

Plautus barbarus: reivindicación de una poética

Leonor PÉREZ GÓMEZ
Universidad de Granada

Resumen

A partir del análisis del adjetivo barbarus y sus derivados en Plauto, este trabajo intenta poner de relieve cómo se ha generalizado y banalizado un significado que, en algunos lugares, constituye la reivindicación de una poética propia, diferenciada consciente y voluntariamente de la de sus modelos griegos.

Abstract

This paper aims to show the trivial use and misunderstanding of the latin adjective barbarus and its derivatives. Thw adjective barbarus possesses a poetics of its own which is clearly different from ist greek patterns.

Palabras claves: Plauto, barbarus, poética.

Laelius: Si, ut Graeci dicunt, omnis aut Graios esse aut barbaros, vereor ne barbarorum rex fuerit (Romulus); sin id nomen moribus dandum est, non linguis, non Graecos minus barbaros quam romanos puto. Et Scipio: Atqui ad hoc de quo agitur non quaerimus gentem, ingenia quaerimus.¹ Al oponer un criterio ético frente al lingüístico a fin de disociar monarquía y «barbarie», Cicerón intenta en la cita que encabeza estas páginas superar un enfrentamiento, que venía de lejos, a propósito de

1. Cic., *De re publica*, 158.

lo "bárbaro"². Por él puede deducirse fácilmente la existencia de un conflicto interno en el seno de la sociedad romana y la voluntad -y necesidad- de rehabilitarla ante los "bárbaros", de manera especial, ante los griegos³. Aunque es precisamente en la obra de Cicerón donde se da un sentido latino al término "griego", el objeto de mi interés es el uso del adjetivo *barbarus* y sus derivados en Plauto.

En este sentido, la crítica suele generalizar el valor del término cuando señala que, dado que los personajes y la localización de la *palliata* son respectivamente los griegos y Grecia, Plauto utiliza el término *barbari* para referirse a romanos y/o itálicos en lo que no sería sino una broma inocente. El dramaturgo seguiría así fielmente los usos helénicos para la denominación de los pueblos alóglotas. Sin embargo, creo que un análisis detenido de los diferentes pasajes en que Plauto utiliza estos términos⁴ puede sacar a la luz ciertos errores de interpretación y poner de relieve una realidad distinta, bastante más compleja y con importantes implicaciones para la comprensión de la poética del autor. A este respecto, conviene recordar que se trata de un concepto que jugó un papel extraordinariamente importante en una civilización cuyas relaciones con el exterior estuvieron fundadas en una dialéctica entre oposición e integración. Y aunque sea cierto que los romanos de su tiempo se sentían tributarios de la cultura de la Hélade, no se debe banalizar el valor de la expresión limitarse a señalar que Plauto siguió los usos griegos en la utilización del término *barbarus*.

2. En el mismo sentido *cf.* Liv. 31, 29, 14-15; 30-39 y M. RUCH, "Nationalisme culturel et culture internationale dans la pensée de Cicéron", *R.E.L.* 36, 1958, pp. 187-204 (esp. pp. 187-192).

3. *Cf.* CH. KIRCHER-DURAND, "De βάρβαρος à *barbarus*: valeurs et emplois de *barbarus* chez Cicéron, César et Tacite", *Actes du colloque franco-polonais d'histoire. Les relations économiques et culturelles entre l'Occident et l'Orient*, Nice, Université de Nice et Musée d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, 1981, pp. 197-209.

4. Los pasajes, relativamente pocos -sólo catorce- son los siguientes: *barbarus*: *Bacch.* 121, 123; *Curc.* 150; *Mil.* 211; *Most.* 828; *Rud.* 583; *Stich.* 193; *barbaricus*: *Capt.* 492, 884; *Cas.* 747; *barbaria*: *Poen.* 598; *Faen.* 1; *barbare*: *As.* 11; *Trin.* 19. Para su evolución semántica y empleo por parte de otros autores latinos, *cf.* K. MÜNSTER en *T.L.L.* vol. II, s.v. *barbaria*, *barbaricus* y *barbarus*, col. 1729-44 y W. SPEYER e I. OPELT, art. "Barbar", en *Nachträge zum Reallexikon für Antike und Christentum, Jahrbuch für Antike und Christentum* 10, 1967, pp. 251-290.

Antes de su introducción en la lengua latina⁵, el onomatopéyico βάρβαρος fue en su origen un término que trataba de reproducir la impresión del lenguaje ininteligible tanto de los pájaros como de los extranjeros⁶. La palabra, al principio sin connotaciones negativas, designaba a los «no-griegos», los elementos "alógenos", y en particular se usaba para referirse a los "orientales", Medos y Persas. Progresivamente los griegos empezaron a definirse a sí mismos frente a los "bárbaros" mediante juicios de valor (ss. V-IV), con lo que el término adquirió un matiz peyorativo y despectivo ("brutal", "rudo"). Aunque al decrecer el nacionalismo heleno a partir del s. IV se comenzó a reconocer cierta "cultura" entre los "bárbaros", hasta los siglos III y II a.C. no tuvieron éxito los esfuerzos de filósofos y escritores como Eratóstenes, Polibio o Poseidonio por cambiar el punto de vista tradicional; a partir de Alejandro, considerado como un extranjero en Grecia, se modificó sensiblemente el pensamiento helénico tradicional, dando inicio una corriente nueva que encontraría en Roma su plena realización⁷.

Como ya he mencionado, críticos, traductores y comentaristas de Plauto han insistido en que el punto de vista del dramaturgo sería semejante al uso griego; de

5. Es imposible precisar la fecha del préstamo, pero para los romanos el gran choque con la barbarie vino del Norte, de su encuentro con los celtas (s. IV - II a. C); *cf. Liv.* 5, 36, 9; 38, 4, 395; *Flor.* 1, 7. *Cf. P. GRIMAL, Le siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme aux temps des guerres puniques*, París, 1975, p. 23 y pp. 51-54. Quizás ya a partir del s. IV a. C. Roma tomó conciencia de su misión civilizadora, creando la concepción de barbarie más coherente. *Cf. Y. A. DAUGE, Le Barbare. Recherche sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruselas, 1981.

6. *Cf. P. CHANTRAINE, Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París, 1968, s.v. y H. WERNER, "Barbarus", *N.J.A.* 41, 1918, pp. 389-408.

7. Sobre el concepto de barbarie *cf. J. JÜTNER, "Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalgewusstseins", Das Erbe der Alten*, N.F. Heft VIII, Leipzig 1923, pp. 165 ss; H. D. F. KITTO, *Les Grecs, autoportrait d'une civilisation*, París, 1959; *Grecs et Barbares*, en *Entretiens sur l'Antiquité classique VIII*, Vandoeuvres-Ginebra, 1961; H.C. BALDRY, *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge, 1965. Para comparar la ideología griega y romana *cf. K. CHRIST, "Römer und Barbaren in der hohen Kaiserzeit", Saeculum* 10, 1959, pp. 273-288 (esp. pp. 274-276); N. I. HERESCU, "Les constantes de l'humanitas Romana", *R.C.C.M.* 2, 1969, pp. 258-277 y "Civis humanus: Ethnos et Ius", *Atene e Roma* 6, 1961, pp. 65-82 y especialmente, DAUGE, *o. c.*

acuerdo con esta interpretación, cuando utiliza el término "bárbaro" se refiere a todo aquello que no es griego, incluyendo naturalmente lo romano, sea latino o itálico. Este uso -que no aparece en ningún otro autor contemporáneo-, mostraría tanto el sentido del humor del autor como el reconocimiento implícito de la superioridad cultural de Grecia sobre Roma. En mi opinión, esta interpretación sobre el valor de *barbarus* y sus derivados en Plauto, quien propiamente hablando ni siquiera era un romano, es insatisfactoria⁸, pues elimina toda la carga agresiva y peyorativa del término para convertirlo en un equivalente banal y anodino de *romani* o *latini*, que los propios romanos se atribuirían "sin protestar y con mucho humor", privando además a estos términos de las posibilidades que ofrecían a Plauto para establecer complicidades con su público.

Es imprescindible tener presente el valor de *barbarus* en la época de Plauto, un periodo de importantes transformaciones en la historia de Roma y en el que dos de las instituciones fundamentales de la cultura griega, el teatro y la escuela, encontraron su implantación definitiva⁹. El papel que jugó en ello la cultura griega fue transcendental, sin que ello implicara una admiración servil ni un proceso de "aculturación" automática¹⁰. En este contexto, a los oídos romanos la bipartición griega del mundo entre helenos y bárbaros debía constituir un *insulto*, que, mediando o no el humor, *nunca aceptaron*. Prueba de ello son las palabras de rechazo que Catón (*de medicina*, frag. 1 apud Plin. *Nat.* 29.14.1) escribe a su hijo: *dicam de istis Graecis suo loco, Marce fili, quid Athenis exquisitum habeam... iurarunt inter se barbaros necare omnis medicina, sed hoc ipsum mercede facient, ut fides iis sit et facile disperdant. nos quoque dictitant barbaros et spurcius nos quam alios Ὀπικῶν appellatione foedant*. Hay que precisar que Ὀπικῶν es el nombre dado a los oscos por los griegos de la Magna Grecia, y que ya se había convertido en sinónimo de "grosero", "inculto",

8. Sobre los problemas relativos a la condición social de Plauto, cf. C. PANSIÉRI, *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruselas 1997, p. 18 ss.

9. Cf. W. V. HARRIS, *Ancient Literacy*, Londres, 1989; J. H. HUMPHREY (ed.), *Literacy in the Roman World (Journal Rom. Archae. Suppl. 3)*, Ann Arbor 1991 y G. VOGT-SPIRA, "Die lateinische Schriftkultur der Antike", en H. GÜNTER - O. LUDWIG (eds.), *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use I*, Berlín-New-York, 1994, pp. 517-524.

10. Cf. P. VEYNE, "L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations", *Dio-gènes* 106, 1979, pp. 8-12.

"bárbaro" antes incluso de haber tomado este significado entre los romanos. Desde el s. IV, al aumentar la exigencia de ser reconocida como civilización, Roma comienza a evaluar la barbarie de las gentes *externae* en un proceso en el que paulatinamente va tomando conciencia de su propia superioridad y estableciendo un sistema coherente de juicios de valor sobre el que asentará más tarde su "barbarología". En este periodo de penetración profunda en Grecia y en Oriente, las reacciones oscilan entre la aceptación total de los Escipiones y el "rechazo" de Catón¹¹. Y aunque se ha llegado a afirmar que ideológicamente Plauto se sitúa en las antípodas de Catón, lo cierto es que no se puede decir que sea un poeta helenizante. Como veremos, él mismo reivindica una manera de hacer *barbare*¹².

La pregunta que se impone en este contexto es ¿por qué Plauto, al dirigirse y designar a los espectadores de la *Urbs*, su público, emplea un término que inevitablemente les tendría que recordar el desprecio que los griegos sentían hacia ellos y hacia los itálicos en general? La respuesta generalizada es que se trataría de una broma para hacer reír al público, sin que en ella vaya implicada a la vez la confirmación de su admiración artística y literaria por Grecia y, menos aún, un sentimiento de inferioridad¹³. Es cierto que los mecanismos del humor a veces resultan extraños y que el chiste permite decir de forma indirecta lo que no se es capaz de reconocer abiertamente. Sin embargo, resulta difícil admitir que los romanos pudieran reírse de alguien al que admiraban y que, en contrapartida, los despreciaba e insultaba; por el contrario, podían reírse de un pueblo al que despreciaban (incluso reconociendo su superioridad intelectual o artística) por haberle vencido en todos los campos de batalla en Italia y Grecia, y, al que consideraban "afeminado", "hedonista", "desleal", "individualista" y "vano", cualidades todas ellas opuestas a las de "virilidad", "lealtad", "civismo" y "coraje guerrero" que se atribuía a sí mismo. Pero, por otra parte, la broma puede tener un sentido contrario: el insulto puede volverse contra los griegos, en cuyo caso la risa estaría fundada en una relación de fuerza como

11. Realmente, Catón no niega lo griego, sino la impregnación total que conduce a la pérdida de la propia identidad; cf. J. PRÉAUX, "Caton et l'ars poetica", *Latomus* 25, 1966, pp. 710-725.

12. Cf. DAUGE, *Le Barbare... o.c.*, 67; GRIMAL, *Le siècle... o.c.* p. 111 ss, p. 127 ss. y J. C. DUMONT, "Plaute, barbare et heureux de l'être", *Ktema* 9 (1984), pp. 69-77.

13. Cf. PANSIÉRI, *Plaute et Rome... o.c.*, p. 451.

"homenaje" de Roma a una Grecia vencida; se haría reír al público a expensas del helenismo pretencioso, de la *superbia* y la *vanitas*. En efecto, aprovecharse de los prejuicios étnicos del público siempre ha constituido, para un cómico popular, un recurso eficaz.

De ahí que algunos estudiosos, al analizar el uso del adjetivo *barbarus* en Plauto, hayan insistido en la hostilidad global que su obra reflejaría ante todo lo griego, considerándola, en definitiva, como una muestra más del "nacionalismo romano" que despreciaba a los griegos, moralmente inferiores. La inconsistencia de esta interpretación ha sido suficientemente demostrada¹⁴ y con ella el razonamiento de que todo ataque contra lo griego serían un elemento propio que Plauto habría añadido a sus modelos griegos. De hecho, una lectura un poco atenta de los presuntos ataques "helenófobos" demuestra la debilidad de tal interpretación.

Para precisar el pensamiento de Plauto sobre el "extranjero" más significativo resulta examinar su actitud respecto a un tercer pueblo, en las antípodas de la romanidad e incompatible con Roma, el cartaginés¹⁵. Al menos dos obras de Plauto están unidas a la guerra contra Cartago y al problema de las relaciones con el enemigo de ayer: *Captivi* y *Poenulus*. En la primera, la más seria y trágica de las comedias plautinas, se evocan las consecuencias de la guerra, en este caso la que opone a etolios

14. Entre otros, cf. G. MONACO, "Qualche considerazione sullo sfondo sociale e politico del teatro de Plauto", *Atti del III Congresso internazionale di Studi sul dramma antico*, Roma-Siracusa, 1969, p. 302 ss.; L. PERELLI, "Società romana e problematica sociale nel teatro plautino", *Studi Romani* 26 (1978), pp. 307-327; E. FLORES, *Latinità arcaica e produzione linguistica*, Nápoles, 1978, p. 61. La tesis que hace de Plauto un adversario del helenismo se basa esencialmente en pasajes como la descripción satírica de una calle griega (*Curc.* 210-98), la designación de la corrupción con términos como *pergraecari* (*Bacch.* 810; *Most.* 22, 64; *Poen.* 603; *Truc.* 875) o *congraecare* (*Bacch.* 743), observaciones sobre el crédito griego -en sentido comercial (*As.* 199 sobre la *fides graeca*, esto es, la obligación de pagar al contado)- o sobre la maldad de los griegos (*Merc.* 524), en cuyo análisis detallado no podemos entrar ahora.

15. Cf. DAUGE, *Le Barbare, o.c.*, pp. 62-63 y n. 20.

y eleos¹⁶. En ella Plauto insiste en la simetría de la situación para los beligerantes. El original griego, probablemente entendido como una invitación a la renuncia al uso de la guerra entre las ciudades griegas, adaptado en Roma hacia el 200-198, poco tiempo después de la segunda guerra púnica, se carga de significado: incluso podría pensarse que Plauto mediara como abogado para la reconciliación de Roma y Cartago, invitando a los adversarios a situarse cada uno en el lugar del otro¹⁷. Pocos años más tarde, probablemente en torno al 191, el *Poenulus* presenta un contexto histórico semejante. Plauto se muestra explícito: a comienzos del acto V llega un viejo cartaginés típico, (v. 975 ss.), exótico, "bárbaro" en sentido lingüístico (su primera intervención la hace en púnico; vv. 930-949; 994-1027; 1141-1141), caricaturesco. No obstante, una de las enseñanzas más sólidas de la obra es la crítica a la "xenofobia" vulgar, tal como la manifiesta el esclavo Milfión (v. 977 ss.). Así, al defender la tesis de la relatividad de la noción de bárbaro y de la universalidad humanas, Plauto, el *barbarus*, prolonga una tradición que se remonta al teatro griego¹⁸.

A esto hay que añadir que junto al pretendido "patriotismo romano", también aparecen burlas sobre los provinciales, rústicos y torpes, designados a veces por su topónimo italiano, desprovistos de la verdadera *urbanitas*, la de Roma, tanto en sus modos como en su lenguaje¹⁹. Tampoco escapan a la crítica los etruscos, a quienes los

16. Sobre el contexto histórico e ideológico cf. P. GRIMAL, "Le modèle et la date des *Captivi* de Plaute", en *Hommages à M. Renard*, Bruselas, 1969, pp. 394-414; J. C. DUMONT, "Guerre, paix et servitude dans les *Captifs*", *Latomus* 33 (1974), pp. 505-522; D. KONSTAN, "Plautus' *Captivi* and The Ideology of the Ancient City State", *Ramus* 5 (1976), pp. 76-91 (recogido en *Roman Comedy*, Ithaca-Londres, 1983, pp. 57-72); W. KRAYS, "Die *Captivi* im neuen Lichte Menanders", en H. BANNERT, J. DIVJAK (eds.), *Latinität und alte Kirche. Festschr. R. Hanslik*, Viena, 1977, pp. 159-170.

17. Cf. G. F. FRANKO, "Fides, Aetolia and Plautus' *Captivi*", *T.A.Ph.A.* 125 (1995), pp. 155-176.

18. Sobre la figura de Hanno y la presentación que hace Plauto de sus rasgos morales, cf. G. F. FRANKO, "The characterization of Hanno in Plautus' *Poenulus*", *A.J.Ph.* 117 (1996), pp. 425-452.

19. Así, por ejemplo, en *Cas.* 114; *Mil.* 642-648; *Most.* 39-41; *Truc.* 269, 682-688, 688-691; *Trin.* 608-609; cf. J. P. CÈBE, *La Caricature et la parodie dans le Monde romain antique des origines à Juvenal*, París, 1966, p. 63 y E. S. RAMAGE, "Early Roman Urbanity", *A.J.Ph.* 81 (1960), pp. 65-72.

romanos no perdonaban su exotismo oriental, sus ocasionales infidelidades políticas y su papel preponderante en la historia de la *Urbs* (*Cist.* 562; *Curc.* 482.). Con todo, las burlas "xenófobas", de la índole que sean, parecen más bien superficiales, sin relación alguna con un presunto orgullo romano de raza, y no responden más que al deseo de Plauto de contentar las fobias y las filias del público. No es posible pasar por alto la vocación cosmopolita de Roma, el orgullo por su origen heterogéneo²⁰, su política de asimilación: el romano, aunque consciente de su superioridad, deseó siempre incorporar lo que el extranjero pudiera aportar. En estas condiciones resulta difícil hablar sin más de "racismo" por parte de Plauto²¹.

Con estos presupuestos y en contra de lo que la crítica suele señalar, el uso del adjetivo *barbarus* en *Rudens* (v. 583: *barbarum hospitem mihi in aedis nil moror; sat litiumst*) no hace referencia ni a romanos ni a itálicos: la expresión, puesta en boca de un esclavo de Cirene, Escerpanión, es estrictamente alotrópica: el "extranjero", "el que es de otra tierra". De hecho, la persona a la que van destinadas estas palabras, Cármides, procede de Sicilia, no *ex germana Graecia* (v. 737). Escerpanión representa la actitud griega habitual considerando a Cármides bárbaro porque es siciliano, aunque Plauto insista en la dureza del trato: el "bárbaro" por el *ingenium* resulta ser Escerpanión y no Cármides a pesar de la *gens*²². En este pasaje se reconocen los prejuicios de los Atenenses, que no consideraban a los sicilianos verdaderos griegos. Por otra parte, hay que tener también en cuenta que en el prólogo, la estrella Arturo ha presentado a Cármides como *siculus orbis proditor* (v. 49 ss). P. Grimal ha explicado esta referencia situándola en el contexto histórico del modelo plautino. De acuerdo con esta interpretación, Cármides sería *proditor orbis* porque, exiliado de Agrigento -pasado del lado de Agatocles-, es juzgado severamente después de la muerte de Ofelas²³. Sin

20. Cf. Liv. 1, 1, 5; 2, 4; Sal., *Cat.* 6, 1-2; Virg. *Aen.* 8, 314-318.

21. Cf. J. GAUDEMET, "L'Étranger dans le monde romain", *Studii Clasice* 7 (1965), pp. 37-47; M. JACOTA, "Rome et l'étranger", en J. BURIAN - L. VIDMAN (eds.), *Antiquitas Graeco-Romana ac tempora nostra*, Praga, 1968, pp. 83-90. Para el estudio de las relaciones psicológicas, políticas y sociales de Roma con el exterior A. N. SHERWIN-WHITE, *Racial Prejudice in Imperial Rome*, Cambridge, 1967.

22. Cf. DAUGE, *Barbare*, o.c., 425 n. 86.

23. Cf. P. GRIMAL, "Echos plautiniens d'histoire sicilienne", *Kokalos* 14-15 (1968-1969), pp. 228- 231.

embargo, también es posible que *proditor orbis* sea una traducción errónea del griego προδότης τῆς πατρίδας, donde πατρίς se referiría no específicamente a la ciudad, sino a Grecia en su conjunto²⁴. De este modo Cármides sería *scelestus* en tanto que agrigentino, ciudad que traicionó la causa del helenismo para acomodarse a la dominación cartaginesa, y sería *barbarus* en la medida en que imita a los cartagineses, enemigos tradicionales de Cirene. Con todo, y en relación al objeto de estas páginas, el término *barbarus* no puede interpretarse aquí como referido a romanos o itálicos.

Un caso notable de lectura particularmente descuidada por parte de la crítica se encuentra en *Bacchides*. El preceptor Lido reprende al joven Pistoclero por su libertinaje; éste, en su defensa, dice (vv. 115-116) que en la casa a donde se dirige viven unos dioses, *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, Ludus, Sermo* y *Suavisatio* y a la pregunta del preceptor sobre esos ruinosísimos dioses, y la duda sobre la naturaleza divina de *Suavisatio*, responde Pistoclero:

*An non putasti esse umquam? O Lyde, es barbarus;
quem ego saepe nimio censui plus quam Thalem,
is stultior es barbaro † poticio †
qui tantus natu deorum nescis nomina* (vv. 121-124)

El joven, extrañado de la ignorancia de Lido, lo llama "bárbaro". ¿Cómo interpretar aquí este calificativo? En primer lugar, hay que tener presente la naturaleza del personaje: *Lydus*, un nombre muy frecuente en la comedia griega²⁵, es de condición servil y de origen extranjero, probablemente lidio, dada la costumbre de que los esclavos recibieran el nombre por su procedencia étnica²⁶; a esto, hay que añadir la connotación peyorativa de "ignorante", explícita en el pasaje (*stultior, nescis*).

24. Así DUMONT, *Plaute, barbare, o.c.*, p. 70, n. 18.

25. Cf. Cic. *Pro Flacc.* 65: *nam quid dicam de Lydia? quis unquam Graecus comoediam scripsit in qua servus primarum partium non Lydus esset?* El Lido menandro es el modelo del plautino; cf. R. SCHOTTLAENDER, "Die Komische Figur des Pädagogen bei Plautus", *Das Altertum* 19 (1973), pp. 233-240.

26. Cf. M. LÓPEZ LÓPEZ, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérída 1991.

Como ya señaló Fraenkel²⁷, es muy probable que Plauto ampliase el catálogo de los dioses del original precisamente porque algunos de estos representan conceptos abstractos típicamente romanos. Resulta obvio que quienes han interpretado en este caso al adjetivo *barbarus* como alusión cómica al carácter bárbaro de los romanos no han leído atentamente. Nada hay en la observación que hace Pistoclero al viejo pedagogo, a quien creía un Tales, que sugiera la mínima referencia al mundo romano; es, pues, absurdo suponer que Lido pueda ser calificado como "bárbaro" en referencia a lo "romano" por su desconocimiento de unos peculiares dioses romanos. Como hemos ya señalado *Lydus* es un nombre de origen étnico, y por tanto bárbaro desde el punto de vista griego y, consiguientemente, también desde el romano; el joven asocia el calificativo a la denominación étnica de su preceptor, asociación que hay que interpretar "*als barbarischer Lydien*" más que "*als lydischer Barbar*"²⁸. En mi opinión, *barbarus* mantiene aquí su sentido primordial de extranjero, por supuesto desde el punto de vista griego de acuerdo con las convenciones del género.

A este sentido fundamental del adjetivo se añade otro secundario de "inculto" e "ignorante", que, si bien es cierto que está incluido en *barbarus*²⁹, aparece subrayado en el contexto de manera explícita (vv. 123-4: *is stultior es barbaro † poticio † qui tantus natu deorum nescis nomina* (vv. 121-124). El maestro Lido, caracterizado hiperbólicamente como un *Thales*, modelo proverbial de sabiduría, se muestra a su discípulo como un ignorante (*nescis*), a pesar de su edad (*tantus natu*). Por otra parte, el denuesto nos conduce a un nuevo y distinto empleo de *barbarus*, un segundo grupo de textos en los que efectivamente el adjetivo *barbarus* aparece unido a lo romano o itálico. Aquí (v. 123), *barbaro* califica a *poticio*, una palabra sumamente discutida tanto por su forma como por su significado pero que, siguiendo a B. García-Hernández y L. Sánchez Blanco, leemos como *Potitio*, nombre de una de las más antiguas

27. Cf. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia 1960, p. 216.

28. Cf. P. P. SPRANGER, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus un Terenz*, Wiesbaden 1961, p. 81.

29. Sobre la relación de *barbarus* con la "estupidez", "falta de cultura" y "educación", cf. S. LILJA, *Terms of abuse in Roman comedy*, Helsinki, 1965, p. 66 y I. OPELT, *Die lateinische Schimpfwörter und verwandte sprachliche Erscheinungen*, Heidelberg 1965, p. 67 ss.

familias del Lacio, a la que perteneció el primer sacerdote del culto de Hércules³⁰. En efecto, en el texto plautino aparece equiparado con *Thales*, lo cual invita a suponer que se trata de un nombre propio, y no de un griego, pues va precedido por el adjetivo *barbarus*, que excluye esa referencia. Nada impide, sin embargo, que se trate de un nombre romano. El juego plautino consiste en una doble comparación en la que intervienen tres elementos: Tales, griego, el "bárbaro" Poticio y Lido-lidio (*tantus natu*), en la que el contraste atañe a los conceptos de "ignorancia". Obviamente para que la comparación tuviese el efecto cómico buscado, Poticio debía ser un personaje histórico lo suficientemente conocido como para poder contrastarse con el sabio griego: sabemos por Servio que Poticio, actuando como coeficiente en un sacrificio que preside Hércules, al tocarle el turno de respuesta... ¡se equivoca!... olvidando el nombre del dios al que debía invocar, olvido lamentarse que, sin duda, le acarrearía fama de ignorante. Nos encontramos, por tanto, con un juego, en absoluto incongruente, en el que se relaciona a un esclavo "mayor", "bárbaro-lidio" con Poticio-"bárbaro-romano", ambos extranjeros desde el punto de vista de la *palliata*; es cierto que la equiparación la tiene que hacer el espectador romano, al que se le presenta la broma aparentemente inocente de ver calificado como "bárbaro -ignorante" a un romano, pero es muy probable que, dadas las circunstancias, ellos fueran los primeros en burlarse de Poticio.

Naturalmente la alusión a un romano conocido dentro de la *palliata* tenía que recordarles a los espectadores su propia existencia en y fuera del teatro. Esto es lo que sucede en *Stichus* (v. 193-195), una escena de *auctio* que tanto Leo como Fraenkel atribuyeron a la imaginación de Plauto, especialmente por la personificación cómica de cosas inanimadas. El parásito Gelásimo se lamenta del hambre y de la falta de invitaciones para cenar (*haec verba*):

*haec verba subigunt med, ut mores barbaros
discam atque ut faciam praeconis compendium
itaque auctionem praedicem, ipse ut venditem*

30. La tradición manuscrita vacila entre *poticio* y *putitio*. Sobre el pasaje, cf. B. GARCÍA-HERNÁNDEZ y L. SÁNCHEZ BLANCO, "Lydus barbarus (Pl. *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo", *Helmántica* 44 (1993), pp. 147-166, especialmente 160 y ss. Para la caracterización de Lydus, cf. A. ARCELLASCHI, "Lydus, paedagogus et servus dans les Bacchides de Plaute", *Pallas* 38 (1992), pp. 327-336.

Al tratar de vender unos bienes sin recurrir a un pregonero -metatextualmente el *praeco* que invita al espectáculo- son calificadas de "bárbaras" unas costumbres romanas³¹ y el público que tiene que encajar el "insulto" es romano (o itálico). ¿Cómo interpretarlo? En primer lugar, es obvio que se establece una complicidad entre Plauto y su público, en el que pretende provocar la risa por la impresión de sentirse a la vez insultado -aunque sea amablemente- y arrancado de sus motivos de orgullo y certidumbre, observado simultáneamente como objeto de curiosidad. Constituye, por tanto, una *ruptura de la ilusión escénica* en la que se recuerda al espectador su *identidad* y, simultáneamente, una *manera propia de actuar*, en este caso relativa tanto a las costumbres como a la praxis cómica romana³².

Una situación semejante se encuentra en *Mostellaria* (vv. 827-828):

*atque etiam nunc satis boni sunt, si sunt inducti pice;
non enim haec pultiphagonides opifex opera fecit barbarus.*

Estas palabras las pronuncia Tranión, esclavo de Teoprópides, y el tema de la conversación es la calidad de las jambas de una puerta, que, a pesar de algún inconveniente, no son la obra de "*un carpintero comegachas bárbaro*". Tenemos a un griego "de teatro" mostrando su desprecio por un carpintero "extranjero", caracterizado por un adjetivo híbrido greco-latino (*pultiphagonides*) que a su vez hace referencia a una costumbre alimenticia distinta a la suya, la polenta o gachas, frente al pan griego. La identificación de la nacionalidad de ese extranjero no está clara, aunque los traductores se inclinan por ver detrás del adjetivo a un romano o itálico³³.

31. Cf. J. ROMÁN BRAVO, *Plauto. Comedias*, Madrid, 1995, I, p. 557, n. 21: "romanas" como es habitual en Plauto.

32. Sobre la figura de este parásito y el procedimiento que utiliza Plauto en su caracterización cf. G. VOGT-SPIRA, "Stichus oder Ein Parasit wird Hauptperson", en E. LEFÈVRE, E. STÄRK, G. VOGT-SPIRA, *Plautus barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübinga, 1991, [48] pp. 163-174.

33. Cf. ROMÁN BRAVO, *Plauto, o.c.*, II, p. 203, n. 106: "*bárbaro*, como es habitual en Plauto, significa romano o itálico". También E. PARATORE, *Tito Maccio Plauto. Tutte le commedie*, Roma 1992, vol. III, p. 450 traduce "*romanaccio mangiapolenta*" y en n. 22 aclara que *pultiphagonides* es una alusión al apelativo de Plauto.

Sabemos, en efecto, que las gachas o la polenta era una comida habitual de los pobres de toda Italia³⁴, pero tampoco se puede olvidar que también los cartagineses eran aficionados a las gachas³⁵. Basándonos en la presencia de este adjetivo en otras comedias (*Curc.* 150, *As.* 11 y *Poen.* 54.), quizás lo más plausible sea entender *pultiphagonides* como referido al propio Plauto, sin que esto signifique que tras este término se esconda un sobrenombre cómico. Además de las razones de índole formal, no parece plausible que para reírse de los cartagineses, pueblo cuya relación con los romanos ya hemos comentado, Plauto recurriese a una costumbre alimenticia que era común con ellos. Por el contrario, el adjetivo *barbarus* unido a *pultiphagonides* en boca de un griego de teatro, les recuerda una vez más a los romanos que ellos existen en y fuera de esa ficción teatral, lo cual constituye una *ruptura metateatral* que sirve a su autor para recordar a la audiencia la existencia de dos modos de hacer, el griego y el romano, modos entre los que establece la diferencia necesaria para su creación³⁶

Relacionado también con los hábitos alimenticios, algo que constituye un rasgo de caracterización típico de los distintos pueblos, se encuentra una escena de *Casina* (vv. 746-748), en la que intervienen Olimpión, capataz de Lisídamo, Lisídamo y Citrión, el cocinero; en medio de un intercambio de expresiones en griego, Olimpión dice:

facite
cenam mihi ut ebria sit
sed lepide nitidique uolo; nil moror barbarico bliteo

34. Cf. Varrón, *L.L.* 5, 105 y Plinio, *N. H.* 18, 83. Así mismo Juvenal 15, 171.

35. Cf. Varrón, *De ag.* 85. De acuerdo con esta posibilidad, Ussing interpreta "bárbaro" como cartaginés, basándose en *Poen.* 54, donde une *pultiphagonides* con *patruus* con el significado de "cartaginés", en lo que sería, según él, el título de la comedia, título que se corresponde con el transmitido por los manuscritos.

36. Sobre el "metateatro" en Plauto, cf. M. BARCHIESI, "Plauto e il "metateatro antico", *Il Verri* 31 (1970), pp. 113-130. Sobre el valor cómico y el rechazo a mantener al público en una ficción demasiado "en serio", cf. G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia, 1983; G. PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzione plautina*, Palermo, 1983 y N. W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theater of the Mind*, Princeton, New Jersey, 1983, *passim*.

Olimpión prohíbe a los cocineros que preparen para su boda los "bárbaros bledos", acelgas o espinacas, cuya insipidez (aquí opuesta a *lepide et nitidi*) reconocían los mismos romanos. Paratore traduce "*bietola all'uso romano*" y añade en nota que el término *barbarico* es empleado según la costumbre plautina de designar a los romanos como extranjeros³⁷. Sin embargo, con esta interpretación se pierden las connotaciones unidas indefectiblemente al adjetivo *barbarico*, aquí subrayadas por la aliteración con *bliteo*. Aún más erróneo me parece, entender la alusión en cuestión como una prueba de la sumisión romana ante la cultura griega³⁸. Como señala Chiarini, el uso de *barbarus* por *romano* no implica el reconocimiento de la superioridad cultural griega, pues puede incluso expresar todo lo contrario: "yo, al que tú griego defines como *barbarus*, estoy orgulloso de serlo, es decir, distinto de tí y no siempre y no del todo inferior"³⁹.

El reconocimiento de la existencia de los romanos como nación, se produce nuevamente en *Poenulus* (vv.597-600):

*aurum profecto hic, spectatores, comicum
macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boues
uerum ad hanc rem agundam Philipum est: ita mos
ad simulabimus.*

Se trata de un engaño, que se puede leer en un doble plano, en el que intervienen Milfión, Colibisco y Agorastocles. Este último, que va a actuar de testigo en la *fallacia*, rompe la ilusión teatral al dirigirse a los espectadores directamente señalando que ya está preparado el medio del engaño, el oro. Eso sí, se trata de "oro de comedia" -nueva referencia al código-, unos altramuces travestidos, objetos insignificantes de la vida ciudadana, pero que indiscutiblemente debían ser de una

37. E. PARATORE, *o.c.*, p. 189; igualmente ROMÁN BRAVO, *o.c.*, "*bledos a la romana*".

38. Este es el caso de W. T. MCCARY - M. M. WILLCOCK, *Plautus. Casina*, Cambridge, 1976, p. 181.

39. G. CHIARINI, *Casina*, Roma, 1992, p. 176, remite, con acierto, a *As.* 11, *Trin.* 19 y *Mil.* 211, los pasajes más significativos en mi opinión.

gran afectividad en el contexto agrícola, en *Barbaria*⁴⁰. ¿Dónde ubicar esta nación? Paratore, omitiendo toda la carga afectiva del término, traduce directamente "*in Italia*" y, en nota, añade que se trata de la misma expresión del tipo griego (como *uortit barbare* del v. 11 de *Asinaria* y del 19 de *Trinummus*) para referirse a cosas de Roma y de Italia⁴¹. A pesar de que la referencia extralingüística de *Barbaria* sea efectivamente Italia, no creo que pueda traducirse así sin más, pues no es lo mismo que *en tierra de barbaros*⁴². Nuevamente encontramos un momento en el que, provocando una ruptura de la ilusión escénica y una referencia metatextual al código, Plauto pone en boca de un griego de ficción una expresión despectiva sobre la nación a la que pertenecen los espectadores de la comedia.

Exactamente lo mismo sucede en *Faeneratrix* 1, 1⁴³:

*heus tu, in barbaria quod dixisse dicitur
libertus suae patronae id ego dico tibi
Libertas salue: uapula Papiria*

En este pasaje, al parecer, un liberto ateniense, tras injuriar a su patrono pretende de la manera más absurda ampararse en el ejemplo de los libertos de "la barbarie", es decir de Roma, donde los esclavos, una vez liberados, se sentían desligados de sus antiguos amos⁴⁴. Sin necesidad de ver en Plauto al portavoz cómico de una corriente de opinión en la que amos y patronos deploran verse desarmados ante

40. Los granos secos de altramuz eran empleados en el teatro para simular (*ad simulabimus*) toda especie de monedas; estos granos, macerados en agua caliente para ablandarlos, también servían para la alimentación de los animales e incluso de los hombres cf. ERNOUT, *Plaute, o.c.*, V, p. 204 n. 1.

41. Cf. PARATORE, *Plauto, o.c.*, IV, p. 197, n. 77.

42. Así traduce más exactamente ROMÁN BRAVO Plauto. *Comedias*, II, p. 331: "en el país de los bárbaros", añadiendo en nota 78 "en Italia como es habitual". Cf. G. MAURACH, *Der Poemulus des Plautus*, Heidelberg, 1988, p. 119: "Im Barbarenland".

43. *Fab. cert. fragm* I, pp. 72-74.

44. En Roma probablemente (y quizás jamás para los libertos *suis nummis*) no existió más que tardamente el procedimiento ateniense que esperaba a los libertos ingratos, la δίκη ἀποστασίον. Cf. DUMONT, *Plaute, barbare, o.c.*, p. 71, n. 21.

la ingratitud de los libertos, lo que no deja lugar a dudas es el referente extralingüístico de esa tierra de bárbaros, claramente explicitado por Festo a propósito del fragmento en cuestión: *in Barbaria est in Italia*. Claro que no se trata simplemente de Italia pues para la comprensión del término hay que añadir las connotaciones que lo acompañan, la complicidad que se establece entre el autor y su público, y naturalmente el recordatorio de que en y fuera del teatro existe una nación a la que ellos pertenecen y que esta nación posee unas costumbres *diferentes* a las de Atenas.

También relacionado con leyes específicas de la sociedad romana aparece utilizado el adjetivo *barbaricus* en *Captiui* (vv. 492-495):

*nunc barbarica lege certumst ius meum omne persequi:
qui consilium iniere, quo nos uictu et uita prohibeant,
is diem dicam, irrogabo multam, ut mihi cenas decem
meo arbitrato dent, cum cara annona sit*

El parásito Ergasto, al no conseguir ser invitado a cenar, pretende hacer valer sus derechos recurriendo a la *lex barbarica*. Es decir, un griego considera una conspiración contra su vida la ausencia de comida e invitaciones, y, recurriendo a la ley extranjera, pretende citar a juicio a todos los que le han negado alimentos; como castigo propondrá el que se le invite a diez cenas, cuando los alimentos estén más caros. Lo cómico de la situación resulta obvio: un parásito griego quiere ampararse en una ley extranjera, pero que de hecho es romana⁴⁵. El carácter plautino del pasaje está fuera de toda duda, así como la complicidad con su público, el único capaz de entender el chiste.

Un ejemplo similar y colmo de lo absurdo, nos parece la presencia de la expresión en *Captivi* (v. 880-886):

45. Cf. A. ERNOUT, *Plaute, o.c.*, p. 117, 2, "*c'est à dire, romaine*"; W. M. LINDSAY, *The Captivi of Plautus*, Cambridge, 1900, p. 238: "*barbarica i.e. Roman*"; ROMÁN BRAVO, *Plauto, o.c.*, I, p. 380, n.36: "*esto es, romana, bárbara desde el punto de vista griego*". La ley de las Doce Tablas, a la que se refiere Plauto, prohibía las asociaciones (*societates*) que pretendieran fines perjudiciales para el Estado.

- Er. *Hegio, itaque suo me semper condecoret cognomine,
ut ego vidi.*
- He. *Meum gnatum?*
- Er. *Tuom gnatum et genium meum.*
- He. *Et captivom illum Alidensem?*
- Er. *μὰ τὸν Ἀπόλλω*
- He. *Et servolum
meum Stalagmum, meum qui gnatum surrupuit?*
- Er. *Ναί τὰν Κόραν*
- He. *Iam diu?*
- Er. *Ναί τὰν Πραινέστην*
- He. *venit?*
- Er. *Ναί τὰν Σιγνίαν*
- He. *Certon?*
- Er. *Ναί τὰν Φρουσιώνα*
- He. *Vide sis*
- Er. *Ναί τὰν Ἀλάτρον*
- He. *Quid tu per barbaricas urbes iuras?...*
- Er. *Quia enim item asperae
Sunt ut tuum victum autumabas esse*

El parásito Ergásilo informa a Hegión de que acaba de ver a su hijo en el puerto; ante el escepticismo de éste, va jurando en griego por distintas ciudades; estos juramentos fuerzan al etolio Hegión a reprocharle -en latín- jurar por ciudades *bárbaras*, es decir de Italia⁴⁶, que éste, por otra parte, ha nombrado *en griego*, para provocar la pregunta de Hegión. *Kóra* (la joven), era el nombre con el que se conocía a Perséfone, la hija de Zeus y Demeter, antes de ser raptada por Hades; pero además

46. Cf. LINDSAY, *Captiui*, o.c., p. 310: "barbaricas id e. Italian", según el uso de la palabra *barbarus* y sus derivados en Plauto y remite al caso de *Bacchides* 121, donde, como hemos comentado, no se trata de un romano, sino de un lidio. PARATORE, *Plaute*, o.c., II, p. 99 traduce directamente "citta latine" y en nota añade: "Come sempre, assecordiamo il vezzo di Plauto di adoperare per cose e luoghi del Lazio l'uso greco di denominare barbari gli stranieri".

era una ciudad del Lacio⁴⁷. La asociación de ideas da juego al parásito para seguir jurando -en griego⁴⁸- por una serie de ciudades del Lacio (Palestrina, Segni, Frodinone, Alatri) en vez de por los esperados nombres de los dioses.

Como puede verse, el referente extralingüístico de *barbarus* es indiscutiblemente el Lacio. Al margen del complicado y cómico juego de palabras y asociaciones de ideas que lleva a cabo Plauto para un público que sin duda lo sigue, volvemos a encontrarnos dentro de la ficción teatral con ciudades a las que pertenecían esos espectadores, rompiendo así la ilusión escénica y recordándoles su existencia al margen de lo y los griegos. En este sentido, hay que hacer notar que Plauto no duda en recordar a su audiencia que sus obras son una "adaptación" del griego y que la acción transcurre en Grecia⁴⁹.

¿Qué implicaciones puede tener el empleo de estos términos en unos pasajes en los que *barbarus* y sus derivados (*barbaria*, *barbaricus*) designa a los romanos o itálicos? Dejando a un lado los primeros ejemplos, en los que pretender que *barbarus* se refiere a lo romano es producto de una lectura poco atenta y errónea, creo que no nos podemos limitar a establecer una mera equivalencia lingüística que sería consecuencia de una estricta ortodoxia plautina. Si *barbarus* comenzó siendo la expresión de una oposición lingüística y étnica para posteriormente designar ideológicamente "al otro", ese que es diferente, hemos visto que los textos de Plauto presentan dos valores, uno neutro (*Rud.* 583) y otro que presenta las connotaciones de "incultura" (*Bacch.* 121, 123), ambos presentes en sus modelos griegos. Por el contrario, el significado específico y particular de *barbarus* en referencia a lo "itálico" o lo "romano" está estrechamente ligado a la *palliata* plautina. Resulta evidente que Plauto muestra una coherencia incluso sospechosa al ponerse en el punto de vista griego y calificarse a sí mismo de *barbarus*. Si tenemos en cuenta que el término falta

47. Cf. ERNOUT, *Plaute, o.c.*, II, p. 138, n. 1.

48. El empleo de vocablos griegos en las comedias, más que un efecto intelectual, tiene como consecuencia una mayor efectividad del humor; Cf. G. P. SHIPP, "Greek in Plautus", *W.S.* 66 (1953), pp. 105-12.

49. Así, por ejemplo, en *Stichus* (vv. 446-8): *atque id ne vos miremini, hominis seruos potare, amare, atque ad cenam condicere, licet haec Athenis nobis* o en *Casina* (vv. 7-9): *sunt hi, inter se quos nunc credo dicere quaeso hercle, quid istuc est? seruales nuptiae? at ego aio id fieri in Graecia.*

en Terencio y en Ennio, podría pensarse que estos autores no tuvieron motivos para usarlo, ya que tenían a su disposición muchas otras formas para designar lo latino sin necesidad ni voluntad de entrar en conflicto con la cultura griega. Con esto llegamos a la conclusión de que *barbarus* no es un simple sinónimo cómico de *latinus* o *romanus*: no sólo se añade la ironía, sino también un carácter polémico (reivindicativo) y, en la medida en que presupone la antítesis con lo griego, revela un *deseo de confrontación*, y sobre todo, la *conciencia de una diferencia*.

La reiteración de esa diferencia la encontramos en *Curculio* (vv. 147-154):

*pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,
uos amo, uos uolo, uos peto atque obsecro,
gerite amanti mihi morem, amoenissumi:
fite causa mea ludii barbari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem*

El joven enamorado Fedromo, amante de Planesia, como un Orfeo de comedia, se lamenta ante la puerta de su amada (el primer *paraclausitiron* de la literatura latina) dirigiéndose a los cerrojos y rogándoles que se conviertan en "bailarines bárbaros". Tanto la métrica como la sintaxis subrayan el carácter lírico del pasaje, donde la cómica súplica constituye una alusión a los movimientos vivaces y bruscos de una danza extranjera para los griegos, la itálica, más exactamente etrusca, que el público conocía y en la que *se reconocía*. Con este proceder Plauto relativiza las barreras nacionales y étnicas al recordar al espectador quién es, dónde está y cuáles son sus costumbres teatrales, un destinatario que, a pesar de su voluntad asimiladora, seguía manteniendo una fuerte conciencia de su *especificidad étnica*⁵⁰, con peculiaridades en todos los ámbitos: alimentación, leyes y, como hemos visto en el último texto, *tradición teatral*, que conoce y en la que se reconoce.

Este mismo sentimiento me parece especialmente importante a la hora de

50. El sentimiento de pertenecer a una nación en gestación parece confirmarse en *Casina* 71-72, donde integra a Apulia en un conjunto geográfico designado por *hic in nostra terra*, diferenciándola así de Grecia y Cartago.

analizar un célebre pasaje del *Miles* (vv. 210-212):

*apage, non placet profecto mihi haec aedificatio;
nam os columnatum poetae esse indaudiui barbaro,
quoi bini custodes semper totis horis occubant.*

Periplectómeno describe los movimientos de Palestrión, comparando la construcción mental de éste con la postura de un "poeta bárbaro" en prisión, generalmente identificado con Nevio⁵¹ y encarcelado, al parecer, por haber compuesto versos satíricos contra los Metelos y los Escipiones. Por lo general, se da crédito a la noticia de Gelio (*Noct. Att.*, 3, 3, 15), según la cual este *poeta* compuso dos comedias en prisión. El pasaje plautino en cuestión ha dado lugar a un discutido debate, del que nos interesa destacar algunos aspectos. En primer lugar, la posible relación alusiva entre esas dos obras que Nevio habría compuesto en prisión y las dos tramas del *Miles*. De acuerdo con esta interpretación, Palestrión, un esclavo con dos amos, Pirgopolinices y Pleusicles, sería comparado figuradamente con Nevio que, encarcelado, es guardado por dos vigilantes; además, en la prisión figurada el esclavo imagina dos intrigas, relacionándolas con las dos comedias que Nevio habría escrito en su encarcelamiento. A esto se añadiría un contraste irónico: mientras Nevio está detenido en una celda, Palestrión sale de su confinamiento social con la aprobación de sus dos vigilantes, Pirgopolinices y Pleusicles, pues del éxito de la intriga depende el desarrollo de la trama⁵².

Ciertamente el *Miles* tiene una complicada trama⁵³. En ella encontramos que

51. Cf. ERNOUT, *Plaute, o. c.*, IV, p. 185, n. 1; ROMÁN BRAVO, *Plauto, o. c.*, II, p. 90. n. 21. En contra, H.B. MATTINGLY, "Naevius and the Metelli", *Historia* 9 (1960), pp. 422-423.

52. Cf. S. A. FRANGOULIDIS, "Palaestrio as Playwright: Plautus MILES GLORIOSUS 209-212", en C. DEROUX (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. 7, Bruselas 1994, pp. 72-86.

53. Sobre las dos tramas y la unidad de la comedia cf. E. W. LEACH, "The Soldier and Society: Plautus' *Miles Gloriosus* as Popular Drama", *R. S. C.* 28 (1972), p. 203; A. D. LEEMAN, "Aspects dramatiques du miles plautien", *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Bude*, París 1975, I, pp. 322-325; K. DÉR, "Der Duplex argumentum",

un actor expresa el conocimiento de su propio rol produciendo lo que se conoce como "teatro en el teatro" o, más exactamente, "una ficción de improvisación dentro de un drama escrito". Esta técnica dramática no es exclusiva del *Miles*, pues Plauto hace a menudo uso de esas rupturas metateatrales, muy probablemente evocando la manera de hacer en el "teatro de improvisación itálico" con el fin de conseguir la complicidad con su público⁵⁴.

Una segunda cuestión a aclarar atañe al sintagma *os colummatum*: a menudo se entiende que hace referencia a la postura de Nevio en prisión, con el rostro apoyado en la mano en actitud pensante o meditabundo, o con el rostro - sinestésicamente, con la boca-, símbolo de la libertad de expresión, apoyada en la columna a la que eran atados los malhechores; de la misma manera, en *bini custodes* habría que ver una alusión a las dos cadenas que les atenazaban pies y manos. Sea como fuere, lo que resulta indiscutible es que Plauto presenta a Palestrión como un poeta en el acto de crear una comedia⁵⁵. Por otra parte, la prudente alusión a Nevio, denominado por primera vez *poeta*⁵⁶, unida a la calificación de "barbaro", no debió pasar desapercibida a los espectadores⁵⁷. Los diccionarios han dejado constancia de que Plauto utilizó aquí el término *barbarus* no en la acepción peyorativa que hemos visto tenía ya, sino en el

Homonoia 5 (1983), pp. 140-141; S. A. FRANGOULIDIS, "A prologue-within-a-prologue: Plautus, *Miles gloriosus* 145-153", p. 55, *Latomus* (1996), pp. 568-570. Sobre la intriga cf. Slater, *Plautus in Performance, o. c.*, pp. 3-18; F. MUECKE, "Plautus and the Theater of Disguise", *Cl. Ant.* 5 (1986), pp. 216-229; J. BLANSDÖRF, "Die Komödienstrige als Spiel im Spiel", *A&A* 18 (1973), pp. 131-132; B. GENTILI, *Theatrical Performances in the ancient World*, Amsterdam, 1979, pp. 15-16 y W. GÖRLER, "Über die Illusion in antiken Komödien", *A&A* 18 (1973), pp. 41-57.

54. La relación de la escena con el mimo es indiscutible: Palestrión recita sin palabras, con el sólo movimiento de su cuerpo el acto más difícil de representar, pensar.

55. Cf. BARCHIESI, *Plauto e il metateatro antico, o. c.*, p. 125 y B. ROCHETTE, "*Poeta barbarus* (Plaute, *Miles glor.* 211)", *Latomus* 57 (1998), pp. 415-417.

56. Mediante el recurso a la perífrasis, Plauto evita pronunciar el nombre propio. Cf. R. W. REYNOLDS, "Critical of Individuals in Roman Popular Comedy", *C. Q.* 37 (1943), pp. 33-45. Sobre el término *poeta* cf. FLORES, *Latinità arcaica, o. c.*, p. 115 ss.

57. Festo (32, 14-19 Lindsay) la recuerda al dar su noticia: *barbari dicebantur antiquitus omnes gentes exceptis graecis: unde Plautus Naevium poetam Latinum barbarum dixit.*

sentido neutro de "quien no habla griego"⁵⁸. En mi opinión Plauto va más allá de esa pretendida neutralidad y, aunque en efecto no se pueda hablar de connotación peyorativa, y mucho menos de un guiño dirigido a los griegos o a los filohelénicos de Roma⁵⁹, hay aquí algo más que una simple categorización étnica. Lejos de constituir, como a veces se pretende, un sinónimo banal de *romani* o *latini*, *barbari* remite implícita y voluntariamente a la forma de componer de Nevio, es decir, el adjetivo funciona como fórmula de una corriente literaria, en la que coinciden el aludido y Plauto⁶⁰.

Una prueba de esto es el empleo plautino del adverbio *latine* para dar en su lengua la simple traducción del *graece* en *Miles* (vv 86-87): *graece huic nomen est comoediae; id nos latine "gloriosum" dicimus*. En este caso se trata simplemente de una transcripción lingüística (*graece* vs *latine*)⁶¹. Todo lo contrario del efecto buscado en los conocidos pasajes de *Asinaria* (vv 7-13)⁶² y *Trinummus* (v.18-20) donde aparece la expresión *Maccus* (o *Plautus*) *uortit barbare*⁶³. En ambos casos encontramos el

58. Cf. *T.L.L.* II, col. 1736, l. 57-70; Forcellini, I, 311: *Hinc apud Plaut. qui in suis fabulis plerumque Graecos homines loquentes induit, legitur Barbaria pro Italia, et barbaricas urbes pro Italia.*

59. Según PANSIÉRI, *Plaute, o., c.*, p. 221, la alusión, lejos de cualquier tipo de crueldad, funciona como una especie de tribunal mediante el cual hace oír a la plebe la expresión de una protesta, por camuflada que esté, en favor de su amigo; la broma es una máscara que le permite transmitir un mensaje con el menor riesgo posible (cf. v. 210: *non placet profecto mihi haec aedificatio*).

60. En este sentido, ROCHETTE, *Poeta barbarus, o. c.*, p. 415 ss. Son numerosos los puntos de coincidencia técnica y temática: parodia de la epopeya o de la tragedia, común reivindicación del *libere loqui*, simpatía con el *servus callidus*, con la *meretrix*.

61. *Latine* también en *Cas.* 32, 34; *Merc.* 10; *Mil.* 87; *Poen.* 54.

62. Según F. RITSCHL, *Parerga zu Plautus und Terenz*, Leipzig 1845, p. 233, el argumento sería posterior a la muerte de Plauto. Más probable nos parece la atribución a Plauto en la línea de argumentación que hace F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin, 1912², p. 200 y F. ABEL, *Die Plautus Prologe*, Mülheim-Ruhr 1955, p. 13.

63. *Asin.*, 7-13: *ut sciretis nomen huius fabulae; tam quod ad argumentum attinet, sane breuest. nunc quod me dixi uelle uobis dicere, dicam: huic nomen Graece Onagost fabulae: Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare: Asinariam uolt esse, si per uos licet inest lepos ludusque in hac comoedia ridicula res est; Trin.* (v.18-20): *huic Graece nomen est thensauro*

término *barbare* en el prólogo de las comedias, allí donde el dramaturgo, sin intermediario, se dirige directamente al público para informar del modelo, título y argumento de la obra, articulando lógica y cronológicamente los elementos constitutivos de los sucesos necesarios para la comprensión de la acción dramática⁶⁴. Es importante notar que en los dos pasajes citados Plauto menciona el modelo griego y su autor (Demófilo, Filemón), lo cual evidencia que la "adaptación" no era considerada una disminución de la propia obra ni un *furtum*, sino que por el contrario constituía una revalorización en la que la mención del autor griego constituye un motivo de orgullo para el romano⁶⁵. En este sentido, no carece de interés recordar que Terencio no se permitió entrar en contacto directo con el público rompiendo la ilusión escénica⁶⁶; sus prólogos son auténticas arengas defensivas⁶⁷, prueba de la madurez artística tanto del autor como de su público, aunque se dejara distraer por un funámbulo o por un combate de gladiadores. Un fracaso que, sin embargo, no sucedió años antes a Plauto, precisamente por atender las expectativas de unos espectadores que, después de tres generaciones habituados a la *fabula* a la griega, si no tan puntillosos como los de la época de Cicerón⁶⁸, tampoco era tan rudos e ignorantes como algunos han pretendido y ya mostraban una formación, un gusto y unas

fabulae: Philemo scripsit, Plautus uortit barbare, nomen Trinummo fecit.

64. El prólogo de las comedias puede inscribirse en la categoría retórica de la *narratio*, y, como tal, está condicionado por un retículo de normas, codificadas por el *ars*. Es un espacio en el que prima la diégesis sobre la mimesis y donde las exigencias comunicativas son absolutamente prioritarias. Cf. F. LEO, *Plautinische Forschungen, o. c.*, pp. 188- 247y F. STOESSL, "Prologos", *R.E.* XXIII, 1, 1957, col. 632-641; *ibid.* XXIII, 2 (1959), cc. 2312-2440.

65. En 8 ocasiones Plauto menciona en el prólogo de la comedia el modelo; sólo se nombra al poeta en *As.* 11, *Cas.* 32, *Rud.* 32, *Merc.* 9, *Trin.* 9, *Vidul* (?); en el resto, da el título griego sin nombrar al autor (*Mil.* 86, *Poen.* 53).

66. *Andr.* 217 y *Hec.* 361 constituyen dos excepciones

67. Cf. G. FOCARDI, "Linguaggio forense nei prologhi terenziani", *S.I.F.C.* n.s. 44 (1972), pp. 55-58; *id.* "Lo stile oratorio nei prologhi terenziani", *ibid.* 50 (1958), pp. 70-89; H. GELHAUS, *Die Prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren der "inventio" und "dispositio"*, Heidelberg 1972.

68. Cf. Cic., *De orat.* 3, 50, 195 ss.

costumbres teatrales bien definidas⁶⁹. Precisamente el sintagma *vortit barbare* encuentra sentido en la *transformación* plautina de la Nea a la *palliata*, transformación necesaria para conseguir la transferencia de un universo conceptual a otro: Atenas no era Roma, ni el público de la Nea era el romano de los siglos III-II a.C. Si tras el espectáculo que el poeta propone, este público no se ve reflejado, no se reconoce de alguna manera, aunque sea deformado y caricaturizado, el autor corre el riesgo de verse abandonado. Y Plauto tenía clara la importancia del destinatario de sus comedias, razón de su espectáculo⁷⁰. Para atender las "espectativas de su audiencia" necesitaba una adaptación cultural, que llevó a cabo insertando la *palliata* en los canales tradicionales de la comunicación teatral itálica⁷¹. En efecto, está fuera de duda la existencia de tradiciones teatrales romanas en época arcaica que se remontan probablemente al s. V a C. En esos canales teatrales aparecen insertas cinco formas preliterarias o preteatrales autóctonas: la *satura* musical etrusca, los *uersus fescennini*, el *phlyax*, de origen griego, la farsa *atellana*, procedente de la ciudad osca de Atella⁷², y el mimo en el que el énfasis recaía en la expresión facial, gestual y cinésica⁷³. Rasgo común a todas estas formas es que se trata de espectáculos no literarios, es decir que, dejaban de existir en el mismo momento en que se representaban; pero, a pesar de las dificultades que su estudio plantea, también podemos asegurar otras características

69. Sobre el público plautino cf. J. P. CÈBE, "Le niveau culturel du public plautinien", *R. E. L.* 38 (1960), pp. 101-6 y E. S. GRUEN, "Plautus and the public stage", en *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden, 1992, pp. 124-157.

70. Cf. *Poen.* 550-54: *omnia istaec scimus iam nos. si hi spectatores sciant. horum hic hunc caussa haec agitur spectatorum fabula. Pseud.* 720 *horum caussa haec agitur spectatorum.*

71. Cf. en esta línea, los trabajos de W. S. ANDERSON, *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto-Bufalo-Londres, 1993; E. LEFÈVRE, E. STÄRK y G. VOGT-SPIRA, *Plautus barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübinga 1991 y especialmente los recogidos en L. BENZ, E. STÄRK, G. VOGT-SPIRA (eds.), *Plautus und die tradition des Stegreifspiel, Festgabe für E. Lefèvre*, Tübinga 1995.

72. Sobre la *Atellana* cf. P. FRASSINETTI (ed.), *Fabularum Atellanarum Fragmenta*, Augustae Taurinorum 1955 y *Le Atellane, Atellanae Fabulae*, Roma 1967.

73. Cf. M. BONARIA (ed.), *Romani Mimi*, Roma 1965; H. REICH, *Der Mimus*, Berlín, 1903; R. RIEKS, "Mimus und Atellana", en E. LEFÈVRE (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, pp. 348-77; H. WIEMKEN, *Die griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheater*, Bremen 1972.

comunes: la oralidad y la naturaleza improvisada. Hay que tener en cuenta que, si las formas han desaparecido para nosotros, Plauto sí las conoció⁷⁴, al igual que los espectadores de ese teatro. Esto implica que el dramaturgo se encontró con un público que y a estaba condicionado por el conocimiento de ese teatro de improvisación⁷⁵ y demostró tener claro tanto el modo de hacer griego (*græce*) como el gusto del público, no acostumbrado al refinamiento de productos literarios tardíos, sino a una comicidad más fuerte e inmediata, en la que poca importancia tenía una trama bien urdida o la fina introspección de los caracteres. Así, la crítica que había visto en este autor a un traductor fiel o a un transmisor mediocre de una Nea desconocida pero siempre punto de referencia, tras la obra de Fraenkel y el descubrimiento del *Dis exapaton* de Menandro, recobró un nuevo estímulo para el estudio de un Plauto no menos desconocido⁷⁶. Aquello que había sido considerado durante décadas como una falta, siempre en relación con el modelo griego, comenzó a iluminarse desde una nueva perspectiva en la que las huellas de las tradiciones preliterarias itálicas enriquecen el texto plautino sin dejar de lado su originalidad y creatividad⁷⁷.

Plauto no podía o no quería renunciar de un modo absoluto a las posibilidades cómicas del teatro de improvisación. En este sentido puede considerarse la comedia

74. Sobre la relación de Plauto con la atellana, cf. K. H. E. SCHUTTER, *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, Groningen 1952; W. BEARE, "Plautus and the Fabula Atellana", *C. R.* 44 (1930), pp. 165-175 y A. S. GRATWICK, "Titus Maccus Plautus", *Class. Quart.* 23 (1973), pp. 78-84.

75. Sobre las diferencias entre este público plautino y la "segunda generación de espectadores", cf. E. W. HANDLEY, "Plautus and his Public: Some Thoughts on New Comedy in Latin", *Dioniso* 46 (1975), pp. 117-132 y H. N. PARKER, "Plautus vs. Terence: audience and popularity re-examined", *A.J.Ph.* 117 (1996), pp. 585-617.

76. Obras de obligada referencia son FRAENKEL, *Elementi plautini, o., c.*; G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931; R. PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari, 1955; B. A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco 1956; E. SEGAL, *Roman Laughter. The comedy of Plautus*, Oxford 1987².

77. Cf. E. HANDLEY, *Menander und Plautus. A Study in Comparaison*, Londres 1968; C. QUESTA, "Alcune strutture sceniche di Plauto e Menandro", en *Menander, Entretiens Fondation Hardt* 16, Ginebra, (1970), pp. 183-228; K. GAISER, "Die plautinischen "Bachides" und Menanders "Dis exapaton"", *Philologus* 114 (1970), pp. 51-87; V. PÖSCHL, *Die neuen Menander papyri und die Originalität des Plautus*, S.H.A.W. 1973.

plautina como una síntesis bien lograda e históricamente única de dos tradiciones teatrales diferentes, la griega, altamente literaria, y la itálica⁷⁸. Esto demuestra una capacidad de análisis de las dos realidades y el establecimiento de las distancias necesarias para todo trabajo de creación. Desde esta perspectiva, en los prólogos de *Asinaria* y *Trinummus* vemos que están recogidos no dos, sino los tres elementos presentes en las comedias: el modelo griego (*Diphilus*, *Philemo*), el autor-transformador, *Plautus*, que se autodenomina programáticamente *Maccus* (*As.* 11), una figura de la popular farsa *atellana* de la que quizás fue máscara⁷⁹, y la expresión *vortit barbare*, en la que el adverbio dista mucho de ser neutral. Precisamente en los prólogos, aunque no exclusivamente, Plauto hace referencia a sus particulares elecciones poéticas, estableciendo unos lazos de complicidad y atendiendo al "horizonte de expectativas" del público⁸⁰. A menudo se repite, y con razón, que no desarrolla una polémica literaria sistemática, pero sus interrupciones, las continuas referencias al código de la *palliata*, y, entre otros procedimientos, la utilización de términos como *barbarus* y sus derivados, muestran que el poeta dramático era consciente de su imitación artística y de su modo de proceder⁸¹. De ahí que, con respecto a los textos citados de *Asinaria* y *Trinummus*, me parezca erróneo entender simplemente "Plauto la tradujo al latín"⁸², o, aún peor, Plauto la "tradujo toscamen

78. Cf. VOGT-SPIRA, *Plauto fra teatro, o., c.*

79. Sobre esta cuestión cf. F. LEO, *Plautiische Forschungen, o. c.*, p. 74 ss; DUCK-WORTH, *The Nature, o. c.*, pp. 49-51; DELLA CORTE, *Da Sarsina, o. c.*, pp. 15-17.

80. Sobre el concepto cf. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960 (trad. esp. Salamanca 1977); para Plauto HANDLEY, *Plautus and his Public, o. c.*, p. 118; ANDERSON, *Barbarian Play, o. c.*, p. 136.

81. Cf. FRAENKEL, *Elemente, o. c., passim*; A. ARCELASCHI, "Plaute dans Plaute", *V.L.* 77 (1980), pp. 22-27; G. RAMBELLI, "Studi plautini. L' *Amphitruo*", *R.I.L.* 100 (1966), pp. 101-134; L. PÉREZ GÓMEZ, "Las voces y los ecos: palimpsesto y collage en el *Amphitruo* de Plauto" en V. BÉCARES, F. PORDOMÍNGO, R. CORTÉS TOVAR, J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid-Salamanca, 2000, pp. 175-196.

82. Cf. PARATORE, *Plaute, o. c.*, p. 149 "in greco questa commedia s' intitula *Ovayos* l' ha scritta Demofilo e Macco l' ha tradotta in latino" y en la n. 4 añade: "Si segue l' uso corrente dei Greci che definivano βάρβαροι (*barbari*) tutti i populo stranieri, parlanti una lingua che a loro suonava confusa e rozzamente balbettante. Plauto riadopera il terme per indicare cose

te"⁸³. El autor utiliza el adverbio *barbare* no para referirse a la transposición lingüística del griego a la lengua bárbara, el latín. En ambos pasajes, con la complicidad del público, la expresión *barbare* está unida al verbo *uortere* (o *uertere*), el más antiguo término que designa la actividad de traducir. Ahora bien, no podríamos separar nítidamente los límites de esta traducción de los de circulación de la literatura y los de la producción⁸⁴; desde Livio Andrónico, la primera "versión" de una obra griega en latín, los cambios y alteraciones no son arbitrarios, sino que están condicionados por la capacidad de comprensión del público; la adaptación al nuevo contexto conllevaba una romanización conceptual y lingüística. El modo de hacer artístico alejandrino y la romanización van al mismo paso en Livio Andrónico, el creador de la "traducción artística" como forma válida literaria; no es una casualidad que una "traducción" señale el inicio de la primera literatura "derivada"⁸⁵, ni lo es tampoco que *vortere* sea el verbo de la transformación y la metamorfosis⁸⁶ y que el mismo término plantee dificultades. Como J. Dangel observa⁸⁷, *praevertere* presenta en *Amphitruo* dos sentidos diferentes: en 527-8 (*illuc redeundum est mihi ne me uxorem praevertisse dicant prae re publica*) significa *anteponere*, mientras que en 1068-9 (*ibi me inclamat Alcumena; iam ea res me horrore afficit; erilis praevertit metus; adcurro ut sciscam quid velit*) equivale a *revocare*⁸⁸. Significativa polisemia, que deja ver la poética de un poeta hermeneuta. Unido a *uertere*, el adverbio *barbare* no nos parece que se pueda considerar una designación neutra. Por el contrario, está

romane" y remite a *Trin.* 19.

83. Cf. A. BLÁNQUEZ, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona 1967⁵, s. v. *verto*.

84. Cf. A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 1970² y "Le Traduzioni" en G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA (eds.), *Lo Spazio letterario di Roma antica*, vol II (Roma, 1989, pp. 93-123; D. WEST-A. WOODMAN (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979; J. H. WASZINK, "Zum Anfangsstadium der römischen Literatur", *A.N.R.W.* I, 2 (1972), pp. 869-927.

85. Cf. G. BROCCIA, *Ricerca su Livio Andronico epico*, Padua, 1974.

86. Cf. Plaut., *Amph.* 121; *Most.* 218; *Rud.* 886; Verg., *Georg.* 4, 4, 11; *Aen.* 12, 891; Ov., *Met.* 2, 698; *ibid.*, 4, 604.

87. J. DANGEL, "Traduire Plaute: à propos d'Amphitryon", *R.E.L.* 76 (1998), pp. 93-115.

88. Nonio (G.L.K 362, 20): "*praevertere*" iterum significat anteponere...v. 527 et revocare v. 1068.

Flor. Il. 13 (2002), pp. 171-198.

relacionado con la "escritura", en un momento en que los primeros autores romanos no se medían con los *exemplaria graeca* -rivalidad que sólo se da a partir de la época clásica-, sino que debían afirmarse sobre las otras formas teatrales contemporáneas conocidas por el público. Así, nos parece que es a la forma de composición de Plauto (y de Nevio, el *barbarus poeta*) a lo que obedece el adjetivo *barbarus* y las formas relacionadas con él: voluntariamente ambiguo y autoirónico, expresa un "deseo de diferenciación" reiteradamente recordado al público que, en lugar de constituir una disminución de sí mismo, representa en realidad una exaltación de la propia diversidad. Plauto reivindica una poética en la que se mezcla lo itálico con el modelo griego y constituye a la vez una prueba de que no era un autor de farsas bufonas, cuya única finalidad era conseguir, al precio que fuera, el aplauso y la risa del público. Por el contrario es un dramaturgo con una neta conciencia poética, polémico, que introdujo cambios significativos y deliberados en relación con los modelos y defendió su libertad creadora. En síntesis, el dramaturgo y su público, reunidos en el lugar real de la representación -*in Barbaria*- se unen en una risa *cómplice*. Estamos en los primeros momentos de la individualidad artística y, quizás, esa reticencia plautina en el uso del término *barbarus* nos señala un modo de ser de la naciente *aemulatio*.