante de [c], rasgo dialectal umbro.

STAPHYLA, a) uso como nombre propio femenino de un común femenino (σταφυλή, ‘racimo de uvas’) // b) compuesto femenino de ἴστημι / στάσιμος (‘permanecer inmóvil’ / ‘condición de estático’) + φίλη³⁰ (‘amante de’); “Borrachina” // “Tardeasoma”; *anus*.

Epidicus presenta 4 ‘acuñaciones’.

ACROPOLISTIS, derivado femenino de ἀκρόπολις (‘parte principal de algo’); “Cimadevilla”; *fidicina*.

APOECIDES, derivado masculino de ἄποικος (‘alejado del hogar’); “Apátridez”; *senex*.

PLATENIVS, compuesto masculino de πλάτη (‘nave’) + ἀνέω (‘alabar’); “Flor-de-marinos”; *senex*.

STRATIPPOCLES, compuesto masculino de στρατός (‘ejército’) + ἵππος (‘caballo’) + κλέος (‘fama’); “Cabalgainclito”; *adulescens*; N. B.: ‘antífrasis’.

Mercator presenta 4 ‘acuñaciones’.

ACANTHIO, derivado masculino de: a) Ἄκανθος (ciudad de la Calcídica oriental) // b) ἄκανθα (‘espina’); “El Acantio” // “Arisco”; *seruus*.

DEMIPHO, compuesto masculino de: a) δῆμος (‘pueblo’) + -φῶν (‘brillar’ / ‘hablar’) // b) *demi-* (‘a medias’) + -φῶν (‘brillar’); “Luzdegentes” // “Vistamediano”; *senex*; N. B.: ‘antífrasis’ (b).

DORIPPA, derivado femenino de: a) δῶρον (‘obsequio’) // b) δόρυ (‘lanza’); “Dama-con-dote” // “Doña Venablos”; *matrona*.

PASICOMPSA, compuesto femenino de πᾶσι (‘para todos’) + κομψή (‘acicalada’); “Guapa-pa’-todos”; *meretrix*.

Truculentus presenta 4 ‘acuñaciones’.

ASTAPHIVM, derivado femenino de ἄσταφίς (‘uva pasa’); “Mujer-pasa”; *ancilla*.

DINIARCHVS, compuesto masculino de δεινός (‘fuerte’) + ἄρχω (‘ser el primero’); “Bravísimo”; *adulescens*.

PITHECIVM, derivado femenino de πίθηκος (‘mono’); “Monina”; *ancilla*.

STRABAX, derivado masculino de στραβός (‘estrábico’); “Bizconde”³¹; *adulescens*.

30. Cf. nota 28.

31. En el ámbito andaluz, denominación antigua y en tono castizo para quien presentaba esta peculiaridad física. Volveremos a encontrar el sufijo -αξ, en un momento posterior y como elemento productivo para la obtención de ‘acuñaciones’, en LABRAX (*Rud.*).

Asinaria presenta 5 ‘acuñaciones’.

ARGYRIPPVS, a) derivado masculino de ἄργυρος (‘plata’) // b) compuesto masculino de ἄργυρος (‘plata’) + ἵππος (‘caballo’); “Argénteo” // “Dinero-lo-monta”; *adulescens*.

EXAERAMBVS, compuesto masculino de ἐξείρω (‘levantar’) + ἄμβη (‘borde de una copa’); “Alzacopas”; *uinarius*.

LIBANVS, a) uso como nombre propio masculino de un común masculino (λίβανος, ‘incienso’) // b) derivado masculino de βάλνω (‘montar’); “Perfumes-a-mí” / “Sacrilego”³² // “Mepongoacaballo”; *seruus*; N. B.: ‘antífrasis’ (a2).

PHILODAMVS, compuesto masculino de: a) φίλος (‘amante de’) + δᾶμος (‘pueblo’) // b) φίλος (‘amante de’) + δᾶμαρ (‘esposa’); “Filántropo” // “Consuelamatronas”; *seruus*³³.

SAVREA, derivado masculino de σαῦρα / σαῦρος (‘miembro viril’); “Gigoló”³⁴; *seruus*.

Stichus presenta 5 ‘acuñaciones’.

EPIGNOMVS, uso como nombre propio masculino de un común femenino (ἐπιγνώμη, ‘resolución’); “Juicioso”; *adulescens*.

MICCOTROGVVS, compuesto masculino de mic[c]ja (‘migaja’) + τρώγω (‘devorar’); “Apuracascarrias”; *parasitus*.

PAMPHILIPPVS, derivado masculino de πάμφιλος (‘querido por todos’); “Bienamado”; *adulescens*.

SA[N]GARINVS, derivado masculino de: a) σάγγαρον (‘canao’) // b) *sanguis* (‘sangre’ [como ‘vino’ -*sanguis Baccheus*-]); “Marinerito” // “Báquico”; *seruus*.

STEPHANISCIDIVM, derivado femenino de στέφανος (‘diadema’); “Guirnaldita”; *ancilla*.

Cistellaria presenta 6 ‘acuñaciones’.

ALCESIMARCHVS, compuesto masculino de ἀλκήσιμος (‘muy dispuesto’) + ἄρχω (‘ser el primero’); “Contumacísimo”; *adulescens*.

32. Sin que λίβανος cambie de significado (como sí sucede -con ἀγορά- en Agorastocles [*Poen.*]), Plauto consigue que la caracterización escénica del personaje incluya la inversión de su atributo principal.

33. Es dudosa la asignación a este tipo dramático, pero la analogía semántica y argumental con otro esclavo fornicador de la misma comedia (Saurea, lema siguiente) decanta la atribución.

34. Me tomo esta libertad para un nombre que, literalmente, viene a significar “Pijón” o “Pollón”.

HALISCA, derivado femenino de: a) ἄλῖα ('recipiente para la sal') // b) ἄλῖσκομαι ('ser sorprendido'); "Lady Saleros" // "Queda-Vd.-detenida"; *ancilla*.

LAMPADISCVS, derivado masculino de λαμπάς ('lámpara'); "Candilito"; *seruus*.

MELAENIS, a) derivado femenino de μελαῖνα ('morena', 'negra') // b) compuesto femenino de *mel* ('miel', 'requiebro') + αἰνέω ('alabar', 'piropear'); "La Ébano"³⁵ // "Tírameflores"; *lena*.

SELENIVM, derivado femenino de σελήνη ('luna'); "Luna-lunera"; *meretrix*.

THYNISCVS, derivado masculino de θύνος ('embestida'); "Bravucón"; *seruus*.

Curculio presenta 6 'acuñaciones'.

PALINVRVS, compuesto masculino de: a) πάλιν ('una y otra vez') + οὔρος ('viento favorable') // b) πάλιν ('una y otra vez') + οὔρος ('consejero'); "Navegapróspero" // "Architutor"³⁶; *seruus*.

PHAEDROMVS, compuesto masculino de φαῖδρός ('luminoso') + δρόμος ('carrera'); "Pulidogalopante"; *adulescens*.

PLANESIVM, derivado femenino de πλάνης ('errante'); "Viajerita"; *uirgo*.

PLATAGIDORVS, compuesto masculino de πλαταγῆ ('paliza' / 'aplausos') + δῶρον ('obsequio'); "Propinaclamoroso"; *miles*.

SVMANVS, derivado masculino de: a) *Manus* (divinidad itálica relacionada con el rayo) // b) *submano* ('orinarse en la cama'); "Fulgurante" // "Muelleflojo"; *parasitus*.

THERAPONTIGONVS, compuesto masculino de θεράπων ('compañero de armas') + γόνος ('linaje'); "Conmilitónidez"; *miles*.

Bacchides presenta 7 'acuñaciones'.

ARCHIDEMIDES, compuesto masculino de: a) ἄρχω ('ser el primero') + δῆμος ('pueblo') // b) ἄρχω ('ser el primero') + *demēre* ('robar'); "Gobernantísimidez" // "Archiladrónidez"; *senex*.

BELLOROPHONTES, a) derivado masculino de Βελλεροφόντης (Belerofonte, personaje mitológico) // b) compuesto masculino de *bellum* ('combate') + ῥοφάω ('tragar ávidamente'); "Belerofonte" // "Engulleguerras"; *seruus*.

35. Esta versión del prosopónimo reviste unas resonancias más *meretricias*; prescindiendo del sentido etimológico del nombre germánico, y aprovechando una rápida asociación jocosa con el adjetivo 'bruno, -a', podríamos proponer "Brunilda".

36. Como si dijéramos "Luigi Controletti", nombre con el que se conoce en Bremen (Alemania) al funcionario que amonesta y multa a quienes viajan en autobús sin billete.

CRVCISALVS, compuesto masculino de *crux* ('cruz') + *salio* ('saltar'); "Danza-en-cruz"; *seruus*.

LYDVS, derivado masculino de: a) Λυδός ('natural de Lidia') // b) *ludus*³⁷ ('escuela'); "El Lidio" // "Maestrillo"; *seruus*.

MEGALOBVLVS, compuesto masculino de μεγάλη ('grande') + βουλή ('consejo'); "Megamaestro"; *senex*.

PISTOCLERVS, compuesto masculino de πιστός ('fiel') + κλῆρος ('lote patrimonial'); "Rico-en-lealtad"; *adulescens*.

SVAVISAVIATIO, compuesto femenino de *suavis* ('delicado') + *saviatio* ('acción de besar'); "El Dulcebeso"; *meretrices*.

Casina presenta 7 'acuñaciones'.

ALCESIMVS, derivado masculino de ἀλκή ('auxilio'); "Solicito"; *senex*.

CASINA, derivado femenino de: a) κασία ('canela') // b) *cāsus* ('azar'); "Florcanela" // "Se-la-rifan"; *ancilla*.

CASINVS, derivado masculino de κασία ('canela'); "Florcanelo"; *seruus*.

CHYTRIO, derivado masculino de χύτρα ('olla'); "Don Cazuelas"; *cocus*.

LYSIDAMVS, compuesto masculino de: a) λύω ('liberar') + δᾶμος ('pueblo') // b) λύσις ('divorcio') + δάμαρ ('esposa'); "Liberapueblos" // "Repudiaesposas"; *senex*.

OLYMPISCVS, derivado masculino de Ὀλύμπιος ('dios del Olimpo'); "Jupiterete"; *seruus*.

PARDALISCA, derivado femenino de πᾶρδαλις ('pantera'); "Tigresa"; *ancilla*.

Mostellaria presenta 7 'acuñaciones'.

CALLIDAMATES, compuesto masculino de καλός ('bello') + δαμάζω ('seducir'); "Castigaseñoras"; *adulescens*; N. B.: 'antífrasis'.

DELPHIVM, derivado femenino de: a) Δελφίς ('de Delfos') // b) δελφύς³⁸ ('útero'); "La de Delfos" // "Chocholoco"; *meretrix*.

GRVMIO, derivado masculino de γρυμέα ('escoria'); "Cochambroso"; *seruus*.

MISARGYRIDES, compuesto masculino de μισέω ('odiar') + ἄργυρος ('plata'); "Detestalúcridez"; *danista*; N. B.: 'antífrasis'.

PHANISCVS, derivado masculino de φανός ('farol'); "Lucerito"; *seruus*.

37. Cf. nota 28.

38. Cf. nota 28. Aquí se entiende que la asociación con δελφύς es el resultado de la ambigüedad fónica de la [i] de Delphium, susceptible de remitir a una [v] griega.

PHILOLACHES, compuesto masculino de φίλος ('amante de') + λάχος ('riesgo'); "Fortunófilo"; *adulescens*.

TRANIO, derivado masculino de θράνος ('banco de un galeote'); "Remigio"; *seruus*.

Rudens presenta 8 'acuñaciones'.

AMPELISCA, derivado femenino de ἄμπελος ('vid'); "Mujer-viñedo"; *mulier*.

DAEMONES, derivado masculino de δαίμων ('voluntad favorable de los dioses'); "Suertudo"; *senex*.

LABRAX, derivado masculino de: a) λάβρος ('voraz') // b) *labrum* ('labio'); "Codiciatutto" // "Morroprestó"; *leno*.

PLESIDIPPVS, compuesto masculino de πλησιάζω ('aproximar') + ἵππος ('potro de tortura'); "Procurasuplicios"; *adulescens*.

SCEPARNIO, uso como nombre propio masculino de un común neutro (σκέπαρνιον, 'azuela'); "Refinaleños"; *seruus*.

SPARAX, derivado masculino de σπαράσσω ('despedazar'); "Destripador"; *seruus*.

TRACHALIO, derivado masculino de τράχαλος ('nuca'); "Pescuezón"; *seruus*.

TVRBALIO, derivado masculino de τύρβη ('torbellino'); "Prestoazota"; *seruus*.

*Trinummus*³⁹ presenta 8 'acuñaciones'.

CALLIMARCHVS, compuesto masculino de καλός ('bello') + ἄρχω ('ser el primero'); "Guapísimo"; *senex*; N. B.: 'antífrasis'.

CALLINICVS, compuesto masculino de καλός ('bello') + νικάω ('vencer'); "Adonis"⁴⁰; *senex*; N. B.: 'antífrasis'.

CERCOBVLVS, compuesto masculino de κέρκος ('pene') + βουλή ('consejo'); "Vergasabia"⁴¹; *seruus*.

39. Si tratamos de técnica plautina en sentido estricto, esta comedia -léanse atentamente las notas siguientes- es todo un alarde de virtuosismo estructural (cf. M. LÓPEZ LÓPEZ, "Analogía y contraste de significado en algunos pares de nombres propios plautinos", L. FERRERES [ed.], *Treballs en honor de Virgilio Bejarano [Actas del IX Simposio de la Sección Catalana de la Sociedad Española de Estudios Clásicos]*, Barcelona, 1991, pp. 229-234).

40. Por las traducciones 'parlantes' de *Callinicus* y *Callimarchus* se observa la relación de analogía semántica que guardan ambos nombres (dados a personajes que cubren una idéntica función).

41. A diferencia del siguiente, por contraste, parece aludirse a un aspecto más cualitativo de la (supuesta) cuestión.

CERCONICVS, compuesto masculino de κέρκος ('pene') + νικάω ('vencer'); "Vergacampeona"⁴²; *seruus*.

CRINNVS, uso como nombre propio masculino de un común neutro (κρίμων, 'pan de cebada'); "Paniego"; *seruus*.

LESBONICVS, compuesto masculino de: a) Λέσβος ('Lesbos') + νικάω ('vencer') // b) λειβίζω / λειβιάζω ('hacer una felación')⁴³ + νικάω ('vencer'); "Conde Lesbos" // "Campeón-en-mamadas"⁴⁴; *adulescens*.

MEGARONIDES, derivado masculino de: a) Μέγαρον (Megara -topónimo-) // b) μέγαρον ('palacio'); "El Megarénsidez" // "Exceléntidez"; *senex*.

SANGARIO, derivado masculino de: a) Σάγγαρος (localidad de la Bitinia) // σάγγαρον ('canao'); "El Bitinio" // "Marinerete"; *seruus*.

Captiui presenta 9 'acuñaciones'.

ARISTOPHONTES, compuesto masculino de ἄριστος ('el mejor') + φένω ('asesinar'); "Matasantos"; *adulescens*.

CORDALIO, derivado masculino de χορδή ('cuerda de tripa'); "Tío Correas"; *seruus*.

CORDALVS, derivado masculino de κερδύλη ('chichón'); "Tolondronero"; *libertus*.

ERGASILVS, derivado masculino de ἐργασία ('actividad'); "Industrioso"; *parasitus*; N. B.: 'antífrasis'.

MENARCHVS, compuesto masculino de: a) μένος ('fuerza') + ἄρχω ('ser el primero') // b) μήν ('luna') + ἄρχω ('gobernar'); "Don Hércules" // "Escrutalunas"; *medicus*.

SESCENTOPLAGVS, compuesto masculino de *sexcenti* ('seiscientos') + *plaga* ('golpe'); "Seisvecientoazotado"; *seruus*.

42. A diferencia del anterior, por contraste, parece aludirse a un aspecto más cuantitativo de la (supuesta) cuestión. *Cercobulus* y *Cerconicus*, a tenor de sus nombres, son dos esclavos fornicadores como *Philodamus* y *Saurea* en *Asinaria*.

43. Para evidencias sobre la correlación λειβίζειν / λειβιάζειν y *fellare* (en sentido tanto 'paciente' como 'agente': adviértase ya aquí -concentrada en un mismo personaje- la 'dualidad' de que está impregnado *Trinummus*), cf. ahora M. LÓPEZ LÓPEZ "Da mi basia, posible ejemplo inadvertido de ambigüedad catuliana" (*Auster* 10/11 (2006), pp. 77-87).

44. Con el espíritu de 'desdoblamiento' de que venimos hablando en *Trinummus*, Plauto combina en el mismo personaje (dualidad que no precisa efectuar parangón con nombres de personajes distintos en el seno de la misma comedia) una significación genérica referida a la vida licenciosa con otra particular concerniente a una concreta práctica sexual; cf. más abajo, en *Pseudolus*, el caso análogo de *Phoenicium*.

THENSAVROCHRYSONICHRYSIDES, compuesto masculino de θησαυρός ('tesoro') + χρυσός ('oro') + νικάω ('vencer') + χρυσός ('oro'); "Superaelorodeaureostesóridez"; *senex*.

THEODOROMEDES, compuesto masculino de θεός ('dios') + δῶρον ('obsequio') + μηδ[αμῶς] ('nunca'); "Teodoro No-da-ná"; *senex*.

TYNDARVS, derivado masculino de: a) Τυνδάρεος (Tíndaro, rey de Esparta) // b) *tundo*⁴⁵ ('golpear', 'machacar', 'picar'); "Rey Tíndaro" // "Picapiedras"; *seruus*; N. B.: 'antífrasis' (a)⁴⁶.

Pseudolus presenta 9 'acuñaciones'.

AESCHRODORA, compuesto femenino de αἰσχρός ('indecente') + δῶρον ('obsequio'); "Expendevicios"; *meretrix*.

CALIDORVS, compuesto masculino de καλός ('bello') + δῶρον ('obsequio'); "Brindahermosura"; *adulescens*.

CHARINVS, derivado masculino de: a) χάρις ('liberalidad') // b) *careo*⁴⁷ ('carecer'); "Magnánimo" // "Carestino"; *adulescens*; N. B.: 'antífrasis' (b).

PHOENICIVM, derivado femenino de: a) Φοίνισσα ('fenicia') / φοινικίζω ('imitar prácticas sexuales de los fenicios consideradas nefandas'; [posiblemente] 'eyacular en la boca' [cf. latín *irrumare*]) // b) φοῖνιξ ('palmera' / 'púrpura'); "La Fenicia" // "Sodomita" // "Sorbelechtes" // "Buenpalmito" // "Purpúrea"; *meretrix*.

POLYMACHAEROPLAGIDES, compuesto masculino de πολύ- ('mucho') + μάχαιρα ('daga') + πλαγία ('herida'); "Multiespadagólpidez"; *miles*.

PSEVDOLVS, compuesto masculino de ψευδής ('farsante') + *dolus* ('engaño'); "Trampaliante"; *seruus*.

45. Cf. nota 28.

46. Es toda una ironía dar nombre regio a un esclavo especialmente desfavorecido por el destino como es éste; al parecer, era costumbre: también, en Estados Unidos, muchos esclavos negros se llamaron "George Washington".

47. Gracias a la articulación meramente oclusiva en latín, con pérdida del elemento aspirado, de la [χ] griega.

SIMO, derivado masculino de: a) σιμός ('chato') // b) *simulo* / *dissimulo* ('fingir') // c) *simia* ('mona'); "Nacho" // "Me-hago-el-longuis" // "Mona-en-hombro"⁴⁸; *senex*; N. B.: 'antífrasis' (a, b)⁴⁹.

SVBALLIO, derivado masculino de *Ballio* < βαλλίον ('pene'); "Sub-Pichacorta"; *seruus*⁵⁰.

XYTILIS, derivado femenino de ξύω ('frotar'); "Sobona"; *meretrix*.

Poenulus presenta 10 'acuñaciones'.

ADELPHASIVM, derivado femenino de ἀδελφή ('hermana'); "Hermana-del-alma"; *puella*.

AGORASTOCLES, compuesto masculino de: a) ἀγοραστός ('comprado') + κλέος ('fama') // b) ἀγοραῖος ('propenso al comercio') + κλέος ('fama') // c) ἀγορά ('elocuencia') + κλέος ('fama') // d) ἀγορά ('justicia') + κλέος ('fama'); "Mercaínclito" // "Traficaínclito" // "Peroraínclito" // "Sentenciaínclito"; *adulescens*; N. B.: 'antífrasis' (b, c).

ANTAMOENIDES, a) derivado masculino de ἀνταμύνομαι ('defenderse') // b) compuesto masculino de ἄντα- ('contra') + *moenia* ('murallas'); c) compuesto

48. Relaciónese con *Argyrippus* y *Libanus* (*Asin.*) en la medida en que, junto con el esclavo *Pseudolus*, el viejo *Simo* protagoniza otra escena de carácter grotesco relacionada con la idea de la sumisión y el hecho de 'ponerse a la grupa'.

49. Plantea algunas dudas, pero, cuando *Simo* dice en vv. 421-422 *atque id iam pridem sensi et subolebat mihi, / sed dissimulabam*, debía producirse un curioso doble efecto cómico de contraste por la condición de 'ñato' del personaje y también por su aparente sagacidad (sobre todo si éste acompañaba sus palabras de alguna gesticulación parecida a la que solemos efectuar cuando ponemos el dedo índice a la altura de la nariz -dando, a veces, rápidos golpecitos sobre ella- para "dar cuerpo" a ese sentimiento de sospecha de que habla el texto latino: *Simo* 'se percató de todo y se lo huele', pero es romo de nariz; es un "Me-hago-el-longuis", pero dice 'percatarse de todo y olérselo'...; ¿o es que *dissimula* precisamente porque no se le escapa detalle alguno y entonces no hay 'antífrasis'? [el verbo *simulo* guarda relación con el nombre *Simo* y con un proceder que se reconoce como tramposo -cf. J. C. AUSTIN, *The significant name in Terence*, Illinois, 1922, p. 66, n. 15-; a propósito de lo indicado en la nota anterior, esto es, la "victoria" de *Pseudolus* sobre *Simo*, concluye el *senex* en v. 1244, declarándose derrotado por el esclavo en su capacidad de *simular*: *superavit dolum Troianum atque Vlixem Pseudolus*]. Buena parte de la esencia de Plauto radica, como es sabido, en estos endiablados equívocos).

50. En realidad, por 'parte interpuesta': se lo atribuye a sí mismo el esclavo *Pseudolus*, pero conlleva un ataque indirecto al rufián *Ballio*, cuyo nombre -tocado por la injuria inherente al menosprecio de que es objeto este tipo dramático- no en vano significa "Pichacorta".

masculino de ἄντα- ('contra') + *amoenus* ('jovial'); "Resisténtidez" // "Abatemurállidez" // "Antipátiquez"; *miles*.

ANTERASTILIS, derivado femenino de ἀντερᾶω ('ser amado en correspondencia'); "Correspondidita"; *puella*; N. B.: 'antífrasis'.

COLLYBISCVS, derivado masculino de κόλλυβος ('moneda menuda'); "Monederillo"; *seruus*.

CRVRIFRAGIVS, compuesto masculino de *crus* ('pierna') + *frango* ('romper'); "Piernasquebradas"; *seruus*.

MILPHIDISCVS, derivado masculino de μίλφωσις ('miastenia grauis' - probablemente una 'ptosis' o una 'diplopía'-); "Parpadoscaídos"; *seruus*; N. B.: 'antífrasis'.

MILPHIO, derivado masculino de μίλφωσις ('miastenia grauis' - probablemente una 'ptosis' o una 'diplopía'-); "El Parpadoscaído"; *seruus*; N. B.: 'antífrasis'.

PVLTIPIHAGONIDES, compuesto masculino de *puls* ('gachas') + φάγων ('glotón'); "Embuchapoléntidez"⁵¹.

SYNCERASTVS, derivado masculino de: a) συγκεράννυμαι ('estar íntimamente unido a alguien') // b) *sincērus*⁵² ('exento de hipocresía'); "Alter-ego" // "Vomitatodo"; *seruus*; N. B.: 'antífrasis' (a).

Miles Gloriosus presenta 11 'acuñaciones'.

ARTOTROGVVS, compuesto masculino de ἄρτος ('pan') + τρώγω ('devorar'); "Zampabollos"; *parasitus*.

BVMBOMACHIDES CLVTOMESTORIDYSARCHIDES, doble compuesto masculino de βόμβος ('zumbido') / μάχομαι ('guerrear') + κλυτός ('ilustre') / μήστωρ ('conspirador') / δύσ- ('malamente') / ἄρχω ('ser el primero'); "Zumbacombátidez Noganasiconspiráinclitez"; *imperator summus*.

CARIO, derivado masculino de: a) Καρίων ('de la Caria') // b) καρίς ('crustáceo pequeño') // c) *caries* ('carcoma')⁵³; "El Cario" // "Camarón" // "Voy-a-por-ti"; *cocus*.

51. Excepcionalmente, estamos ante un nombre no asociable a ningún tipo dramático: en efecto, así se refiere el Prólogo de la comedia a su autor (Plauto), llamándolo -a través de esta designación concerniente a la gastronomía tradicional- 'romano' o, incluso, 'autor latino'.

52. Cf. nota 28.

53. El término *caries*, al mismo tiempo, no deja de tener connotaciones culinarias, ya que significaba también en latín 'antigüedad de un vino' y -aplicado a frutas- 'condición de podrido'; pero Plauto insiste de modo particular en la caracterización del personaje como alguien que amedrentará a *miles* con sus afilados cuchillos (mi traducción "Voy-a-por-ti" concuerda con este detalle argumental correspondiente al último acto).

LVRICIO, derivado masculino de *lurco* ('glotón'); "Hambrón"; *puer*.

MILPHIDIPPA, derivado femenino de μίλφωσις ('miastenia grauis' probablemente una 'ptosis' o una 'diplopía'-); "La Parpadoscaídos"; *ancilla*.

PALAESTRIO, derivado masculino de: a) παλαιστρίτης ('malabarista') // b) παλαιστρικός ('astuto' / 'urdidor'); "Pienatlético" // "Demiurgo"; *seruus*.

PERIPLECTOMENVS, derivado masculino de περίπλεκτος ('embrollado') / περιπλέκομαι ('enredar'); "Metomenlíos"; *senex*.

PHILOCOMASIVM, compuesto femenino de φίλος ('amante de') + κῶμος ('guasa'); "Juergófila"; *mulier*.

PLEVSICLES, compuesto masculino de πλεῦσις ('travesía del mar') + κλέος ('fama'); "Navegaínclito"; *adulescens*.

PYRGOPOLYNICES / PYRGOPOLINICES, compuesto masculino de: a) πύργος ('torreta colocada sobre el lomo de un elefante') + πολυνίκης ('vencedor muchas veces') // b) πύργος ('fortín' -también, metafóricamente, 'mujer'-) + πόλις⁵⁴ ('ciudad') + νικῶ ('vencer'); "Multitriunfante estilo-elefante" // "Conquista castillos-y-damas Pueblosconquista"; *miles*; N. B.: ¿'antífrasis'? (¿a?, ¿b? [sobre todo quizá de 'b': surge aquí la cuestión -extensiva, partiendo del más que paradigmático 'faarfarrón' de *Miles Gloriosus*, a todos los *militēs*- de la adecuación "especial" al concepto de 'antífrasis' del tipo dramático y -'pragmáticamente' hablando- de los textos que le son propios; en efecto, el *gloriosus*, genéricamente hablando, es un falso conquistador y vencedor -y ello tanto en el campo de batalla como en su faceta de amante-]).

SCELEDRVS⁵⁵, compuesto masculino de: a) *scelus* ('fechoría') + δράω ('hacer') // b) σκέλος ('pierna') + ἔδρα ('acción de sentarse'); "Urdetrastadas" // "Andaencuclillas"; *seruus*.

Persa presenta 18 'acuñaciones'.

ARGENTVMDONIDES, compuesto masculino de *argentum* ('dinero') + *dono* ('hacer donativos'); "Aflojalamósquidez"; *parasitus*.

ARGENTVMEXTEREBRONIDES⁵⁶, compuesto masculino de *argentum* ('dinero') + *exterebro* ('extraer barrenando'); "Debajotierrasacamillónidez"; *leno*.

54. Cf. nota 28.

55. Este nombre plantea la dificultad intrínseca de toda clasificación o taxonomía: ha sido incluido en el cómputo de prosopónimos pertenecientes al tercero de los 'supuestos' de que se hablaba al principio de esta sección como caso evidente de *interpretatio nominis* mediante *ratio* 'abierta'; pero debe tenerse en cuenta que no se trata de ninguna 'adaptación' a partir de un nombre previamente existente.

56. Sigo la variante de *Pius* contra la forma *Argentumextenebronides* (Lindsay).

DORDALVS, a) derivado masculino de δορδός ('suciedad')⁵⁷ // b) compuesto masculino de δορά ('piel arrancada') + δαλός ('tizón')⁵⁸; "Carroñero" // "Chamuscado" / "Sacapellejos"; *leno*.

DVRICAPITONES, compuesto masculino de *durus* ('duro') + *capito* ('cabezón'); "Cachobrutos"; *parasiti*.

ESSVRIO, derivado masculino de *essurio* ('estar hambriento'); "Carpanta"; *parasitus*.

LEMNISELENIS, compuesto femenino de λημισκός ('cierre de una gargantilla') + σελήνη ('amuleto en forma de luna'); "La Perifollos"; *meretrix*.

LVCRIS, derivado femenino de: a) Λοκρίς ('natural de Lócride') // b) *lucrum* ('ganancia'); "La de Lócride" // "Chica-chollo"; *uirgo*.

NVGIDES, derivado masculino de *nugae* ('sandeces'); "Memécidez"; *leno*.

NVGIEPILOQVIDES, compuesto masculino de *nugae* ('sandeces') + ἔπος ('cuento') + *loquor* ('decir'); "Relatapamplínidez"; *leno*.

PALPONIDES, derivado masculino de *palpor* ('adular'); "Lamecúlidez"; *leno*.

QVODSEMELARRIPIDES-NVMQVAMERIPIDES, doble compuesto masculino de *quod* ('aquello que') / *semel* ('una vez') / *arripio* ('sustraer') + *numquam* ('nunca') / *eripio* ('arrebatar'); "Loqueyounabuenavez; eíbirlidez-Nuncamaspodrascatáridez"; *leno*.

SAGARISTIO, derivado masculino de σάγαρις ('hacha escita y persa'); "El Hachas"; *seruus*.

SATVRIO, derivado masculino de *satur* ('harto'); "Está-que-revienta"; *parasitus*.

SOPHOCLIDISCA, compuesto femenino de Σοφοκλῆς ('Sófocles') + εἶδος ('imagen'); "La Micro-Sófocles"; *ancilla*.

TEDIGNILOQVIDES, compuesto masculino de *tē dignā* ('cosas dignas de ti') + *loquor* ('decir'); "Porlabocamuerepécidez"; *leno*.

TOXILVS, derivado masculino de τόξον ('flecha'); "Cupidardo"; *seruus*.

VANILOQVIDORVS, compuesto masculino de *uanus* ('mendaz') + *loquor* ('decir') + δῶρον ('obsequio'); "Propalaembustes"; *leno*.

VIRGINESVENDONIDES, compuesto masculino de *uirgo* ('doncella') + *uendo* ('vender'); "Tratablánquidez"; *leno*.

57. Étimo hipotético defendido por K. SCHMIDT, "Die griechischen Personennamen bei Plautus", *Hermes* 37 (1902), p. 366.

58. En un sentido tanto 'paciente' como 'agente'.

3.- Síntesis de datos y teorías: visión esquemática

- En esta tercera parte de la investigación, que podrá admitir ulteriores desarrollos, se acometerá la valoración pormenorizada de las cronologías plautinas establecidas, así como el contraste con la que aquí se propone; el propósito -conviene recalcar- no es tanto la invalidación de teorías previas (en rigor imposible, dada la verosimilitud de todos los intentos hechos) cuanto constatar y razonar desajustes y coincidencias que puedan otorgar valor a esta nueva propuesta de ordenación.

- Se recuerda que, después de defendida la condición de ‘acuñaciones onomásticas’ de todos los prosopónimos plautinos aportados y estudiados, la cronología que propongo para las comedias de Plauto (de más antigua -menor cantidad de ‘acuñaciones’- a más reciente -mayor cantidad de ‘acuñaciones’-, y descartada *Vidularia*) queda como sigue: *Menaechmi*, *Amphitruo*, *Aulularia*, *Epidicus*, *Mercator*, *Truculentus*, *Asinaria*, *Stichus*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Bacchides*, *Casina*, *Mostellaria*, *Rudens*, *Trinummus*, *Captiui*, *Pseudolus*, *Poemulus*, *Miles Gloriosus*, *Persa*.

- La confrontación con otras cronologías plautinas, desde un punto de vista metodológico, debe hacerse comedia a comedia, atendiendo preferentemente a consideraciones de rango cualitativo: a la ‘topicalidad’, aducida como principio inspirador y prueba de cada datación concreta, se opondrán criterios de orden estilístico en el seno de cada una de las piezas objeto de análisis.

- El examen detenido de la tipología de las ‘acuñaciones’ que presentan las comedias entre las cuales se producen “empates” en cuanto a número de prosopónimos podrá conducir a conjeturar -siempre por grupos de comedias- fases creativas o épocas de composición más o menos iniciales / más o menos tardías, y ello siempre con argumentos convincentes. Ahora bien: jamás se podrá afirmar de manera categórica, dentro de un grupo, que una comedia en concreto es más antigua o más reciente que otra. Por otra parte, lejos de resultar -como acaso pudiera parecer- un inconveniente de concepto, se antoja digno de estima (también porque permitirá una descripción muy satisfactoria de las piezas conspicuamente singularizables) el hecho de que 16 de las 20 comedias susceptibles de estudio se dejen agrupar en conjuntos caracterizados por presentar el mismo número de ‘acuñaciones’: el grupo de 4 ‘acuñaciones’ (*Amphitruo*, *Aulularia*, *Epidicus*, *Mercator*, *Truculentus*); el grupo de 5 ‘acuñaciones’ (*Asinaria*, *Stichus*); el grupo de 6 ‘acuñaciones’ (*Cistellaria*, *Curculio*); el grupo de 7 ‘acuñaciones’ (*Bacchides*, *Casina*, *Mostellaria*); el grupo de 8 ‘acuñaciones’ (*Rudens*, *Trinummus*); el grupo de 9 ‘acuñaciones’ (*Captiui*, *Pseudolus*). En el caso de que las cronologías tradicionales situaran coincidente- o correlativamente en el tiempo comedias que en mi ordenación se ubican en el mismo

grupo o franja temporal, podrían ser tomadas en consideración para eventuales hipótesis particulares -y como elementos probatorios- otras razones de corte estilístico e incluso 'referencias a la actualidad' relegadas en principio a un segundo plano.

- Entre los desajustes que se observan en relación con las cronologías tradicionales, cabe destacar: *Truculentus*, comedia comúnmente situada entre las obras de madurez, resulta ser temprana en mi ordenación; *Captiui* no cuadra como pieza contemporánea de *Bacchides*, sino que me parece posterior⁵⁹; *Amphitruo* y *Menaechmi* no cuadran como obras tardías, sino que se antojan tempranísimas - *Menaechmi*, por cierto, la más temprana entre las 20 comedias que integran el *corpus* plautino-; *Cistellaria* va a resultar una obra claramente temprana, frente a la teoría tradicional que señala como tardías las comedias -como ésta- con *cantica* primorosos⁶⁰; *Miles Gloriosus*, atribuida tradicionalmente -y en virtud de la misma teoría- a un período inicial por carecer de partes cantadas, se revela ahora como pieza de una madurez casi extrema⁶¹.

- Entre las coincidencias de interés, véase lo que sigue: *Asinaria* y *Mercator* se confirman como comedias relativamente antiguas en la producción de Plauto; *Pseudolus* (con 9 'acuñaciones') y *Poenulus* (con 10 'acuñaciones'), en plena fase de madurez de su autor, van una detrás de otra -*Pseudolus*, estrictamente anterior por su número menor de prosopónimos 'inventados'; *Poenulus*, estrictamente posterior por el número mayor de dichos prosopónimos- en la cronología que propongo, hecho que se acomoda en la práctica a una posible simultaneidad de ambas producciones,

59. Su perfecto carácter 'paratrágico', subrayado por una ausencia total de personajes femeninos, la describe como un ensayo de tragicomedia imputable a un momento tardío en el que Plauto, muy soberano ya en el manejo de todas las posibilidades dramáticas y argumentales del género que cultiva, se permite este raro ejercicio de virtuosismo sin modelos claros ni precedentes conocidos. Es cierto que *Amphitruo* es también un ejemplo de tragicomedia en la línea de lo que era propio de la *Μείση*, y que sin dificultad podría asociarse -junto con *Captiui*- a esta fase evolucionada del arte plautino; pero su composición temprana se ve avalada no sólo por la importancia de los personajes femeninos en la trama -la sola y abrumadora presencia en escena de la protagonista o víctima del enredo, ese gran personaje que es Alcúmena, ahorra todo comentario-, sino también por la sujeción más o menos escolástica a los modelos griegos (aunque relativos) de una tragedia fragmentaria de Sófocles titulada *Anfitrión* y de la tragedia de Eurípides titulada *Alcúmena*, y no menos por la acomodaticia sujeción genérica -asimismo indudablemente escolástica- al molde mitológico.

60. Repito aquí mi satisfacción por corroborar con datos apreciaciones geniales hechas al respecto, en su momento, por el gran especialista alemán E. Fraenkel.

61. Reitero, también acerca de este título, lo dicho en la nota anterior.

presumiblemente con el año 191 a. C. como telón de fondo⁶²; *Persa* se deja situar sin mayores problemas como la comedia más tardía de Plauto⁶³: no obstante, hay que

62. *Pseudolus* se puede fechar en 191 atendiendo a una didascalia del palimpsesto Ambrosiano, en virtud de la cual esta comedia se representó por primera vez con ocasión de los *Ludi Megalenses* celebrados durante el gobierno del pretor urbano Marco Junio Bruto, es decir, pocos años antes de la muerte de Plauto (acaecida en 184). Aunque con precauciones, se puede aducir como prueba relativamente verosímil de que *Pseudolus* pertenece a la vejez de su autor el pasaje de Cicerón (*Cat. M.* 50) en que, a propósito de los placeres literarios más asequibles en una edad avanzada, el Arpinate dice: *quam [sc. gaudebat] Truculento Plautus, quam Pseudolo!* Este texto de Cicerón debe ser examinado con mucha cautela: en mi opinión, el título *Truculentus* -de época temprana- pudo haber sido citado por Cicerón de manera aleatoria como uno más del catálogo plautino; pero, seguramente, no así *Pseudolus* (que se deja, en la cita, para un último lugar de consabido efectismo retórico): en efecto, esta comedia, de concepción indudablemente tardía, estrenada además poco antes de morir el Sarsinate, debió quedar en el recuerdo de las generaciones siguientes de espectadores de Teatro como paradigmática -y lo es, por cierto- del personalísimo estilo de Plauto, como lo demuestra el hecho de que Cicerón, en otra de sus obras (*cf. Rosc. Com.* 20), dé la noticia -referida exclusivamente a *Pseudolus*- de que su amigo, el actor Roscio, interpretaba todavía con gusto y tino la parte del rufián Ballio.

Poenulus, según argumentó sobre todo BUCK (1940, pp. 92-95) y secundó SEDGWICK (1949, p. 379), se puede fechar en 191 si ponemos en relación los vv. 693-694 (*LY. ego id quaero hospitium ubi ego curer mollius / quam regi Antiocho oculi curari solent*) con la guerra de Roma contra el rey Antíoco III, extremo que no desautoriza F. DELLA CORTE (1967², pp. 62-63: este autor coloca *Poenulus* como pieza datable en 191 a continuación también, precisamente, de *Pseudolus*).

63. De todos modos, las razones que acostumbramos a encontrar reflejadas en las ediciones para dar base a una cronología muy tardía no pueden ser, en cierto modo, más peregrinas (como la supuesta relación entre las carreras de avestruces, de liebres y de cuadrigas [vv. 199, 436 y 442] con los juegos ofrecidos por Fulvio Nobilior en el año 186...). Por mi parte, sostengo que *Persa* es una pieza concebida -en la cúspide de la inventiva plautina- con el objetivo de servir de estudio caracteriológico para la criatura más odiosa de cuantas pueblan el universo escénico de la *Palliata*, que no es otra que el *leno*; a mi entender, que 9 de las 18 'acuñaciones onomásticas' de esta comedia (exactamente la mitad) contribuyan a escarnecer directamente al personaje llamado *Dordalus*, y que las 9 restantes conformen -con matices, pero con absoluta interdependencia- una trama de ambiente marcadísimamente meretricio, es un dato en extremo significativo; en última instancia, se advertirá en todo ello el predominio de los 'nombres parlantes' encuadrados en los supuestos 2) [compuestos espectaculares de gran longitud y de significado grotesco] y 3) [adaptaciones onomásticas a posibilidades etimológicas y a significaciones diversas], descritos al principio del capítulo 2 de la presente disertación.

Este género de argumentación es aplicable por igual a la comedia que, en número de 'acuñaciones onomásticas', está inmediatamente por debajo (en su consideración de tardía) de

mostrarse prudentes -tanto para *Persa* como para *Miles Gloriosus*, según se infiere de lo dicho en la nota 63- ante la tentación (sentida por un sector de la crítica del que disiento abiertamente) de interpretar la ‘evolución’ plautina como un deslizamiento hacia lo que podríamos denominar ‘Teatro de Tesis’, puesto que no hay ni por asomo en Plauto vislumbres de un concepto que, propiamente hablando, no pertenece a la Comedia antigua y cuya aplicación, incluso en el más circunspecto Terencio, resulta abusiva.

Persa: me refiero a *Miles Gloriosus*. Más allá de las razones ‘externas’ al drama que pudieran aducirse para establecer su cronología, *Miles Gloriosus* presenta nada menos que 11 ‘acuñaciones’ muy bien pensadas y articuladas entre sí para la mofa (más que para el escarnio, en este caso) de la que es la criatura más ridícula de la *Palliata*: el ἄλαζκόν, el militar falsamente mujeriego y perdonavidas; se trataría, en consecuencia, de otro brillante estudio caracteriológico a cargo de un Plauto que da ya perfectamente destilado el fruto de su talento.

Y si bien se mira, *Poenulus*, que ocupa el tercer lugar (menos tardía que *Miles Gloriosus* y *Persa*) entre las comedias más tardías de Plauto, tiene una tan poderosa como obvia razón de orden estilístico para, a pesar de reflejar el ambiente y el sistema de tópicos relativos a Cartago, no ser considerada una pieza ‘antigua’ y anclada en la época de las Guerras Púnicas: ¿Acaso Roma sólo habló de -y se obsesionó con- Cartago en los períodos concretos de aquel enfrentamiento bélico que pasó a la historia?; ¿No pueden los textos y los nombres propios púnicos que aparecen en esta comedia desligarse -como quizá también las alusiones a los elefantes en *Miles Gloriosus*- de la actualidad más parentoria y entenderse como simples e intemporales recursos de repertorio?