

Plauto 1976-1995. Veinte años de estudios: II. Aspectos dramáticos y literarios¹

Salvador NÚÑEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

Reseña crítica sobre los estudios plautinos en los aspectos dramáticos y literarios

Abstract

Critical review on Plautine scholarship of the last twenty years.

Palabras clave: Plauto, bibliografía, aspectos literarios.

En esta segunda parte del análisis de los estudios plautinos realizados entre 1976 y 1995 nos limitaremos a los aspectos dramáticos y literarios relacionados con la obra de P., dejando al margen estudios específicos sobre las comedias salvo que el interés general de la metodología empleada o la novedad de la propuesta para la interpretación general de su obra resulte manifiesta. A diferencia de nuestro análisis anterior, en el que fue posible llevar a cabo una mención prácticamente exhaustiva de todos los trabajos realizados en el periodo objeto de la reseña sobre los aspectos relativos a la edición del texto plautino, el enorme número de estudios realizados sobre P. en los últimos años impide seguir

1. Este estudio es continuación del publicado en esta misma revista (vol. 9, 1998, págs. 477-498. Como aquel, ha sido posible gracias a una ayuda del Plan Nacional de Investigación (PB931157). Quiero dar también las gracias a la prfa. Leonor Pérez Gómez por su inestimable ayuda para la realización del presente trabajo.

aquí un procedimiento análogo. De ahí que hayamos tenido que proceder necesariamente a una selección, dejando de lado aquellos trabajos de orientación más divulgativa o menos novedosa aunque, en la medida de lo posible, intentando dar cabida al mayor número de referencias. Como en el artículo anterior, los límites temporales llegan hasta 1995, si bien en algunas ocasiones hemos incluido estudios posteriores dado que el interés de los mismos hacía conveniente tenerlos presentes para las cuestiones aquí analizadas.

Estudios generales

Por el momento, sigue faltando una gran obra de síntesis que presente la visión de P. acorde con los resultados obtenidos por la filología del siglo XX, en especial los de los últimos años. Los manuales generales de literatura romana o las introducciones y estudios generales sobre el teatro romano son útiles pero limitados. Igualmente interesantes son las introducciones a las ediciones de obras plautinas, ya mencionadas en la parte I. Por sorprendente que parezca, las dos obras fundamentales para el estudio de P. son de principios de siglo, los *Plautinische Forschungen* de F. Leo y, especialmente, el magistral libro de E. Fraenkel *Plautinisches im Plautus*, cuya influencia, a diferencia del anterior, aún sigue viva en los estudios actuales, lamentablemente sin que muchas de sus clarividentes tesis hayan sido aún plenamente desarrolladas².

Dos estudios generales sobre el teatro romano destacan especialmente en estos años. El de Florence Dupont³ es una brillante introducción al teatro romano en sus aspectos institucionales, escénicos, sociales y literarios. Aunque la autora dedica a P. sólo las págs. 345-364, en todo el libro son constantes las referencias a cuestiones que afectan a la crítica plautina como la escenografía, la música, el código teatral de la comedia o la relación con los modelos griegos. En esta misma línea de introducción general al teatro latino, orientado fundamentalmente al

2. F. LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Erklärung der Komödie*, Berlin 1912² (reimpr. Dublín-Zürich, 1973, Weidmann); E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, (Philologische Untersuchungen 28), Berlín, 1922 (= *Elementi Plautini in Plauto*, trad. it. de F. Munari, con *addenda* del autor, Florencia 1960, La Nuova Italia).

3. F. DUPONT, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, París, 1985, Les Belles Lettres, 462 pp. También de esta autora es el más breve *Le théâtre latin*, París, 1988, Colin, 156 pp.

público anglosajón, se sitúa el reciente libro de Beacham⁴, un especialista en historia del teatro que atiende tanto a las investigaciones arqueológicas más recientes como a los intentos por llevar a P. a la escena. Más antigua es la síntesis de Sandbach⁵, una introducción general a la comedia greco-latina en la que se presta atención especial al tipo de obras, a las condiciones de su producción y a las relaciones con la sociedad en que se representan. Importante también para el estudio de P. es la monografía de Hunter⁶, donde, en continua referencia a las obras griegas y latinas, se analizan los aspectos formales y temáticos, las relaciones entre comedia y tragedia y los elementos éticos y filosóficos de la Comedia Nueva griega y su adaptación en la *palliata* romana. Aunque sin relación directa con P., el estudio de Gentili⁷ ha tenido una gran influencia en estudios posteriores al mostrar la importancia del teatro helenístico en las producciones teatrales romanas arcaicas como tercer elemento a tener en cuenta junto con la Comedia Nueva y las tradiciones preteatrales itálicas. A estas formas preteatrales y su influencia en la *palliata* está dedicado el análisis de Blänsdorf⁸, un estudio que anticipa en gran medida la línea de investigación emprendida recientemente por E. Lefèvre y la escuela de Friburgo, de la que luego hablaremos.

Del periodo analizado, las introducciones generales más completas a la obra de P. son las de Blänsdorf y Chiarini⁹. El primero, por la fecha de

4. R. C. BEACHAM, *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, 1991, Routledge, 267 pp.

5. F. H. SANDBACH, *The Comic Theatre of Greece and Rome*, Londres, 1977, Chatto and Windus, 168 pp.

6. R. L. HUNTER, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985, C.U.P., 183 pp.

7. B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari, 1977, Laterza, 127 pp.

8. J. BLÄNSDORF, "Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie", E. LEFÈVRE, (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 91-134.

9. J. BLÄNSDORF, "Plautus", en E. LEFÈVRE (ed.), *op. cit.* n. 8, 135-222; G. CHIARINI, *Introduzione a Plauto*, Bari, 1991, Laterza, 212 pp. El mismo Chiarini es autor del capítulo dedicado a P. en el *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milán, 1988, 1669-1695 dirigido por F. DELLA CORTE, y de "La rappresentazione teatrale", en G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. II: La circolazione del testo*, Roma, 1989, Salerno, 127-214. No he tenido acceso a K. DÉR, *Plautus világa* [= *El mundo de Plauto*], Budapest, 1989, 292 pp, en húngaro. Dér es así

publicación, es una síntesis que representa más los estudios del periodo anterior al que analizamos que las nuevas tendencias en el estudio de P.; por su parte, el segundo, de nivel más divulgativo, interesa por recoger las aportaciones de los últimos años, especialmente las surgidas en Italia, con atención especial a los derivados de los estudios de M. Barchiesi. De ahí que las contribuciones relativas a la cuestión de los modelos literarios de P., una vieja cuestión que ha sido completamente renovada en los últimos años por filólogos alemanes y anglosajones, no tengan mucha cabida en su libro. Muy interesante es el capítulo titulado "Il dibattito critico" (págs. 185-193) sobre las orientaciones de la crítica plautina de los últimos años.

Entre los estudios generales que tratan problemas específicos o plantean tesis de conjunto sobre la obra de P. destaca la reedición del libro ya clásico de E. Segal *Roman Laughter*, que acentúa los aspectos liberadores y "anarquistas" de P. En la reedición se han incorporado nuevas contribuciones, entre otras, sobre *Amphitruo* y *Captivi*¹⁰. Más reciente es el estudio de W. S. Anderson¹¹, donde el autor analiza las principales innovaciones que P. llevó a cabo con respecto a la Comedia Nueva griega para transformar un drama burgués en una celebración de la anarquía doméstica mediante la creación de la figura "paraheroica" del *servus callidus*, el auténtico protagonista de sus obras. Dedicó análisis específicos a los personajes y temas plautinos, el dominio del lenguaje, el metro y las convenciones domésticas; un capítulo final analiza la relación de P. con su público. Al igual que autores como Gratwick, se muestra crítico ante el concepto de "metateatro" para referirse a P., puesto en circulación por M. Barchiesi ("Plauto e il metateatro", *Il Verri* 31, 1969, 113) y de tanta influencia en autores como Slater, Petrone o Chiarini, pero utiliza conceptos de la nueva crítica como el de "deconstrucción".

mismo autor de diversos estudios sobre P. como "Règle et faute. Les rapports syntactiques du mécanisme de penser archaïque chez Plaute", *A.U.B.* 5-6, 1977-78, 101-114; "Die Erneuerung der Bühnenkonvention bei Plautus", *A.U.B.* 8, 1980, 9-19; "Mythenparodie und Aktualität. Die Gestalt des Sosia im *Amphitruo*", *A.Ant.Hung.* 29, 1981 [1984], 267-283; "*Duplex argumentum*", *Homonoia* 5, 1983, 129-160 y "*Vidularia*. Outlines of a reconstruction", *C.Q.* 37, 1987, 432-443. Tampoco he podido ver el reciente estudio de T. J. MOORE, *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin, 1998, University of Texas Press, 280 pp.

10. E. SEGAL, *Roman Laughter. The comedy of Plautus*, Oxford, 1987², O. U. P. (1ª ed. Nueva York, 1969, Harvard University Press), 299 pp.

11. W. S. ANDERSON, *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto-Buffalo-Londres, 1993, Univ. of Toronto Press, 184 pp.

El libro de D. Konstan¹² es un conjunto de estudios, muchos de ellos publicados independientemente, sobre algunas de las principales obras del teatro cómico romano, en los que incide fundamentalmente sobre los aspectos sociales del teatro latino y la relación de P. con la ideología de la ciudad-estado en que se inscriben estas obras, un sistema de valores que define, por inclusión o exclusión, los diferentes grupos existentes en el seno de la sociedad. Según el autor, la comedia romana refleja las contradicciones ideológicas de la sociedad contemporánea en el contexto de esas instituciones y su función consiste precisamente en dar salida a esos conflictos generados en el propio sistema de valores de la ciudad-estado, sometida en esa época a fuertes tensiones, de manera que los impulsos que amenazan las estructuras sociales se vean domesticadas sin riesgo para la estabilidad de la sociedad. El análisis detallado de las estructuras, imágenes e invenciones lingüísticas de cada obra permite establecer su idea dominante y su significado, que no reside en los arquetipos de la trama sino en la específica articulación de las divergencias con respecto a las normas.

Por su parte, el libro de N. W. Slater *Plautus in Performance*¹³ constituye uno de los intentos más logrados por aplicar el concepto de "metateatro" al análisis de P. Igualmente estudia sus obras desde el punto de vista de la representación y de convenciones escénicas como el soliloquio, los apartes, etc. con el objeto de mostrar cómo P. los utiliza para hacer participar al público en el drama y obtener su simpatía o complicidad. Según Slater, los principales personajes de P., especialmente los esclavos, revelan su doble personalidad en tanto que caracteres de la acción y comentaristas de la misma. Sin embargo, el análisis de estos rasgos metateatrales en *Epid.*, *Per.*, *Asin.*, *Cas.*, *Bacch.* y *Pseud.*, que en línea con los

12. D. KONSTAN, *Roman Comedy*, Ithaca-Londres, 1983, Cornell U.P., 182 pp. Las obras analizadas son *Asin.*, *Aul.*, *Capt.*, *Cist.*, *Rud.* y *Truc.*

13. N. W. SLATER, *Plautus in performance. The theatre of the mind*, Princeton, 1985, Princeton U. P., 190 pp. Slater es autor también de otros estudios sobre P. como "A note on Plautus' *Bacchides* 772", *C.W.* 77, 1983, 20-21; "A note on Plautus' *Trinummus*" 705-707, *C.W.* 79, 1985, 33-34; "The dates of Plautus' *Curculio* and *Trinummus* reconsidered", *A.J.Ph.* 108, 1987, 264-269; "*Amphitruo*, *Bacchae*, and metatheatre", *Lexis* 6, 1990, 101-125; "Plautine negotiations: the *Poenulus* prologue unpacked", *Y.Cl.S.*, 29, 1992, 131-146 y, junto con B. ZIMMERMANN, editor del reciente volumen *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 2) Stuttgart, 1993, M. & P. Verlag, 255 pp., con contribuciones, entre otros, de W. G. Arnott, N. W. Slater, B. Zimmermann, A. C. Scafuro, Ch. Riedweg, J. A. Barsby, R. L. Hunter y R. Oniga relativos al tema que nos ocupa.

recientes estudios de Lefèvre conduce a la determinación de los rasgos del teatro de improvisación en la comedia plautina procedentes de la farsa y el mimo, revela también las limitaciones del enfoque unidireccional adoptado para su estudio; junto a observaciones atinadas y pertinentes, Slater descuida todo lo que puede proceder de las técnicas y convenciones del teatro griego trasladadas al romano.

Los aspectos festivos y burlescos presentes en el núcleo mismo del teatro de P. son analizados por Chiarini¹⁴ en un detenido análisis del *Persa*. En contra de las tesis de Wilamowitz o Fraenkel, que veían en las singularidades de esta obra el carácter no menándreo del modelo griego desconocido, para Chiarini esos rasgos atípicos del *Persa* son el resultado de las modificaciones que P., influido por la farsa popular itálica, realiza sobre una trama banal e intrascendente, hipótesis que el autor intenta confirmar en un largo análisis de la obra (pp. 33-203) en el que estudia las tres fases del espectáculo ofrecido por Tóxilo: su presentación ("I teatranti"), la representación ("la recita") y el desenlace ("exodium"). La última parte del libro analiza la función de la farsa en el teatro de P. señalando, frente a Menandro, el amoralismo del autor latino para quien la búsqueda de lo cómico representa un fin en sí mismo¹⁵.

14. G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia, 1979, 1983², Pàtron, 251 pp.

15. En otro orden de cosas, son numerosos los estudios de carácter general, en algunos casos casi divulgativos, en que se analizan determinados aspectos del arte plautino. Así, W. G. ARNOTT ("Plautus, the entertainer", *Lampas* 10, 1977, 306-315.) estudia la vitalidad dramática que P. comunica a sus originales, las características de su humor, los principales rasgos de sus personajes o la parodia de las situaciones familiares de su época. Carmen CASTILLO ("Imitación y transformación en la comedia de Plauto", en A. ALVAR (ed.), *Minerva restituta. 9 lecciones de filología clásica*, Madrid, 1986, 65-82) repasa algunos de los principales problemas planteados por la crítica reciente en relación con P.: tradición del género, nombres de los personajes, recursos léxicos, parodia y comparaciones. G. S. DE BRITO ("Contrasting behaviour patterns in Plautus", en R. F. SUTTON, jr. (ed.), *Daidalikon. Studies in memory of R. Schoder*, Waukonda, Ill., 1989, 73-85) analiza el proceso de romanización de la Comedia Nueva y muestra cómo P. realiza una reconciliación de los conceptos morales griegos con los principios éticos romanos. Para P. FEDELI ("Condizionamento delle strutture sceniche sul teatro plautino", en V. F. CICERONE (ed.), *La didattica del latino*, Foggia, 1982, 158-174) la belleza de la comedia antigua consiste esencialmente en la densidad de su ritmo que alterna partes dialogadas y cantadas. J. C. DUMONT ("Plaute, barbare et heureux de l'être", *Ktèma* 9, 1984, 69-77), por su parte, señala que P., que acepta su condición de *barbarus* con tranquilidad, extrae

Plauto y sus modelos. La originalidad plautina

Frente al conservadurismo que aún se mantiene en la edición y comentario del texto de Plauto, con la notable excepción de autores como Questa, Chiarini o Gratwick que dan cabida en sus ediciones y estudios a las técnicas más recientes de análisis literario, el análisis de los aspectos literarios y de la técnica dramática de P. es el que más se ha visto renovado en estos últimos años. En especial, la tan debatida cuestión de la originalidad plautina y su relación con el teatro griego, cuestión central de la investigación plautina como se ha señalado repetidas veces, se puede replantear ahora en otros términos gracias al mejor conocimiento de los autores de la Comedia Nueva. El descubrimiento de nuevos fragmentos del teatro cómico griego ha renovado el interés por el estudio de Plauto y Terencio, específicamente en lo relativo a las relaciones entre la comedia romana y sus originales griegos y aunque el material recuperado todavía no es considerable, ha impulsado el desarrollo de técnicas analíticas que permiten identificar con un razonable margen de confianza los tipos de cambios estructurales que los dramaturgos romanos hicieron al adaptar sus originales. Por ello, no resulta sorprendente que la citada obra Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, siga siendo la más representativa y autorizada en los estudios sobre P. -a pesar de que cuando fue escrita aún se desconocía buena parte del material menáandro- y que sus ideas sean recogidas hoy, en mayor o menor grado, por autores como W. Ludwig, K. Büchner, K. Gaiser, J. Blänsdorf, T. B. L. Webster, F. H. Sandbach, E. W. Handley o J. C. B. Lowe. Naturalmente ello no significa que el concepto mismo de "plautinismo" sea de general aceptación ni que la crítica concuerde en todos los extremos a la hora de señalar los rasgos que pertenecen a la creatividad propia del autor romano. De hecho, la misma concepción negativa sobre la incapacidad de P. para recrear de manera orgánica materiales de su libre invención, que está en la base del estudio de Fraenkel, ha sido cuestionada por muchos de los que parten de sus postulados. En este sentido, un mejor conocimiento del tratamiento plautino

del teatro griego la tesis sobre la relatividad de la noción de bárbaro frente a la universalidad humana. Al tema del *barbarus* ha dedicado también reflexiones muy interesantes G. PETRONE, *Finzioni plautine*, *op. cit.* n. 77. Por último, J. RIQUELME OTALORA ("Condiciones ambientales en los teatros de Plauto y Terencio", *CIF* 11, 1985, 9-29) estudia la introducción del teatro griego en Roma y la manera tan diferente en que P. y Terencio lo utilizan, tanto por la adaptación a dos públicos diferentes como por la técnica de composición, la naturaleza de lo cómico, la lengua y la versificación.

de sus modelos griegos y nuevas técnicas de análisis para revelar la presencia romana bajo el ropaje griego hacen que estemos en mejores condiciones para apreciar la originalidad artística de P. -y también de Terencio- de lo que era posible hasta el momento. Ello no significa, evidentemente, que no persistan problemas, algunos considerablemente graves.

Probablemente lo más relevante para el estudio de P. en los últimos años, y cuyas consecuencias distan aún de haberse agotado, ha sido el descubrimiento de fragmentos del *Dis exapaton* de Menandro, el modelo del *Bacchides* plautino; de esta manera, por primera vez se podía confrontar al autor latino con su original griego. La edición por Handley¹⁶ del papiro (*P. Oxy. sine numero*; O13 Sandbach) así como su identificación con versos de las escenas 3-6 del acto III de *Bacchides* ha hecho de esta comedia en los últimos años la más estudiada del teatro de Plauto y originado una larga lista de contribuciones, no todas concordantes en sus conclusiones, que afectan a cuestiones específicas de esta obra pero también de orden general como la adaptación textual de los modelos, la disposición en escenas, la continuidad de la acción o el carácter de los personajes¹⁷. De esta

16. E. W. HANDLEY, *Menander and Plautus. A Study in Comparison*, Londres, 1968, University College. Otras ediciones críticas de los fragmentos son las de C. QUESTA en su edición de *Bacchides*, Florencia, 1975², Sansoni, 193-198; F. H. SANDBACH (*Menandri reliquiae selectae*, Oxford, 1990², Oxford Classical Texts) y W. G. ARNOTT (*Menander*, vol. I., Londres-Cambridge Mass. 1979, Loeb Classical Library).

17. Entre los principales estudios sobre la relación de *Bacchides* y su modelo griego pueden citarse, además de la introducción de Questa en la edición citada en la n. anterior, los de I. M. TRONSKIJ, "Le *Bacchides* plautine e i frammenti del loro originale", *Q.I.F.L.* 4, 1976, 19-43; J. R. CLARK, "Structure and symmetry in the *Bacchides* of Plautus", *T.A.Ph.A.* 106, 1976, 85-96; R. GRISOLIA, "A proposito delle *Bacchidi* di Plauto e del *Dis exapaton*", *R.A.A.N.* 51, 1976, 53-78; E. LEFÈVRE, "Plautus-Studien, II: Die Briefintrige in Menanders *Dis exapaton* und ihre Verdoppelung in den *Bacchides*", *Hermes* 106, 1978, 518-538; "Neue und alte Erkenntnisse zur Originalität der römischen Komödie. Plautus und Menander", *Freiburger Univ.-Blätter* 18, 1979, Heft 65, 13-22; "Plautus-Studien, V: Plautus' Iliupersis (*Bac.* 925-977)" *Hermes* 116, 1988, 209-227; D. BAIN, "Plautus vortit barbare. Plautus, *Bacchides* 526-61 and Menander, *Dis exapaton* 102-112", en D. WEST - T. WOODMAN (eds.), *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge, 1979, 17-34; H. P. SCHOENBECK, *Beiträge zur Interpretation der plautinischen Bacchides*, Düsseldorf, 1981, Mannhold, 220 pp.; J. D. CLOUD, "Plautus, *Bacchides* 437-450", *L.C.M.* 8, 1983, 99-100; L. FINETTE, "Le *Dis exapaton* et les *Bacchides*. Deux ou trois fourberies?", *C.E.A.* 15, 1983, 47-60; G. MAURACH, "*Bacchides*-Probleme", *W.J.A.* 9, 1983, 109-113; S. M. GOLDBERG, "Act to action in Plautus' *Bacchides*", *C.Ph.* 85, 1990,

manera, viejas cuestiones de la filología plautina como la *contaminatio* han adquirido una nueva vitalidad al presentarse en un doble aspecto, tanto bajo la forma de la concepción tradicional como en una concepción más matizada y dialéctica de lo que supone como práctica de apropiación literaria.

Un primer hecho a tener en cuenta a la hora de analizar la influencia del drama griego sobre la comedia de P. es que las reconstrucciones de las obras griegas son aún altamente provisionales e hipotéticas e implican por lo general un alto grado de subjetivismo, lo que hace que la discusión no se plantee siempre en términos equiparables. Un ejemplo de esto son los resultados radicalmente diferentes a los que llegan sobre *Bacchides* Primmer (cf. *infra*, n. 22) y Lefèvre y sus discípulos. Un segundo reparo, de orden más metodológico, se refiere a la propia concepción que se tiene del método de trabajo de los dramaturgos romanos como creadores de imperfecciones, finales fallidos, contradicciones y planteamientos erróneos en el desarrollo de la acción, una concepción que todavía contribuye a la vieja idea de que la comedia romana consiste en malas adaptaciones de sus modelos griegos. En este sentido, estudios como los de Zagagi han criticado los intentos por determinar las improvisaciones plautinas a partir de una imagen idealizada de la Comedia Nueva (y del drama griego en general) según la cual técnicas dramáticas como la repetición de escenas y motivos con finalidad meramente cómica y así como determinadas incoherencias en la caracterización de los personajes y en el desarrollo de la trama serían esencialmente ajenas a los originales griegos. En su opinión, un estudio detallado del *corpus* de Menandro daría origen a serias objeciones a este enfoque; de hecho, como ha mostrado la propia Zagagi, una de las técnicas dramáticas del autor griego consiste precisamente en la repetición de ciertas situaciones, motivos y esquemas de comportamiento de manera diferente a lo largo de la misma obra, siguiendo posiblemente el ejemplo de Eurípides. Sería, en definitiva, el análisis

191-201; W. M. OWENS, "The third deception in *Bacchides*: *Fides* and Plautus originality", *A.J.Ph.* 115, 1994, 381-407; M. STALLKNECHT, "De usu Plautino *Dis exapatontos Menandri in comoedia quae inscribitur Bacchides*", *Vox Lat.* 31, 1995, 342-353 y M. L. DAMEN, *Translating scenes, op. cit.* n. 27 y "By the gods, boy... stop bothering me? Can't you tell Menander from Plautus? or How *Dis exapaton* does not help as understand *Bacchides*", *Antichthon* 27, 1996, 12-29. Una valoración más bien pesimista sobre las repercusiones que el descubrimiento de Menandro ha tenido para la filología plautina puede verse en la reseña de R. L. HUNTER al libro *Plautus Barbarus* (cf. n. 25) en *Intertextualität, op. cit.* n. 13, 235-237.

Flor. II, 10, 1999, pp. 387-427.

de un limitado número de características de Menandro lo que ha conducido, por ejemplo, a la tesis de Lefèvre y sus discípulos sobre la presencia en P. de rasgos característicos del "teatro de improvisación" (*Stegreifspiel*) y posiblemente un estudio similar pero más amplio podría llegar a establecer mejor el método de composición empleado por P. frente a sus modelos griegos¹⁸.

Otro elemento que ha planteado dificultades a la crítica plautina al evaluar su capacidad artística era no sólo su preocupación casi exclusiva por los modelos griegos sino su creencia en que los méritos artísticos dependen firmemente de una cuidada contrucción de la trama. Aunque autores como Goldberg¹⁹ admiten que aún existen serias razones para situar la trama en el núcleo de los estudios sobre el teatro griego, los análisis de los últimos veinte años sobre cómo P. construyó sus obras a partir de las griegas han revelado algunos de los posibles motivos que le indujeron a realizar esos cambios. Al mismo tiempo, la estima por la originalidad romana ha aumentado al dejar de poner la trama en el centro del análisis y es ahora cuando comienzan a aparecer las verdaderas dotes de P. como dramaturgo: para responder a la pregunta de qué es lo que hizo realmente P., habría que tomar en serio sus compromisos nativos itálicos y reconocer la importancia de la tradición oral preliteraria, las características del teatro de improvisación y los elementos pre- o sub-literarios presentes en la cultura romana contemporánea. De ahí la atención cada vez mayor que se viene prestando en estos años al componente itálico de la comedia latina: los versos fesceninos, la satura musical, la farsa atelana, el drama de flíacos y el mimo²⁰.

Por otra parte, superados ya casi por completo los excesos de la teoría de la *contaminatio* (aunque evidentemente persistan estudios que se esfuerzan en mostrar esta práctica en la escena romana; en este sentido resulta paradigmático

18. Cf. N. ZAGAGI, *The Comedy of Menander. Convention, variation and originality*, Londres, 1994, Duckworth, 208 pp. Cf. igualmente la crítica de la autora a las tesis de Lefèvre en *The Impromptu Element*, *op. cit.* n. 36.

19. S. M. GOLDBERG, "Improvisation, Plot, and Plautus' *Curculio*", en *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, *cit.* n. 36, 33-42.

20. Cf. R. RIEKS, "Mimus und Atellane", en E. LEFÈVRE, (ed.), *Das römische Drama*, *op. cit.* n. 8, 348-377; V. CASTELLANI, "Plautus versus Komoidia: popular farce at Rome", en J. REDMOND (ed.), *Themes in drama, vol. X: Farce*, Cambridge, 1988, C.U.P., 53-82; D. WILES, "Taking farce seriously: recent critical approaches to Plautus", *ibid.*, 261-271; E. LEFÈVRE, "Saturnalien und Palliata", *Poetica* 20, 1988, 32-46 y L. BENZ, "Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata", en *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, *op. cit.*, n. 36, 139-153.

el amplio y reciente estudio de Schaaf sobre el *Miles*²¹), que concluyó en un gran número de propuestas y escasos acuerdos, así como el recurso a las explicaciones psicológicas, la crítica que podría calificarse de "unitarista" admite que P. usó con gran libertad el material griego para producir dramas que tenían poco parecido con el modelo original pero que en el fondo respondían a la estructura de la Comedia Nueva; son los viejos estudios de Legrand, Marx o Lejay, continuados hoy por Friedrich, Webster, Grimal, Zagagi o Dupont. De otro lado pueden situarse los "neoanalíticos" que, siguiendo el camino abierto por Fraenkel, han mostrado cómo muchos motivos estilísticos, conceptuales e incluso mitológicos, tradicionalmente tenidos como procedentes de los modelos griegos, son en realidad debidos a la invención plautina. Puede decirse que hoy día la mayor parte de la crítica se inclina por los postulados de Fraenkel, si no en todos los detalles particulares de su interpretación, al menos globalmente. En concreto, la conclusión negativa de Fraenkel sobre la posibilidad de que P. hiciera alteraciones estructurales radicales en sus modelos griegos es hoy rechazada por un amplio sector de la crítica. Partiendo de una mejor comprensión de la técnica que P. sigue en su adaptación del *Dis exapaton*, en la que el autor romano muestra una gran libertad en el tratamiento de los detalles, pero también se comprueba cómo en ocasiones traduce de manera casi literal, autores como Lefèvre, Stärk, Gratwick, Lowe, Barsby, Anderson, Damen o Csapo, se han alejado del tratamiento, en ocasiones demasiado estrecho, de Fraenkel, para analizar la adaptación plautina de recursos estructurales del drama griego como la convención de los cinco actos, la regla de los tres actores, la introducción de personajes originalmente ajenos a la trama o la transposición de escenas para cubrir espacios de tiempo necesarios para el cambio de actores.

En el estudio de la relación entre P. y sus modelos griegos, aparte de una larga serie de contribuciones que analizaremos posteriormente, destacan por su posición radicalmente antitética las monografías de A. Primmer y E. Stärk²². En

21. L. SCHAAF, *Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, Munich, 1977, Fink, 447 pp. Cf. las reseñas de Willcock, C.R. 29, 1979, 30-32; Lefèvre, *Gymnasium* 86, 1979, 198-199; Deschamps, *Latomus* 39, 1980, 219-220 y Fantham, *Gnomon* 53, 1981, 193-196.

22. A. PRIMMER, *Handlungsgliederung in Nea und Palliata: Dis exapaton und Bacchides*, (Sb.Wien 441), Viena, 1984, 108 pp. (cf. la crítica de Lefèvre en *Gnomon* 57, 1985, 693-698) y E. STÄRK., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tubinga, 1989, Narr, 237 pp. Primmer es autor igualmente de un estudio sobre *Aulularia*

la primera, la comparación entre los fragmentos del *Dis exapaton* de Menandro y las *Bacchides* gira especialmente en torno a los problemas de composición de la obra de Menandro, y la posibilidad de reconstruir los cinco actos con sus divisiones originales a partir del examen, extremadamente detallado y minucioso, de las dos obras y de los numerosos *loci* paralelos presentes tanto en la *Néa* como en la *palliata*. La interferencia en Menandro entre dos elementos, el acto, sin autonomía dramática propia, y las tres fases de la acción, *prótesis*, *epítasis* y *catastrophé*, se corresponderían en P. con la existencia de una serie de "núcleos" secuenciales formados por diálogo-*canticum*-recitativo que serían equivalentes a los actos del original griego y servirían para determinar la pausa entre actos, a menudo señalada por una intervención musical. Por su parte, como revela el propio título, el estudio de Stärk, discípulo de E. Lefèvre, es una reivindicación de la "autonomía dramática" de P. Según el autor, en el caso concreto de los *Menaechmi* no puede hablarse ni de original griego ni de *contaminatio*; la obra, que constituye un prototipo paradigmático de la posterior *commedia dell' arte*, estaría formada por una serie de *lazzi* repetidos hasta la saciedad, junto con los canónicos *prótesis* y *catastrophé*, una suerte en definitiva de *monstrum* escénico. El autor enfatiza la falta de unidad de la obra de acuerdo con el canon aristotélico y señala puntualmente su estructura farsesca y cómo pese a ello la obra "funciona" gracias a una serie codificada de *loci communes* cuya memorización y funcionamiento escénico están asegurados por la estructura fija y repetitiva de las escenas a las que da lugar²³.

Un análisis de conjunto de la comedia de Menandro y su adaptación por P. se debe a Blanchard²⁴, quien analiza *Bacchides*, *Cistellaria* y *Stichus*, las tres obras plautinas cuyo original se sabe con certeza que procede de Menandro. Centrado en el estudio del autor griego, Blanchard utiliza el texto latino como

("Der Geizige bei Menander und Plautus", *W.S.* 105, 1992, 69-127) en el que rechaza que el *Dyskolos* de Menandro sea realmente el modelo de la obra de P. (tesis que ha sido rechazada por D. BAIN, "A recent suggestion about the original of Plautus' *Aulularia*", *L.C.M.* 17, 1992, 68-70) y de un análisis de la acción dramática de *Menaechmi* ("Die Handlung der *Menaechmi*" I, *W.S.* 100, 1987, 97-115 y II, *W.S.* 101, 1988, 193-222). Otros estudios de E. Stärk serán citados más adelante (nn. 25, 35, 37 y 109).

23. Una seria crítica a las tesis de Stärk y Lefèvre (cf. *infra*, nn. 25 y 35) sobre los "originales" de P. es la de L. BRAUN, "Keine griechischen Originale für *Amphitruo* und *Menaechmi*?", *W.J.A.* 17, 1991, 193-215.

24. A. BLANCHARD, "Les adaptations de Plaute", en *Essai sur la composition de Ménandre*, Paris, 1983, Les Belles Lettres, pp. 275-319.

fuelle para reconstruir las piezas griegas, por lo que el tratamiento de P. es secundario. Sin embargo, el análisis comparado entre estas obras y las adaptadas por Terencio le permite establecer características generales sobre estos autores latinos como, por ejemplo, el menor grado de fidelidad que P. presenta con respecto a sus originales griegos. Por su parte, E. Lefèvre, autor de una larga serie de estudios sobre el teatro de P., en especial relativos a su relación con los modelos griegos, analiza las dos obras de P. que, de acuerdo con la tradición, el dramaturgo tomó de Filemón, el *Mercator*, basada en el *Emporos*, y el *Trinummus*, sobre el modelo del *Thesaurus*. Aunque en estos casos no puede negarse la falta de un modelo griego, el estudio permite a Lefèvre revelar la originalidad plautina en el método de recreación propio de P. y su relación con los originales²⁵.

Los problemas generales de la división en actos y la regla de los tres actores son también analizados por Barsby²⁶, que se centra en *Bacch.* y *Most.* para estudiar el modo en que P. trata el problema de los entreactos de los originales griegos y dónde ha hecho adiciones o expansiones contrarias a la regla de los tres actores. Desde el punto de vista práctico, mientras que la división en actos afecta relativamente poco a la técnica dramática, la regla de los tres actores presenta mayores implicaciones a la hora de establecer las modificaciones introducidas por

25. Cf. E. LEFÈVRE, "Dalla Nea alla Palliata: Plauto e Filemon", *Aevum(ant)* 5, 1992, 129-142 y, especialmente, *Plautus und Philemon*, Tübinga, 1995, Narr, 179 pp. Al análisis de los originales griegos y su adaptación por P. ha dedicado Lefèvre una larga serie de estudios sobre *Amphitruo* (*Maccus vortit barbare. Vom tragischen Ampitryon zum tragikomischen Amphitruo*, A.A.W.M., Wiesbaden, 1982, Steiner, 42 pp.), *Casina* ("Plautus-Studien, III: Von der Tyche-Herrschaft in Diphilos' *Klerumeno*i zum Triummatronat der *Casina*", *Hermes* 107, 1979, 311-339), *Curculio* ("*Curculio* oder Der Triumph der Edazität", en E. LEFÈVRE, - E. STÄRK, - G. VOGT-SPIRA, *Plautus Barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, (ScriptOralia 25)Tübinga, 1991, Narr, 71-105), *Miles* ("Plautus-Studien, IV: Die Umformung des *Alazon* zu der Doppel-Komödie des *Miles gloriosus*", *Hermes* 112, 1984, 30-53), *Pseudolus* ("Plautus-Studien, I: Der doppelte Geldkreislauf im *Pseudolus*", *Hermes* 105, 1977, 441-454), *Rudens* (*Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, A.A.W.M., Wiesbaden, 1984, Steiner, 45 pp.) y *Truculentus* ("*Truculentus* oder Der Triumph der Weisheit", en *Plautus barbarus*, 175-204) así como el estudio sobre *Captivi* citado *infra*, n. 35.

26. J. A. BARSBY, "Actors and act-divisions. Some questions of adaptation in Roman comedy", *Antichthon* 16, 1982, 77-87. La cuestión del número de actores presentes en las comedias de P. es también analizada por LLARENA XIVILLÉ, *Personae plautinae*, *op. cit.* n. 75.

P. en los originales griegos. Por su parte, Damen²⁷ analiza la adaptación de *Most.*, 858-932, *Aul.* 682-726 y *Bacch.* 178-384, pasajes que se encuentran relacionados por el método en que P. reelaboró su modelo griego. En cada uno de ellos, P. desplaza una escena breve de su lugar original en el drama griego y la sitúa en el punto en que existe una separación de acto en el original. De este modo, la escena trasladada cubre la actividad extraescénica necesaria que tenía lugar mientras la interrupción del acto ocurría en el modelo. En cuanto al análisis de Halporn²⁸, es un estudio de carácter general, con observaciones poco originales, sobre la adaptación de la comedia griega a la latina y presta más atención a cómo P. leyó a los griegos que a cómo los tradujo. En esta línea de confrontación entre la originalidad romana y la comedia griega se sitúan también las contribuciones de Chiarini y Grilli²⁹.

Un autor que se ha ocupado especialmente de la adaptación de los modelos griegos por parte de P. es Lowe³⁰, quien intenta diferenciar los elementos griegos y romanos a partir del análisis de diversas situaciones típicas como, por ejemplo, las de los cocineros. En su estudio sobre los coros de P. analiza la convención de la Comedia Nueva de dividir la obra en cinco actos mediante cuatro interludios corales extradramáticos en los cuales la escena quedaba vacía de actores. La división en actos de la comedia romana es de origen renacentista y los

27. M. L. DAMEN, "Translating scenes: Plautus' adaptation of Menander's *Dis exapanton*", *Phoenix* 46, 1992, 205-231.

28. J. HALPORN, "Roman Comedy and Greek Models", en R. SCODEL (ed.), *Theater and society in the classical world*, Ann Arbor, 1993, University of Michigan Press, 191-213.

29. G. CHIARINI, "Le strutture della commedia greca a Roma", *Dioniso* 57, 1987, 323-341 y "La ricezione di Menandro a Roma", en C. CONSONNI (ed.), *Menandro fra tradizione e innovazione*, Milán 1996, LED Ed., 51-70; A. GRILLI, "Divagazioni sulla commedia latina", *ibid.*, 71-89.

30. J. C. B. LOWE, "Cooks in Plautus", *Cl.Ant.* 4, 1985, 72-102; "Cario. A Plautine creation", *B.I.C.S.* 32, 1985, 83-84; "Plautine innovations in *Mostellaria* 529-857", *Phoenix* 39, 1985, 6-26; "Plautus *Poemulus* I, 2", *B.I.C.S.* 35, 1988, 101-110; "The cook scene of Plautus' *Pseudolus*", *C.Q.* 35, 1985, 411-416; "Plautus' parasites and the *Atellana*", en G. VOGT-SPIRA (ed.), *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, Tübinga, 1989, Narr, 161-169; "The *virgo callida* of Plautus' *Persa*", *C.Q.* 39, 1989, 390-399; "Plautus' Choruses", *Rh.M.* 133, 1990, 274-297; "Prisoners, guards, and chains in Plautus' *Captivi*", *A.J.Ph.* 112, 1991, 29-44; "Aspects of Plautus' originality in the *Asinaria*", *C.Q.* 42, 1992, 152-175.

intentos por encontrar correspondencias entre los actos griegos y el desarrollo de la acción dramática en las obras latinas son discutibles, como en general se ha señalado en relación con el intento de Primmer, ya mencionado. De hecho, tanto P. como Terencio desarrollan la acción de manera continua, sin interrupciones como los interludios griegos y, aunque se discute si existía algún tipo de pausas durante la representación, en general se está de acuerdo en que probablemente tales pausas, de existir, estarían cubiertas por la música del *tibicen* más que por una actuación coral. Así, los *advocati* de *Poen.* 504 ss., y los pescadores de *Rud.* 290 ss., cuya función se ha asimilado frecuentemente a la del coro griego, en realidad se diferencian considerablemente de los coros de Menandro; su análisis y la función que les confiere P. revela que muchos de sus rasgos son de origen exclusivamente romano, probablemente influidos por los coros de la tragedia romana contemporánea³¹. Al estudio del *agon* en *Trinummus* y *Rudens* ha dedicado recientemente P. Riemer una completa monografía en la que pone de relieve las diferencias que separan a P. de sus originales griegos en cuanto al tratamiento de escenas agonistas, diferencias que se deberían en su opinión a los condicionamientos del público romano, que buscaba en el teatro una pura diversión en la concepción del "teatro dentro del teatro", más que a la posible imitación del drama realista griego³².

En la línea de E. Fraenkel, con quien sin embargo no siempre se muestra de acuerdo, también se ha ocupado de las relaciones entre P. y sus modelos Zagagi, particularmente a propósito del tratamiento de ciertos temas y motivos. Ya en su primera obra³³ la autora analizó la actitud de P. ante la tradición literaria erótica griega, de la que considera que fue el introductor en la literatura latina; señala Zagagi que P. no se limitó simplemente a traducir las tradiciones eróticas

31. Ya G. A. SHEETS, "Plautus and early Roman tragedy", *I.C.S.* 8, 1983, 195-209, había mostrado cómo P., en lugar de adaptar la comedia griega a los gustos romanos, participó en la creación de una nueva comedia romana que combina la estructura formal de la tragedia romana con mucho del estilo y el humor de la farsa campesina. En esta línea, también S. A. FRANGOULIDIS, "Counter-theatricalization in Plautus' *Captivi* III. 4", *Mnemosyne* 49, 1996, 144-158, ha analizado la interferencia de modos trágicos y cómicos en la escena III 4 de *Capt.* señalando la manera en que P. sugiere el *pathos* aunque el tono general de la escena continúe siendo farsesco.

32. P. RIEMER, *Das Spiel im Spiel: Studien zum plautinischen Agon im Trinummus und Rudens*, (Beiträge zur Altertumskunde 75), Stuttgart, 1996, Teubner, 216 p.

33. N. ZAGAGI, *Tradition and originality in Plautus. Studies of the amatory motifs in Plautine comedy*, Göttingen, 1980, Vandenhoeck & Ruprecht, 159 pp.

griegas, cuyo conocimiento le llegó probablemente de manera indirecta a través de las formas dramáticas menores de la Italia meridional, sino que más bien las adaptó y desarrolló introduciendo en ellas concepciones típicamente romanas. El análisis de dos *cantica*, *Cist.*, 203 ss. y *Trin.* 233 ss., muestra, frente a la tesis de Fraenkel, que muchos de los motivos amorios característicamente considerados como plautinismos, en concreto las comparaciones mitológicas καθ' ὑπεροχήν, proceden de la Comedia Nueva. En esta línea de recuperación de la tradición griega en P., Zagagi ha analizado también la relación entre el autor y sus modelos griegos a propósito de una serie de motivos como los del regalo de amor (con ejemplos tomados del *Truc.*), el de la amenaza de huida (*fuga*), que aparece ya en la Comedia Nueva (*Samia* y *Synaristosai* de Menandro; *Emporos* de Filemón) o las escenas de exilio, que sirven para presentar una reacción típica del *feruidus amator*, todas ellas procedentes en sus líneas principales de las características formales tradicionales en la Comedia Nueva y que refuerzan su argumento de que el uso de estos motivos por P. está tomado de la tradición griega, aunque también muestran el tratamiento individual y la originalidad del autor romano. En abierta oposición a las concepciones de Lefèvre sobre la técnica improvisatoria de P., ha señalado a propósito de *Bacchides* que esta obra se basa fundamentalmente en la elaboración y clarificación de ideas ya presentes en el modelo griego que P. trabaja como un conjunto orgánico, en modo alguno propio del teatro de improvisación³⁴.

La mayor novedad en lo relativo al estudio de la originalidad de P. en estos últimos años está representada por la recuperación por la escuela de Friburgo - representada por E. Lefèvre y sus discípulos, Stärk, Wallochny, Benz, Vogt-Spira, Sherberg o Gerick-, del elemento itálico, tradicionalmente dejado de lado en el estudio de P. En una colección dedicada al estudio de las relaciones entre los elementos orales y escritos en la literatura grecolatina, *ScriptOralia*, el volumen 25 recoge seis ensayos de Lefèvre, Stärk y Vogt-Spira dedicados respectivamente al análisis de *Asin.*, *Curc.*, *Most.*, *Per.*, *Stich.* y *Truc.*³⁵. En ellos se acentúa el

34. Cf. N. ZAGAGI, "Mythological hyperboles and Plautus", *C.Q.* 36, 1986, 267; "Obligations in amatory payments and gift-giving. A note on Plautine originality", *Hermes* 115, 1987, 503-504; "Exilium amoris in New Comedy", *Hermes* 116, 1988, 193-209 y *The Impromptu Element*, *op. cit.*, n. 36.

35. *Plautus Barbarus*, *op. cit.* n. 25. Además de las dos contribuciones de Lefèvre citadas ya, comprende los siguientes estudios: E. STÄRK, "*Mostellaria* oder Turbare statt sedare", 107-140 y "*Persa* oder *ex oriente fraus*", 141-162; G. VOGT-SPIRA, "*Asinaria* oder

énfasis en la originalidad y creatividad de P. en relación con sus modelos griegos poniendo de relieve cómo P. construye escena tras escena en el estilo de las tradiciones de las representaciones improvisadas tal como se supone que era la farsa atelana, sin negar, evidentemente, que también hizo amplio uso de motivos y situaciones familiares de la Comedia Nueva. Aunque estos elementos de la atelana habían sido considerados tradicionalmente como inserciones de P. en una trama esencialmente griega, Lefèvre y sus seguidores sugieren por el contrario que P. compuso regularmente escenas completas en un estilo completamente característico de las representaciones improvisadas, hasta el punto de que la estructura respondería por completo al espíritu de la atelana, aunque evidentemente no puede dejar de admitir que las obras de P. deben ser situadas en el mundo de la Comedia Nueva y que no se trata de atelanas literarias como las posteriores de Pomponio y Novio. La consecuencia principal que se desprende de este enfoque es que ni es posible ni tiene interés reconstruir los originales griegos de P. en detalle, en el caso mismo de que hayan llegado a existir. La culminación por el momento de esta nueva revalorización del elemento itálico de la comedia latina lo tenemos en el conjunto de estudios recogidos en *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, resultado de un simposio sobre oralidad y escritura en la comedia plautina realizado en Friburgo en 1993, en el que junto a representantes de posiciones más matizadas como Arnott, Goldberg, Petrone, Lowe o Zagagi³⁶, encontramos recogidos los principales resultados de esta revalorización de los elementos preteatrales y del teatro de improvisación en la obra de P. La obra, dividida en cuatro partes, analiza la práctica de la

Maccus vortit Attice", 11-69 y "*Stichus* oder Ein Parasit wird Hauptperson", 163-174. En esta misma serie se ha publicado recientemente un volumen dedicado al análisis de *Captivi*: L. BENZ - E. LEFÈVRE (eds.), *Maccus Barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der Captivi des Plautus*, Tubinga, 1998, Narr (ScriptOralia 74), que incluye, entre otros, los estudios de E. LEFÈVRE, "Plautus' *Captivi* oder Die Palliata als Prätexta", 9-50; L. BENZ, "Der Parasit in den *Captivi*", 51-100 y "Zur Metaphorik der *Captivi*", 101-126 y G. VOGT-SPIRA, "Sind die *Captivi* eine Fortuna-Komödie?", 151-163.

36. L. BENZ - E. STÄRK - G. VOGT-SPIRA (eds.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre*, Tubinga, 1995, Narr; W. G. ARNOTT, "The Opening of Plautus' *Curculio*: Comic Business and Mime", 185-192; S. M. GOLDBERG, "Improvisation, Plot, and Plautus' *Curculio*", 33-42; G. PETRONE, "Scene mimiche in Plauto", 171-184; J. C. B. LOWE, "Plautus' Indoor Scenes and Improvised Drama", 23-32; N. ZAGAGI, "The Impromptu Element in Plautus in the Light of the Evidence of New Comedy", 71-86.

improvisación, los elementos de la farsa, la relación con el mimo y el elemento gestual y, por último, el paradigma del teatro de improvisación, y recoge junto a las ya citadas, contribuciones de Blänsdorf, Mazzoli, Barsby, Bettini, Jocelyn, Petersmann, Benz, Hunter, Zimmermann, Hofmann, Erren, Vogt-Spira y Stärk³⁷.

Blänsdorf reconoce la dificultad que implica analizar la improvisación propia de la oralidad en un texto transmitido por escrito tan complejo como el de P., aunque cree que paralelos con la *Commedia dell'arte* italiana, o la existencia de tratados sobre el teatro de improvisación como el de A. Perrucci (*Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Nápoles, 1699), pueden contribuir a su análisis. Así, la escena I del *Poen.*, *Asin.*, 29-47 y 296-309; *Merc.* 159-161; *Pers.* 13-24; *Cas.* 165-186; *Epid.* 1-29 o *Cist.* 1-25, 52-54, son ejemplos de cómo P. al comienzo de las comedias o tras una introducción dramática suele utilizar una escena con "pseudoacción", esto es, un intercambio verbal sin relación concreta con la situación y de poco contenido, de estilo suelto, frases breves e intercambio rápido de preguntas y respuestas, escenas que son típicas del teatro improvisado, como ciertos paralelos con el drama de Shakespeare muestran. Por su parte, Jocelyn, al analizar la escena 1 del acto III del *Miles*, sin parangón con ninguna otra de la comedia griega, sugiere que, en contra de la hipótesis según la cual P. modeló esta escena sobre la base de algún otro tipo de espectáculo romano, menos estructurado que la comedia, lo que tenemos no es tanto la improvisación de un sólo poeta, el propio Plauto, como una mezcla confusa de una "quasi-improvisación" original a la que se añadieron posteriormente otros elementos, éstos sí, propios del teatro de improvisación, en el curso de las sucesivas puestas en escena de la obra. Barsby estudia los elementos de improvisación presentes en

37. J. BLÄNSDORF, "Reste der Improvisation in den plautinischen Eingangsszenen", 3-22; G. MAZZOLI, "Witz e improvvisazione: l'aristia di Pirogopolinice", 43-54; J. BARSBY, "Plautus' *Pseudolus* as Improvisatory Drama", 55-70; M. BETTINI, "*Amphitruo* 168-172: numeri innumeri und metrische Folklore", 89-96; H. D. JOCELYN, "The Life-Style of the Ageing Bachelor and Theatrical Improvisation (Plaut. *Mil.* 596-812)", 107-122; H. PETERSMANN, "Zur mündlichen Charakterisierung des Fremden in der Komödie des Plautus", 123-136; L. BENZ, *Die römisch-italische Stegreifspieltradition*, op. cit. n. 20; R. HUNTER, "Plautus and Herodas", 155-169; B. ZIMMERMANN, "Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus", 193-204; W. HOFMANN, "Die Körpersprache der Schauspieler als Mittel des Komischen bei Plautus", 205-218; M. ERREN, "Stummes Spiel im *Persa*", 219-227; G. VOGT-SPIRA, "Plautus und die Überwindung des Stegreifspiels", 229-240 y E. STÄRK, "*Durum equiquem iudicium*: Rettung des Plautus vor Horaz", 241-253.

Pseudolus, especialmente los centrados en este personaje. Su análisis revela el alto número de elementos formularios, como algunos de los monólogos del esclavo que aparecen en diferentes obras y sugieren un repertorio procedente del teatro improvisado, opinión que se ve confirmada por la existencia de rutinas menores que pueden ser asignadas a este componente. Incluso algunas de las críticas que esta obra plantea pueden ser soslayadas si se contemplan desde este punto de vista, pues aunque *Pseudolus* no es una obra de improvisación, está escrita de una manera específica que lo hace parecer así. En cuanto a Goldberg, parte del *Curculio* para señalar la dificultad de establecer lo que pueda haber de improvisación en P.; aun reconociendo esta práctica, las condiciones del mimo y la farsa en su época nos son casi desconocidas por lo que no se puede confundir la influencia de estos dos géneros con elementos predecibles del movimiento escénico presentes en los textos; por otra parte, recuerda también que las obras de P. no eran improvisadas en sentido técnico (como el propio autor recuerda en *Men. 3: adporto uobis Plautum lingua, non manu*), sin que ello impida decir, como los estudiosos de la *commedia dell'arte*, que el guión es menos importante que la representación. Lo que para este autor significa improvisación en relación con P. es que el público romano estaba más cerca de la farsa atelana que de las obras de Menandro. La cualidad improvisada de sus obras es de hecho una ilusión de la construcción de la obra por lo que conviene diferenciar entre trama dramática y finalidad dramática. Por su parte, Hunter analiza el paralelismo existente entre las obras de P. y los *mimiamboi* de Herodas, en las cuales descubre la misma estrategia "deconstructiva" que el autor denomina "paracomedia". En ambos autores, los personajes parecen representar roles que tanto ellos como los espectadores identifican como tales y existe una autoconciencia escénica que constituye el elemento irónico más característico. En concreto, P. distorsiona la comedia griega rompiendo sus elementos constitutivos y "revelando al público cómo funciona" mediante la exageración de sus presupuestos y convenciones que da como resultado "algo que es como una parodia de la comedia griega". Ambos autores juegan con el conocimiento del auditorio de otros modos de representaciones. Tal como Herodas acerca el material cómico al medio inferior del mimo y del yambo, P. a menudo asimila las tramas y personajes de sus originales griegos al medio inferior de la farsa itálica. En cuanto a Zimmermann, analiza escenas en que aparecen elementos de la pantomima como *Miles* 200-215 (un pasaje único en el teatro antiguo, también analizado por Petrone (*Scene mimiche, op. cit. n. 36*) *Persa*, 757 ss. y *Stich*. 769 ss. y señala que en ellas es posible encontrar un tipo influido por la danza mimética que se presenta bajo dos formas: la descripción de la danza realizada en versos largos o un *canticum*

dividido entre danzantes y cantantes, que reflejarían escenas de típicas de *komos* (*Pseud.* 1246 ss.; el final del *Stich.* y de la *Most.* por ejemplo). En esta misma línea, ya Callari³⁸ había señalado que las repeticiones, que constituyen un elemento básico de lo cómico verbal plautino, pertenecen también a la técnica del teatro popular itálico.

En una interpretación abiertamente contraria o más matizada que las anteriores, Petrone señala en su contribución que al analizar las relaciones entre el teatro de P. y las formas preteatrales romanas existe el riesgo romántico de recurrir a categorías y conceptos poco precisos como los del *italum acetum* o la tendencia latina a una especie de comicidad natural. Que P. tuvo en cuenta y utilizó las experiencias locales, insertando la *palliata* en los canales de comunicación teatral, en cierta medida ya abiertos por el teatro de improvisación, es algo que no se puede dudar, aunque resulte difícil individualizarlo en concreto. A juicio de Petrone, entre los géneros de improvisación que dejaron huellas en las obras de P. no sería la principal la atelana, marcada con un exasperante localismo (*ludi osci*) difícilmente recuperable para la comedia latina por su uso de máscaras deformes y grotescas y por el empleo de un lenguaje crudo y obsceno, alejado de la ligereza alusiva de P. Más visibles serían, por el contrario, las huellas que el mimo dejó en la comedia plautina, especialmente en sus elementos de danza y canto. Paradigmáticos en este sentido son los vv. 200-215 del *Miles* en que Periplectómeno narra y comenta los movimientos sobre la escena del esclavo Palestrión. Con las dificultades que plantea la comparación con algo en definitiva ausente como es el mimo, Petrone cree que su influencia se manifiesta en P. en la medida en que es vistosamente teatral en sus formas de construcción y en la corporeidad de su comunicación.

Entre los críticos de las teorías de Lefèvre puede citarse también a Slater, quien en una contribución anterior³⁹, tras estudiar la improvisación como fenómeno literario, esto es, como imitación de elementos preliterarios en un texto escrito, había mostrado que determinados procesos que son desconocidos en la Comedia Nueva se desarrollaron ya en la escena romana. Analiza ciertas escenas de intriga y el influjo de las saturnales como medio de superar y manipular los valores e ideas de la vida cotidiana. Sin embargo, la conclusión, en cierto modo

38. L. A. CALLARI, "Tecnica ripetitiva nelle commedie plautine", *Q.C.T.C.* 1, 1983, 7-13.

39. N. W. SLATER, "Improvisation in Plautus", en G. VOGT-SPIRA (ed.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, Tübinga, 1993, Narr, 113-124

negativa, a la que llega Slater es que todo cuanto de teatro improvisado puede encontrarse en estas obras se debe realmente a una imitación literaria por parte de P. de las prácticas y técnicas improvisatorias y no constituyen por tanto un testimonio real de la improvisación de los actores que representaban estas obras. También Bettini⁴⁰ había planteado el problema de la relación del teatro de P., sustancialmente convencional, caracterizado por la repetición y el "déjà vu", con ciertas necesidades colectivas que escapan a la contingencia de los acontecimientos históricos y permiten inscribirlo en estrecha especificidad con la estructura ideológica en la que se reconoce el carácter de una edad o de un grupo social. P. tiene una adecuación muy ajustada con las necesidades colectivas de su época y su teatro participa de la actualidad más profunda constituida por la sustancia antropológica y cultural de la sociedad. En la medida en que ciertos momentos de la vida social exigen la inversión o suspensión de las relaciones sociológicas auténticas, el teatro plautino es un teatro carnalesco, entendido como categoría cultural. De manera análoga a lo que sucede en los Carnavales, los *ludi* escénicos plautinos procuran una liberación ficticia, una inversión lúdica de las relaciones sociales establecidas, aunque al final las relaciones reales se restablecen mediante la práctica del perdón. Este espíritu carnalesco se manifiesta también en el lenguaje plautino, tan rico, corpóreo, casi físico y desenfrenadamente metafórico.

Probablemente es aún pronto para pronunciarse definitivamente sobre las cuestiones aquí planteadas y sean precisos nuevos estudios que terminen de perfilar la importancia del "componente itálico" en la formación del teatro latino y, especialmente, en la comedia plautina. A pesar de las dificultades para demostrar la veracidad de la tesis, puede decirse que mientras que el hallazgo de nuevos textos griegos no permita inclinar la balanza definitivamente del lado unitarista, junto con la vieja cuestión del *status* de los textos transmitidos, puesta otra vez en circulación por obra de O. Zwierlein (cf. *Flor. Ilib.* 9, 491 ss.), las propuestas de Lefèvre y sus discípulos constituyen actualmente la vía más fructífera y prometedora en cuanto al análisis de la comedia latina se refiere⁴¹.

40. M. BETTINI, "Un' utopia per burla", en *Verso un' antropologia dell' intreccio, e altri studi su Plauto*, Urbino, 1991, Quattro Venti, 77-96.

41. El análisis no se limita a los aspectos exclusivamente dramáticos sino que afecta también a temas que se consideraban definitivamente establecidos. Así, además del contenido itálico tradicionalmente aceptado del *versus quadratus* (sobre el cual puede verse el reciente estudio de Th. GERICK, *Der versus quadratus bei Plautus und seine*

Plauto y las metáforas

Uno de los aspectos a los que ha dedicado más atención la crítica de estos últimos años ha sido al uso de las metáforas por parte de P. Como Aristófanes, en el que predominan los aspectos de la farsa y la fantasía, y al contrario que Menandro, caracterizado por un lenguaje verosímil y realista, P. es un gran inventor de metáforas, imágenes y sorprendentes creaciones verbales. Al estudio de las metáforas, especialmente en la línea marcada por M. Barchiesi ("Problematica e poesia in Plauto", *Maia* 11, 1957, 163; "Intervento sulle metafore plautine", *Dioniso* 45, 1971-74, 544), ha dedicado G. Chiarini una serie de trabajos centrados en *Casina* que están teniendo una cierta continuidad⁴². En ellos analiza cómo P. construye verdaderas redes metafóricas, tanto de carácter popular como literario, metaliterario y metalingüístico, que sostienen y levantan la trama de las comedias y, a modo de auténtico *leitmotiv* musical, estructuran de comienzo a fin la comedia articulando en su interior diversos dominios semánticos. Así, en el extraordinario universo lingüístico plautino, donde el abuso genial se hace norma y la norma se pone al servicio de la paradoja, la palabra recibe el travestimiento metafórico a través de un juego libre y estratificado de asociaciones y analogías. Sergi⁴³ analiza a propósito de la *Mostellaria* las metáforas tomadas del léxico económico y comercial en las que se produce una efectiva, y no sólo metafórica, compraventa de palabras y se establece una conexión entre lengua y proceso económico que en cierta medida es típica del imaginario occidental. Por su parte,

volkstümliche Tradition, Tübinga, 1996, Narr. (ScriptOra 85), recientemente L. Ceccarelli ("Versificazione greca e versificazione latina arcaica: il settenario giambico e il tetrametro giambico catalettico", *Seminari Romani di Cultura Greca*, I, 1998, 145-161) ha sostenido la influencia itálica en la versificación de P. Por otra parte, ya se ha comenzado igualmente el análisis, en este caso mucho más limitado, del componente "no griego" en el teatro de Terencio. Cf. en este sentido las recientes contribuciones en L. BENZ (ed.), *Terenz und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübinga, 1999, Narr.

42. G. CHIARINI, "In margine a un' edizione commentata della *Casina*. Questioni filologiche e letterarie", *S.I.F.C.* 49, 1977, 209-230; "*Casina* o della metamorfosi", *Latomus* 37, 1978, 105-120 y "Per la storia dell' esegesi plautina I: I versi didascalici della *Casina* (Prol. 29-34)", *S.C.O.* 31, 1981, 119-153 así como su edición de *Casina*, Roma, 1992 y las referencias en n. 64).

43. E. SERGI, "Metafore della parola: Plauto e la compravendita del linguaggio", *S.I.F.C.*, 12, 1994, 39-49.

F. García Jurado y Rosario López Gregoris⁴⁴, siguiendo la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson, estudian las metáforas estructurales de la vida cotidiana, esto es, las que frente a las metáforas literarias -que responden a la función poética-, articulan la concepción de la realidad y forman parte de la propia estructura del lenguaje como componente de la caracterización de los personajes en escenas como las del diálogo entre Sosia y Mercurio (*Amph.* 153-462) o en el monólogo de Carino (*Merc.* 13-31).

También Zagagi⁴⁵ ha estudiado las metáforas en P., aunque en una línea de análisis diferente de la aquí presentada, ya desde su libro sobre los motivos de amor en la Comedia Nueva y P. (cf. *supra*, n. 33), más volcada en el análisis de la originalidad plautina que en la cuestión específica del funcionamiento de las metáforas en el seno de las comedias. En cuanto al estudio de Frangoulidis⁴⁶, el autor analiza las abundantes referencias a la comida en la escena IV 2 de *Captiui*, a las que considera como símbolos metafóricos de la actividad poética. Por su parte, Lore Benz, siguiendo la orientación marcada por E. Lefèvre, ha dedicado un interesante estudio al análisis específico de los antecedentes populares de la metáfora plautina⁴⁷. Con una dirección diametralmente opuesta a la de Barchiesi y Chiarini, Diaconescu⁴⁸ distingue dos tipos formales de estructuras metafóricas en P.: estructuras "simples", en las que un término propio equivale a otro figurado en una esfera semántica precisa, que ejemplifica con casos del *Stich.* y *Merc.*, y "enumerativas", en las que el término propio es substituido por un término figurado múltiple, como en *Bacch.* 113-121; 155-158; 368-372 o 1122-1148 y *Capt.* 142-156. Por su parte Borghini⁴⁹ analiza el mecanismo semiótico presente

44. F. GARCÍA JURADO - R. LÓPEZ GREGORIS, "Las metáforas de la vida cotidiana en el lenguaje plautino como procedimiento de caracterización de los personajes", *S.I.F.C.* 13, 1995, 233-245.

45. N. ZAGAGI, "Amatory gifts and payments. A note on *munus, donum, data* in Plautus", *Glotta* 65, 1987, 129-132 y las referencias señaladas *supra*, n. 34.

46. S. A. FRANGOULIDIS, "Food and poetics in Plautus' *Captivi*". *A.C.* 65, 1996, 225-230.

47. L. BENZ, *Die Metaphorik der Palliata und die Tradition der improvisierten Posse*, Freiburg (Breisgau), Diss., 1991 (= *Die Metaphorik der Palliata und die volkstümliche Stegreifbühne*, Tübinga, 1998, Narr (ScriptOralia 70). Cf. también n. 35.

48. T. DIACONESCU, "Structuri metaforice si univers saturnalic in comedia lui Plautus", *Stud. Clas.* 19, 1980, 61-70.

49. A. BORGHINI, "Una immagine plautina e un parallelo dall' onirocritica", *M.D.* 18, 1987, 177-182.

en *Cas.* 720 ss, donde se establece una conexión metafórica entre las zarzas y el campo semántico del robo, conexión que el autor ve por otra parte confirmada en la dimensión onirocrítica de Grecia (Artemidoro), Persia y Egipto, y representaría un nexo fijo y estratificado del código lingüístico-cultural. En relación con este último trabajo, pueden señalarse también los trabajos de Katsouris⁵⁰ sobre las escenas de sueños y su función dramática en la tragedia griega y en la comedia griega y plautina, en la que los elementos trágicos alternan con los efectos cómicos. En apéndice recoge una lista de pasajes relativos a los sueños.

Recursos dramáticos. Prólogos y monólogos. Intercambios verbales

Desde el estudio de Leo (*Plautinische Forschungen*, pp. 188-247), sobre los prólogos de P., aún el más completo existente, y el de K. H. Abel (*Die Plautusprologe*, Frankfurt, 1955), más centrado en la cuestión de las interpolaciones, los prólogos no habían sido tratados con nuevos planteamientos hasta los recientes estudios de Questa y Raffaelli⁵¹. Questa analiza ciertos rasgos comunes entre los prólogos de la Comedia Nueva y los plautinos como son la exclusión de nombres propios salvo los geográficos y la exposición de hechos en un orden lógico y cronológico; pero mientras que el autor griego parece haber querido evitar el uso no estrictamente motivado de términos que evoquen directa o indirectamente los tipos actoriales (en definitiva, las máscaras) que aparecerán en la acción (el *senex*, el *adulescens*, la *uirgo*, etc.), el poeta latino adopta la actitud inversa y las indicaciones de los prólogos se refieren siempre a los personajes formularios que aparecerán en escena. Punto de encuentro entre mimesis y diégesis, narración de acontecimientos pasados y anuncio de hechos futuros, frecuentemente suspensión de la acción y ruptura de la ilusión escénica,

50. A. G. KATSOURIS, "Notes on dreams and dreams-like visions", *Dodone* 7, 1978, 43-86 y "Two notes on dreams. Menander, *Dyscolos* 412-8, Plautus' *Rudens* and *Mercator*", *L.C.M.* 2, 1978, 47-48.

51. C. QUESTA, "Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto", *M.D.* 8, 1982, 9-64; R. RAFFAELLI, "Narratore e narrazione nei prologhi di Plauto. I prologhi pronunziati da divinità e l' "antiprologo" del *Trinummus*", *M.C.S.N.* 3, 1981, 269-283; "Nomi di senes nei prologhi plautini", *M.D.* 8, 1982, 65-77 y "Animum aduortite. Aspetti della comunicazione nei prologhi di Plauto (e di Terenzio)", *Dioniso* 54, 1983 (1985), 193-203 (estos cuatro estudios han sido recogidos en C. QUESTA - R. RAFFAELLI, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, 1984, Adriatica, págs. 9-28, 69-84; 85-100 y 101-120 respectivamente).

el prólogo plautino sirve esencialmente para revelar por anticipado los mecanismos de la narración mimética. Por su parte, Raffaelli analiza en el primero de sus estudios el estatus del prólogo divino, definido por la presencia de cuatro constantes: autopresentación del dios; narración de los hechos anteriores; preanuncio de los acontecimientos escénicos y fórmula augural de saludo, una estructura rígida que tiene por función encuadrar la información en un esquema previamente conocido por el público. En el segundo, estudia Raffaelli los prólogos en los que un personaje expone directamente al público el *argumentum* de la comedia y muestra cómo el autor se preocupa por captar desde el comienzo la atención del espectador y darle las informaciones precisas sobre la intriga. P., que se muestra particularmente preocupado por evitar toda oscuridad, multiplica las llamadas de atención a los espectadores, por naturaleza distraídos. La ausencia de nombres propios procede igualmente de las exigencias de la comunicación y también el léxico es elegido con esa misma intención. Por último, señala Raffaelli con respecto al uso de los nombres de *senes* que, cuando puede haber confusión entre dos personajes, para evitar el empleo de nombres propios sólo se menciona el nombre del primero, que es siempre el del protagonista o uno de los protagonistas de la obra, por lo general situándolo en una posición privilegiada del verso. En otro orden de cosas, la poética de los *nomina* plautinos y su funcionalidad en el seno de cada comedia ha sido objeto de un reciente y completo estudio por parte de M. López López⁵²; diversos aspectos relativos a los nombres plautinos han sido también analizados por Ehrman, García-Hernández, Gratwick, Martín Fernández, Petrone y Muecke⁵³.

52. M. LÓPEZ LÓPEZ, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida, 1991, Pagès, 324 pp. Cf. del mismo autor "La relación nombre/cosa: el ejemplo de los personajes plautinos", *Faventia* 11, 1989, 5-18.

53. R. K. EHRMAN, "The double significance of two Plautine names", *A.J.Ph.* 105, 1984, 330-332; B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, "El nombre del coriandro y el sobrenombre *colindrus* del cocinero *culindrus* (Plaut. *Men.* 295)", en *Actes du colloque international «Les phytonymes» grecs et latins*, Niza, 1993, 189-205; A. GRATWICK, "What's in a name?: the Diniarchus of Plautus' *Truculentus*", en E. M. CRAIK (ed.), *Owls to Athens. Essays on classical subjects presented to sir K. Dover*, Oxford, 1990, 305-309; J. R. MARTÍN FERNÁNDEZ, "Onomástica plautina I", *Durius* 5, 1977, 317-338; G. PETRONE, "Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)", *M.D.* 20-21, 1988, 33-70 y "La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana", en L. DE FINIS (ed.), *Scena e spettacolo nell' antichità*, Florencia, 1989, 233-252; F. MUECKE, "Names and Players: The Sycophant Scene of the

Aunque no dedicado específicamente a los prólogos de P., Goldberg⁵⁴ analiza el de *Asin.*, caracterizado por su verbosidad y constituido por una cuidada construcción estilística (donde se mantiene un tono de broma) y una breve *captatio* según un modelo del que no existen paralelos griegos. Así, al tener que ganarse a su público de diferente manera a como lo hace Menandro, P. revela sus cualidades como cómico. Otra característica que señala Goldberg en los prólogos de P. es la perfecta unidad estilística entre la introducción y el resto de la obra, que garantiza así la atención y benevolencia del público, una técnica que Terencio, por el contrario, abandonará. Aspectos específicos de los prólogos de *Trin.* y *Poen.* son tratados por Hunter y Slater⁵⁵. Por su parte, Frangoulidis⁵⁶ analiza los vv. 145-153 del *Miles* que sirven como prólogo para una intriga secundaria con función metateatral al asumir Palaestrio junto a su rol propio de esclavo el del poeta-dramaturgo.

En lo referente a la técnica del monólogo, P. Bertini⁵⁷ ha definido a partir del *Pseudolus* tres tipos de composición monológica: el lenguaje de representación, que por su acción sobre los significantes representa la manera de ser de los significados; el carácter aural del discurso y el carácter generalmente dominante de las repeticiones paradigmáticas con respecto a las relaciones jerárquicas de la sintaxis discursiva. También Csapo⁵⁸ ha dedicado dos estudios al análisis de la función del monólogo en la figura del *servus currens*. En el primero, el estudio del monólogo de amenaza no permite modificar la opinión común de que Terencio copió material convencional mientras que P. lo extendió. Muestra, sin embargo, que en la explotación de las convenciones de la Comedia Nueva P. usó técnicas que no estaban plenamente desarrolladas en el drama

Trinummus (*Trin.* 4.2), *T.A.Ph.A.* 115, 1985, 167-186.

54. S. M. GOLDBERG, "Terence, Cato and the rhetorical prologue", *C.Ph.* 78, 1983, 198-211.

55. R. HUNTER, "Philemon, Plautus and the *Trinummus*", *M.H.* 37, 1980, 216-230; N. W. SLATER, *Plautine negotiations, op. cit.* n. 13.

56. S. A. FRANGOULIDIS, "A prologue-within-a-prologue: Plautus, *Miles gloriosus* 145-153", *Latomus* 55, 1996, 568-570.

57. P. BERTINI, "Per una grammatica della poesia plautina: tre tipi di costruzione del monologo", *M.D.* 14, 1985, 45-77. El monólogo de *Most.* 348 ss. ha sido analizado por D. AVERNA, "Un monologo plautino", *Pan.*, 1977, 79-89.

58. E. G. CSAPO, "Is the threat-monologue of the *Servus currens* an index of Roman authorship?", *Phoenix* 41, 1987, 399-419 y "Plautine elements in the running-slave entrance monologues?", *C.Q.* 39, 1989, 148-163.

griego, haciendo más convencional mucho de lo que en sus modelos era sutil, agudo e inteligente. En el segundo, a partir del análisis de los monólogos de *Curc.*, *Trin.* y *Capt.*, concluye que no se puede establecer que P. trascendiera los precedentes griegos al expandir los monólogos de los *serui currentes* sino que esta expansión es o bien el resultado de una contaminación o bien producto de una composición más libre y personal, basada en un estrecho conocimiento de las obras griegas.

Al tema de las confrontaciones verbales entre los personajes están dedicadas las monografías de Beatrix Wallochny y Schmude, ambas desde presupuestos teóricos diferentes, por lo que sus resultados no siempre son complementarios⁵⁹. Wallochny estudia las escenas de enfrentamiento en la comedia griega y romana. Dividido en dos partes, el libro analiza en la primera los aspectos formales de la confrontación; las págs. 59-98 están dedicadas a las *verbivellitationes* plautinas en sus aspectos formales, temas, reglas, variaciones, situaciones y personajes, así como sus relaciones con la comedia ática y las formas preteatrales romanas, en tanto que en la segunda se analizan los recursos lingüísticos implicados en ellas. La autora, discípula de E. Lefèvre, atiende más a los aspectos que proceden del teatro improvisado o de los rituales preteatrales como la invectiva ática, los *fescennini versus*, la farsa dórica, la atelana y el mimo, y muestra su continuación en la "comedia de texto" plautina. Por el contrario, el libro de Schmude, que atiende más al análisis de Terencio que al de P., utiliza en la clasificación de su materia unos presupuestos metodológicos menos rigurosos que incluyen criterios tanto formales como temáticos, sociales y morales, lo que hace que el interés del análisis varíe considerablemente de un grupo de ejemplos a otros; en este sentido, la obra resulta más útil por la recopilación de materiales para futuros análisis que por su propia contribución al estudio de la forma y función de la confrontación verbal en la comedia latina.

El motivo del suicidio, tan frecuente en la tragedia, es analizado por Basaglia⁶⁰ en la comedia donde, deformado y parodiado, da lugar a todo tipo de réplicas y situaciones burlescas, aunque evidentemente la acción fatal nunca llega

59. B. WALLOCHNY, *Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie*, Tubinga, 1992 (ScriptOra 44), Narr, 238 pp.; M. P. SCHMUDE, *Reden, Sachstreit, Zänkereien: Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz*, Stuttgart, 1988, Steiner, 255 pp.

60. R. BASAGLIA, "Il suicidio per burla nella commedia plautina", *Stud. Urb.* B 64, 1991, 277-291.

a cumplirse. Por lo general, los que piensan en el suicidio son personajes de rango inferior o jóvenes de buena familia que se dejan fácilmente disuadir.

Daniela Averna⁶¹ ha analizado la expresión de los aspectos psicológicos de los personajes a través del léxico del "temor", tan adecuado al universo trágico y aquí trasladado al plano cómico. Se trata de una función de los personajes que se manifiesta tanto en el nivel comunicativo, donde la fantasía plautina origina la infracción del código lingüístico, como en los aspectos extrareferenciales, esto es, la interacción de los distintos niveles extralingüísticos, mímicos y gestuales, que determinan el fenómeno teatral en tanto que espectáculo. El análisis, centrado en las relaciones sujeto/objeto (*iuuenis / senex*) y causa/efecto (motivos del miedo / resultados del mismo) medidas en el eje generacional, analiza respectivamente las relaciones de parentesco, sociales y sentimentales, con una descripción minuciosa de los síntomas físicos que acompañan a este tipo de emociones en la *palliata*: las de P. son más frecuentes, expresivas y próximas al lenguaje popular, las de Terencio, más escasas e introspectivas.

El procedimiento de los *simillimi* y los equívocos que resultan de la alternancia en escena de personajes que forman una o varias parejas de gemelos como *Amph.*, *Bacch.* y *Men.*, ha sido analizado por F. Bertini y más recientemente por V. Masciadri en un amplio y detallado estudio⁶².

Aspectos escénicos

A los aspectos escénicos, fundamentalmente desde el punto de vista de la relación arqueológica y textual, está dedicado el importante libro de Wiles⁶³, un

61. D. AVERNA, *Male malum metuo: espressioni di paura nella palliata*, Palermo, 1990, Palumbo, 186 pp.; "Paura simulata in Plauto", *Pan* 3, 1976, 33-43; "La palliata. Connotazioni fisiche di un'emozione", *Pan* 7, 1979, 61-71.

62. F. BERTINI, "Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute, *L.E.C.* 51, 1983, 307-318 y "Sosia e i gemelli in Plauto", en A.A.V.V., *Atti dei convegni «Il mondo scenico de Plauto» e «Seneca e i volti del potere»*, Génova, 1995, D.A.R.FI.CLE.T., 7-16; V. MASCIADRI, *Die antike Verwechslungskomödie: Menaechmi, Amphitruo und ihre Verwandtschaft*, (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 4), Stuttgart, M. & P. Verlag, 1996. 251 pp.

63. D. WILES, *The masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge, 1991, C.U.P., 271 pp. Cf. sin embargo las reservas de R. ONIGA en su reseña en *Intertextualität*, *op. cit.* n. 13, 242-246. Del mismo Wiles es también el reciente estudio sobre el teatro griego *Tragedy in Athens. Performance, space and*

detallado análisis de las convenciones y técnicas de la representación características del teatro de Menandro y de la comedia latina, en el que los datos arqueológicos son utilizados para una lectura nueva del drama helenístico. Partiendo de los postulados teóricos desarrollados por la semiótica del teatro de orientación estructuralista, lleva a cabo una confrontación entre los datos conservados sobre la representación en el mundo helenístico, en especial, las máscaras, con los que están presentes en los propios textos dramáticos. Aunque centrado en Menandro, el libro dedica un amplio espacio a la comedia latina que, a pesar de las diferentes condiciones culturales y sociales, es vista como una continuación de la Comedia Nueva aunque, al contrario que en ésta, abunda en textos pero carece de representación iconográfica para el periodo en cuestión como la recogida por Webster, Seeberg y Green (*Monuments Illustrating New Comedy* (BICS suppl. 24), Londres, 1996). El espacio escénico, el sistema de máscaras, el vestido, el movimiento, el lenguaje y la voz son objetos de otros tantos capítulos. En la debatida cuestión sobre si el teatro romano de la época de P. utilizaba o no las máscaras, y en contra de autores que han tratado recientemente el tema como Grimal (*Actes du IX^e Congrès à Rome*, París, 1975, 288), Della Corte (*Dioniso* 45, 1975, 163) o Chiarini, acentuando los orígenes itálicos independientes del teatro romano, Wiles se inclina por los argumentos a favor de su empleo adelantados por autores como Beare (*The Roman Stage*, Londres, 1968) o Gratwick; recogiendo la tesis de Questa sobre el énfasis que los prólogos plautinos ponen en las relaciones entre tipos de personajes, señala que el sistema griego fue adaptado por P. para crear un repertorio restringido y fijo de máscaras basado el modelo de la farsa atelana.

Otros estudios que analizan aspectos relativos a las cuestiones escénicas en P. son los de Chiarini, que trata en particular de reconstruir el movimiento escénico de los actores a propósito de *Amph. Cas. y Mil.*⁶⁴. Por su parte Rosivach⁶⁵,

theatrical meaning, Cambridge, 1997, C.U.P., 230 pp. Sobre los aspectos "contextuales" del teatro antiguo (actores, público, escenario, música, representación, acotaciones, entradas, apartes, etc.), cf. la excelente reseña crítica de J. R. GREEN, "Theater Production: 1971-1986", *Lustrum* 31, 1989, 7-95 así como el reciente libro de E. CSAPO - W. J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1994, University of Michigan Press, 452 pp., donde aparecen recogidos todos los textos antiguos relativos a estos temas.

64. G. CHIARINI, "Il grembo di Alcmena. Plauto drammaturgo e il motivo dei gemelli", 109-130; "Nel regno delle metamorfosi. Sogno e realtà nella *Casina*", 131-165 y "Il fratello di Achille. Sulla scena e dietro le quinte del *Miles Gloriosus*", 77-108, todos ellos en G. CHIARINI - R. TESSARI, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul comico*,

que ya había examinado la disposición escénica de *Asin. Aul. Men. y Trin.* ("Plautine stage settings", *T.A.Ph.A.* 101, 1970, 445-461), a menudo en desacuerdo con la reconstrucción de M. Johnston (*Exits and Entrances in Roman Comedy*, Ginebra-Nueva York, 1933) y había propuesto una serie de sugerencias sobre la escena de estas obras, realiza un análisis semejante para *Bach. Cist. y Epid* (y otro tanto para *Rud. y Heaut.* de Terencio). Ketterer⁶⁶ analiza desde el punto de vista semiótico las propiedades escénicas presentes en *Curc., Epid., Bach, Capt., Aul., Cist. Rud. Amph. y Men.* Por su función, éstas pueden ser "mecánicas", que forman un *continuum* que incluye desde propiedades que funcionan simplemente como escenario a propiedades que son virtualmente caracteres del drama, y "significantes", con el tipo de información de la señal. Estas últimas incluyen la etiqueta de los personajes y de las circunstancias, pero también su valor simbólico. Por otro lado, la importante cuestión del "aparte" en las obras dramáticas, que ha conocido un fundamental estudio por parte de Bain para el drama griego, es analizada por M. Molina Sánchez en la *Aulularia*⁶⁷.

G. Monaco⁶⁸, que ya había tratado (*Dioniso* 53, 1982, 5 ss.) la convención escénica por la cual los textos teatrales antiguos, que exigen un espacio abierto, muestran ampliaciones a otros espacios, tanto internos como externos, en los que la acción se desarrolla sin que puedan ser contemplados por el espectador, analiza los numerosos casos de "scena allargata" presentes en P. motivados por las exigencias de la acción dramática (banquetes, anuncios de llegada, etc.). En esta misma línea, aunque con una interpretación completamente opuesta, se sitúa el estudio de Lowe (*Plautus' Indoor Scenes, op. cit.* n.36): en P. algunas escenas representan acciones que técnicamente deberían realizarse fuera del espacio escénico. Lowe muestra que en escenas como *Most.* 157 ss. y 308 ss.; *Asin.* 828 ss.; *Pers.* 753 ss. o *Stich.* 683 ss., P. estaba influido por las tradiciones itálicas

Pisa, 1983, ETS editrice.

65. V. J. ROSIVACH, "The stage settings of Plautus' *Bacchides, Cistellaria* and *Epidicus*", *Hermes* 114, 1986, 429-442 y "The stage settings of the *Rudens* and the *Heauton Timorumenos*", *R.S.C.* 26, 1978, 192-206.

66. R. C. KETTERER, "Stage properties in Plautine comedy", *Semiotica* 58, 1986, 193-216; 59, 1986, 93-135; 60, 1986, 29-72.

67. D. BAIN, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford, 1977 y M. MOLINA SÁNCHEZ, "La ruptura de la ilusión escénica: notas sobre la caracterización del aparte en la *Aulularia* de Plauto", *Flor. Ilib.* 1, 1990, 285-295.

68. G. MONACO, "La scena allargata plautina", en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a E. Della Corte*, vol. II, Urbino, 1987, 93-101.

Flor. Il., 10, 1999, pp. 387-427.

nativas del drama improvisado. Otras dos escenas, la inicial de *Stich.* y *Truc.* 448 ss., también podrían ser incluidas en esta categoría. La explicación de este proceder sería que P. extendió los límites de la convención seguida por la Comedia Nueva y Terencio, probablemente por influjo del teatro improvisado.

En tanto que "metateatro", esto es, teatro dentro del teatro, tal como lo definió M. Barchiesi en relación con P., las referencias a los espectadores en el teatro plautino son constantes. Muchos de los estudios ya mencionados analizan estas referencias al público. Específicos para la relación del público romano con P. son los estudios de Averna⁶⁹ en los que muestra que, aunque el público de sus comedias era heterogéneo, numerosos indicios conducen a creer que pertenecía en su mayoría a la clase popular; el análisis del procedimiento de la *adlocutio ad spectatores* en el prólogo informativo muestra cómo P. sabía interrumpir la ilusión dramática, operando así una identificación entre el actor y el espectador que afirma la superioridad del público. El análisis de pasajes como *Cas.* 621 ss., en los que el espectador está totalmente enganchado al juego teatral, muestra cómo éste pierde así su superioridad para convertirse él mismo en actor. También al análisis de la relación entre el autor y el público está dedicado un interesante trabajo de Chiarini⁷⁰. Un importante artículo sobre la relación del público con P. y Terencio es el de Parker⁷¹ en el que demuestra que no existen argumentos para sostener el pretendido fracaso del teatro de Terencio en su relación con el público frente al supuesto mayor éxito de P.

Averna⁷² estudia una rutina teatral familiar entre los personajes de P.: el falso ataque de pánico -casi siempre realizado por el *servus*- así como el lenguaje de estos pasajes, que ofrece al actor muchas oportunidades para la gesticulación

69. D. AVERNA, "Qualche considerazione sul pubblico plautino", *Pan* 6, 1978, 53-58 y "Spettatore-attore in Plauto?", *Dioniso* 54, 1983 [1985], 205-209. Probablemente el mejor estudio reciente sobre las relaciones entre el teatro de P. y su público es el de E. S. GRUEN, "Plautus and the public stage", recogido en sus *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden, 1992, Brill, 124-157.

70. G. CHIARINI, "Horum caussa haec agitur spectatorum fabula. Arte scenica e perspicuità nel teatro di Plauto", en L. DE FINIS (ed.), *Teatro e pubblico nell' antichità*, Trento, 1987, 81-93.

71. H. N. PARKER, "Plautus vs. Terence: audience and popularity re-examined", *A.J.Ph.* 117, 1996, 585-617.

72. D. AVERNA, "Paura simulata in Plauto", *Pan* 3, 1976, 33-43.

cómica. Por su parte, Gilula⁷³ analiza la presencia del *praeco* en los prólogos de P., estructurada en tres partes: la invitación a levantarse, la función y la broma final del actor sobre el pregonero. De estos tres elementos, el único que no está atestiguado verbalmente es el segundo, posiblemente por tratarse de una rutina verbalizada en forma de parodia de los verdaderos *apparitores*, no escrita pero conocida por los espectadores.

El disfraz como recurso de la trama que permite la explotación de contrastes entre la realidad y la apariencia es analizado por Frances Muecke⁷⁴, quien muestra cómo este recurso constituye un vehículo especialmente apto para la comedia metateatral puesto que llama la atención sobre la naturaleza física y personal del actuar y permite al subtexto convertirse en texto.

El teatro de P. ha sido definido por Della Corte ("L'essenza del comico plautino", *Maia* 6, 1953, 81-98) como un teatro "del cuerpo". Solimano⁷⁵, en un interesante trabajo, analiza la vitalidad corporal de este teatro, que ha sido puesta en relación en los últimos años con su carácter carnavalesco (por ejemplo, Bettini), y ello tanto en relación con el cuerpo-objeto -el de los actores que los espectadores perciben-, como con el cuerpo-sujeto, esto es, como fuerza motriz que es consciente de sí mismo y adopta una dinámica gestual. Esta invasión de la fisicidad corpórea dicta al mismo tiempo las redes metafóricas que determinan el motivo último de cada comedia, en ocasiones centradas en un único sentido (la vista en el *Miles*, el olfato en *Casina*). Con estos postulados la autora analiza las referencias al cuerpo presentes en el teatro de P. Otros aspectos escénicos recuperables a partir del texto han sido también analizados por Monserrat Llarena Xibillé para el *Trinnummus*⁷⁶. Por su parte, Maria J. Benito Rivera ha dedicado una

73. D. GILULA, "The Crier's Routine (Plaut. *Asin.* 4-5; *Poen.* 11-15)", *Athenaeum* 81, 1993, 283-287.

74. F. MUECKE, "Plautus and the theatre of disguise", *Cl.Ant.* 5, 1986, 216-229. La autora había estudiado ya el uso dramático del disfraz en el drama griego en "A Portrait of the Artist as a Young Woman", *C.Q.* 32, 1982, 41-55 y "I Know You - by Your Rags. Costume and Disguise in 5th Century Drama", *Antichthon* 16, 1982, 17-34.

75. G. SOLIMANO, "Il corpo nel teatr.: plautino", *S.I.F.C.* 11, 1993, 224-242.

76. M. LLARENA XIBILLÉ, "La relació expressió lingüística-expressió corporal en el *Trinnummus* de Plaute", *Faventia* 1, 1979, 155-165 y "El moviment escènic en el *Trinnummus* de Plaute", *Faventia* 5, 1983, 21-39. De Llarena es también un importante y completo estudio (*Personae Plautinae. Aproximació a la tècnica teatral de Plaute*, Barcelona, 1994, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 288 pp.) sobre la presencia escénica de los actores en las comedias de P. analizada desde el punto de vista de las

amplia tesis al uso del lenguaje como sustituto de los recursos escenográficos en el teatro de P⁷⁷.

Al margen de la relación entre P. y sus modelos griegos, ciertos recursos dramáticos utilizados por P. han sido objeto de dos importantes estudios por parte de Gianna Petrone⁷⁸. En el primero, la autora parte de la constatación de las incoherencias y contradicciones internas que revela el *Stichus* para investigar en la mentalidad contemporánea las fuentes de lo cómico y el fundamento de la originalidad de la obra. El principio conductor es la interpretación del juego antitético de dos conceptos, el moralismo militante y la inmoralidad cínica, el primero, asociado a la ideología catoniana (antihelenismo, misoginia, culto del *mos maiorum*, civismo, patriotismo) pero también a la ética individualista y estoica de la Comedia Nueva; el segundo, proveniente de la tendencia propiamente itálica del teatro plautino. En el segundo estudio Petrone analiza magistralmente el concepto de *fallacia* como elemento estructurador del teatro de P. Dividido en tres partes, poética y estructura de la *fallacia*; arqueología de la ficción: el engaño en el teatro antiguo; y el *ludus*, variante plautina del engaño, la autora pone de relieve la existencia de un esquema formal arquetípico de la intriga en la comedia plautina, esquema que por su propia fijeza no puede ser una mera adaptación de los diferentes originales griegos. Obras como *Amph. Curc. Rud. Capt. Pseud.* o *Trin.* son analizadas en este marco teórico propuesto.

Trama y personajes

Al análisis de la organización de la trama en el *continuum* dramático ha dedicado Dieterle un complejo estudio, de escasas repercusiones en la investigación posterior, sobre la estructura de la intriga en la comedia greco-romana⁷⁹. Por su parte, Blänsdorf⁸⁰ analiza un procedimiento particular de ciertas

variaciones de metros y ritmos.

77. M^a. J. BENITO RIVERA, *El lenguaje plautino como sustitutivo de la estructura escenográfica* (Tesis de Doctorado), Madrid, 1990, 1234 pp.

78. G. PETRONE, *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo, 1977, Palumbo, 85 pp. y *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo, 1983, Palumbo, 218 pp.

79. A. DIETERLE, *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie*, Amsterdam, 1980, Grüner, 358 pp.

80. J. BLÄNSDORF, "Die Komödienintrige als Spiel im Spiel", *A&A* 28, 1982, 131-154.

comedias, las escenas de intriga dentro de la intriga, tomando como base para su análisis el *Aspis* de Menandro, *Most.*, de P. y *Andria*, *Heaut.*, y *Ad.*, de Terencio.

Una importante contribución metodológica sobre la estructura de la trama en P. es la de M. Bettini⁸¹ en la que, superando la aporía típica de este tipo de estudios sobre la valoración y distinción entre lo romano y lo ático, busca reconstruir las "strutture semplici della trama" en las comedias de P. concentrando la atención sobre los mecanismos elementales, sustancialmente siempre idénticos, que se pueden reconstruir en las comedias, prescindiendo de su originalidad y del método de adaptación utilizado por P. Partiendo del análisis funcional de Propp, pero sin llegar a los postulados narratológicos de Greimas y su escuela, su análisis traza las líneas elementales de una estructura de significado que, gracias a un número limitado de transformaciones, pretende explicar la organización de todas las comedias de P. Una crítica de los presupuestos metodológicos de esta propuesta y de sus resultados puede verse en los estudios de Leonor Pérez Gómez sobre *Amphitruo*⁸².

Con un marco teórico diferente, el análisis actancial, Filimon⁸³ parte de un esquema triangular (T) formado por la conjunción (o no-oposición) entre dos actantes (A, B) sobre la base de una relación común de disjunción. T presenta dos variantes: un elemento erótico común a todas las comedias y un elemento variable específico para cada obra, basado en relaciones de diferente naturaleza (*amicitia*, *ludus*, paternidad, etc.). Desde el punto de vista funcional, se presentan en escena 21 tipos de personajes, 10 principales y 11 secundarios. De su análisis resalta un universo coherente aunque polimorfo, fundado en la multiplicación y, sobre todo, la duplicación, y en la ausencia de diacronía en la que, como en el caso del análisis de Bettini, todos los elementos del universo plautino están contenidos en cada obra aunque en diferentes grados y proporciones. En cuanto a la relación entre roles sociales y personajes en la comedia plautina, un detallado análisis es el de L. Pérez Gómez en el que, siguiendo el modelo funcional desarrollado por A. García Calvo

81. M. BETTINI, "Verso un' antropologia dell' intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto", *M.D.* 7, 1982, 39-101 (recogido en *Verso un' antropologia dell'intreccio*, *op. cit.* n. 40, 9-76).

82. L. PÉREZ GÓMEZ, "La estructura de la trama del Anffitrión plautino", *Flor.Ilib.* 9, 1998, 321-345 y el más reciente "Apuntes para una gramática de las comedias de Plauto", en A. POCIÑA - B. RABAZA, (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, Ediciones Clásicas, 101-132.

83. D. FILIMON, "Structura dramatica a comediei plautine", *Stud.Clas.* 21, 1983, 27-47.

(*Pseudolo o Trompición*, Madrid, 1968) y técnicas derivadas del análisis narratológico de la escuela de Greimas, analiza las relaciones existentes entre los personajes sobre la base de los distintos conflictos de sexo que se establecen en las comedias⁸⁴.

Al análisis de ciertos tipos de personajes se han dedicado diversos estudios en el periodo objeto de esta reseña. Así, a la figura del parásito en la comedia latina están dedicados los estudios de Carmen Castillo y Monique Crampon, a los que pueden añadirse los de Vogt-Spira, Benz, Lowe y Petrone⁸⁵. Interesante desde el punto de vista antropológico es el estudio del parásito en Roma de Guastella, quien, aunque en principio no analiza los parásitos plautinos, se refiere incidentalmente a los que aparecen en *Captiui, Persa y Stichus*⁸⁶.

La figura del *senex*, uno de los grandes protagonistas de la comedia romana (treinta papeles en P.; trece en Terencio), es analizada en sus relaciones con la realidad histórica y literaria en el reciente y detallado estudio de Alessandra Minarini⁸⁷. Por su parte, Ryder⁸⁸ analiza el rol del *senex amator*, presente en siete de las comedias de P., mostrando la variedad en el tratamiento de este personaje que sugiere una gran sutileza en su enfoque y ejecución, mayor de la que se suele atribuir a P. Al *senex amator* de la *Casina* está dedicado igualmente el estudio específico de Cody⁸⁹. Por su parte, el análisis de Walker representa el estudio más

84. L. PÉREZ GÓMEZ, "Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto", en A. LÓPEZ - C. MARTÍNEZ - A. POCIÑA (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, 1990, Universidad de Granada, 138-167.

85. C. CASTILLO, "El tipo del parásito en la comedia romana", en *Athlon. Saturata Grammatica in honorem F. R. Adrados, vol. II*, Madrid, 1987, Gredos, 173-182; M. CRAMPON, "Le parasitus et son rex dans la comédie de Plaute: la revanche du langage sur la bassesse de la condition", en Y. TORY - D. MASOKI, *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden, 1988, Brill, 507-522; VOGT-SPIRA, *op. cit.* n. 35; BENZ, *op. cit.* n. 35; LOWE, *op. cit.* n. 30; G. PETRONE, "Campi Curculionii, ovvero il bestiario del parassita (Plauto *Mil.* 13 ss.)", *S.I.F.C.* 7, 1989, 34-55.

86. G. GUASTELLA, "Topi e parassiti, la tradizione di mangiare il cibo altrui", en *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988, 81-111.

87. A. MINARINI, "La palliata", en U. MATTIOLI (ed.), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico. Vol. II: Roma*, Bolonia, 1995, Pàtron, 1-30.

88. K. C. RYDER, "The *senex amator* in Plautus", *G&R* 31, 1984, 181-189.

89. J. M. CODY, "The *senex amator* in Plautus' *Casina*", *Hermes* 104, 1976, 453-476.

completo sobre esta figura en la comedia plautina⁹⁰. En cuanto al conflicto intergeneracional, tan importante en el desarrollo argumental de la comedia antigua, destaca especialmente el reciente libro de Barbara Sherberg⁹¹ en el que, la autora, discípula de Lefèvre, analiza las relaciones entre padres e hijos en la tradición cómica griega (Menandro en particular) y en la *palliata* romana, con especial atención a *Bacchides* y *Cistellaria* en el caso de P. Como es natural, el estudio concede gran importancia a la influencia de la atelana preliteraria en la configuración de los conflictos paterno-filiales en la comedia romana. De orientación más sociológica es el libro de M. Lentano en el que el autor analiza conceptos específicos como el de *pudor*, los *officia pietatis*, el debate sobre el matrimonio o los intercambios entre diferentes clases sociales en el seno de la sociedad romana vista a través del espejo de la *palliata*⁹².

Elisabeth Rawson estudia en *Poen.* y *Andria* dos tipos sociales sin antecedentes en la Comedia Nueva, los *advocati* y los *testes*, una creación plautina de gran utilidad para analizar la originalidad del autor frente a sus modelos. También los *advocati* han sido estudiados por Rosivach, quien coincide con Rawson en que se trata de un rasgo original de P.; por el contrario, los *piscatores* del *Rudens* serían un reflejo del modelo literario griego⁹³.

Para Corbett el *scurra* plautino, un personaje atípico de la *palliata*, es un ciudadano con una posición respetable en la sociedad, que vive de vilipendiar a otros (estaría, pues, cerca de los *delatores*) y se diferenciaría de los *scurrae* profesionales, actores de mimo o *ioculatores* y *parasiti*; en apoyo de esta interpretación cita *Trin.* 199 ss. y *Poen.* 611 ss. Su tesis ha sido rechazada por

90. S. L. WALKER, *The senex amator in Plautus. A study in development*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill, 1980, 159 pp.

91. B. SHERBERG, *Das Vater-Sohn Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie*, Tübinga, 1995, Narr (ScriptOralia 80), 223 pp.

92. M. LENTANO, *Le relazioni difficili. Parentela e matrimonio nella commedia latina*, Nápoles, 1996, Loffredo, 206 pp. Lentano es así mismo autor de un análisis antropológico de los modelos narrativos de P. ("Plauto e le Sabine. Modelli narrativi e valenze antropologiche", *Aufidus* 9, 1989, 7-27) y de un interesante estudio sobre las discutidas relaciones entre el teatro de P. y la ideología de Catón ("*Parce ac duriter. Plauto, Catone e una formula felice*", *Maia* 45, 1993, 11-16).

93. E. RAWSON, "Freedmen in Roman Comedy", en R. SCODEL (ed.), *Theater and society, op. cit.*, n. 28, 215-233; V. J. ROSIVACH, "The *advocati* in the *Poenulus* and the *piscatores* in the *Rudens*", *Maia* 35, 1983, 83-93.

Mazzoli⁹⁴. El sórdido mundo de los *fullones*, que encuentra su expresión más libre en la fiesta anual de las *Quinquatries* y juega un papel de primer orden en toda la producción cómica latina de inspiración itálica, es analizado por Guardi⁹⁵. La pasión erótica, la grosería y los *lazzi* que le caracterizan hacen de ellos un motivo apropiado para la atelana, la farsa y el mimo.

Vaccaro ha publicado diversos estudios en los que analiza la esencia de la personalidad de los personajes plautinos o procesos como los de simulación, metamorfosis, autoconocimiento, anagnórisis o cambios de nombre así como las diversas categorías sociales y profesiones que aparecen en su obra en un tratamiento demasiado esquemático y superficial como para resultar verdaderamente útil⁹⁶. Sobre los banqueros en particular puede verse el amplio estudio de Giangriego Passi⁹⁷. Por su parte, López de Vega analiza el tipo del usurero, un personaje menos elaborado que el del esclavo o el parásito, aunque posee rasgos realistas bien definidos: es codicioso, insensible y detestado, aunque también resulta útil en momentos difíciles⁹⁸.

El personaje del esclavo, la gran creación literaria de P., sigue estando en el centro de la atención de la crítica. Junto al análisis del personaje en las obras ya citadas de Segal (n. 10), Slater (n. 13) o Barsby (n. 37), destaca en este sentido la reedición del clásico estudio de Spranger⁹⁹. Análisis recientes centrados en el

94. TH. CORBETT, "The scurra", en G. CAMBIER (ed.), *Hommages A. Boutemy*, Bruselas, 1976, 23-31 y *The Scurra*, Edinburgo, 1986; G. MAZZOLI, "Etimologia e semantica della *scurra* plautino", en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a E. Della Corte*, II, Urbino, 1987, 73-92.

95. T. GUARDÍ, "I *fullones* e la commedia romana", *Pan* 6, 1978, 37-45.

96. A. J. VACCARO, "Profesiones y gremios en el teatro de Plauto", *Q.I.L.L.* 2-3, 1980-81 [1983], 251-274; "Tratamiento de la personalidad en el teatro de Plauto", *E.Clas.* 25, 1981, 79-93 y *Tratamiento de la personalidad en el teatro de Plauto*, Fac. de Filos. y Letras Univ. de Buenos Aires, Ist. de Teatro, Cuadernos, 4, Buenos Aires, 1982, 32 pp. Sobre la figura del cocinero en la comedia plautina, cf. los estudios de LOWE citados en la n. 30.

97. M. V. GIANGRIEGO PASSI, "Argentarii e trapezitae nel teatro di Plauto", *A.G.* 201, 1981, 39-106.

98. L. LÓPEZ DE VEGA, "Los prestamistas y usureros en las comedias de Plauto", *R.E.C.* 17, 1986, 109-121.

99. P. P. SPRANGER, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Stuttgart, 1984² (1ª ed, Wiesbaden, 1960, Steiner), 125 pp.

papel dramático del esclavo en la obra de P. son los de D'Agostino¹⁰⁰, quien examina cómo el esclavo franco, inteligente e instruido de la Comedia Nueva se ha convertido en P. en un personaje grosero y cínico, constantemente enfrentado a la sociedad que le rehúsa los derechos más elementales. Alliard¹⁰¹ pone de relieve la importancia de la figura del esclavo en la estructura de la comedia, de la que se convierte en héroe desde que pone en acción la astucia que reducirá al patrón a un papel paródico. Para Arcellaschi¹⁰², la oposición tradicional entre amos y esclavos no aparece más que en el punto de partida de la obra, en tanto que durante la acción, el eje dramático descansa en el enfrentamiento entre fuertes y débiles, creando un ritmo binario reconocible en todas las obras y surgido de concepciones pitagóricas. Según Coleiro¹⁰³, la simpatía por los esclavos que P. presenta en doce de sus comedias se corresponde con las propias ideas del autor, que había conocido en su juventud la vida penosa de los trabajadores manuales. Sin embargo, esta concepción humanitaria ya se encuentra en sus predecesores griegos, para los que la esclavitud era un despilfarro de inteligencia humana. P. se adhiere así a una moral antiesclavista que reaparecerá más tarde en los estoicos de época de Séneca. Por su parte, L. Nadjo¹⁰⁴ analiza la figura del *servus callidus*, un tipo frecuente en la comedia griega que P. toma de ella y al que presenta como extranjero para no chocar con la mentalidad romana. En *Bacch.*, como a menudo en todo el teatro cómico, la abolición o reinversión de las relaciones jerárquicas entre amos y esclavos es atribuida a la influencia de las Saturnales, esa especie de edad de oro mítica en la que la sociedad romana, tan jerarquizada, se permite un sueño igualitario.

Freyburger¹⁰⁵ analiza la ausencia de moral de los esclavos plautinos que, a diferencia de las personas libres, se enorgullecen de ser desleales y de inculpir su palabra e incluso se burlan de las leyes y la religión. P. refleja en esto la ideología arcaica según la cual los esclavos están excluidos del contrato social

100. V. D' AGOSTINO, "Cenni sulla figura del *servus* nella commedia plautina", *R.S.C.* 23, 1975, 268-272.

101. M. G. ALLIAND, "La figura del servo nelle commedie di Plauto", *Zetesis* 8, 1988, 27-45.

102. A. ARCELLASCHI, "Maîtres et esclaves dans les *Bacchides*", *V.L.* 84, 1981, 28-35.

103. E. COLEIRO, "Lo schiavo in Plauto", *Vichiana* 12, 1983, 113-120.

104. L. NADJO, "Maîtres et serviteurs dans les *Bacchides* de Plaute", *Latomus* 46, 1987, 301-317.

105. G. FREYBURGER, "La morale et la *fides* chez l' esclave de la comédie", *R.E.L.* 55, 1977, 113-127.

implicado en la *fides*. Por su parte, Borgogno¹⁰⁶ estudia los procedimientos formales que P. y Menandro utilizan para pasar del diálogo al monólogo cuando interviene un esclavo. Para Parker¹⁰⁷ las amenazas de tortura a los esclavos, tan frecuentes en la comedia romana, divertían al público porque conjuraban el temor a la rebelión al tiempo que le recordaba el poder absoluto que tenían sobre la vida y la muerte de sus esclavos. Sin embargo, la ausencia de castigo para el esclavo resultaba divertido porque el público simpatizaba con el esclavo astuto y porque la rebelión del esclavo siempre estaba al servicio de su joven amo.

Además del estudio de conjunto sobre los conflictos de sexo en la comedia plautina ya mencionado de L. Pérez Gómez (*op. cit.* n. 84), al estudio de la mujer en P. ha dedicado Elisabeth Schuhmann una larga serie de ensayos sobre la manera en que la comedia plautina refleja en su tratamiento de las mujeres la posición de la mujer romana contemporánea y cómo P. introduce en sus comedias relaciones propias de la sociedad griega en tanto que en la representación del divorcio presenta, por el contrario, concepciones y fórmulas típicas del derecho romano; también la figura de la *uxor dotata* y de la hetera han sido objeto de su estudio, con especial relación a su función en la sociedad contemporánea¹⁰⁸. El tema de las *uxores dotatae* ha sido retomado recientemente por E. Stärk¹⁰⁹, para

106. A. BORGOGNO, A., "Le riflessioni di un *servus currens* nel P. Antinoop. 55. Da Menandro a Plauto", *Prometheus* 12, 1986, 33-38.

107. H. PARKER, "Crucially Funny or Tranio on the Couch: The *Servus callidus* and Jokes about Torture", *T.A.Ph.A.* 119, 1989, 233-246.

108. E. SCHUHMAN, "Ehescheidungen in den Komödien des Plautus", *Z.R.G.* 93, 1976, 19-32; "Hinweise auf Kulthandlungen im Zusammenhang mit plautinischen Frauengestalten", *Klio* 69, 1977, 137-147; "Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus", *Philologus* 121, 1977, 45-65; "Zur sozialen Stellung der Frau in den Komödien des Plautus", *Altertum* 24, 1978, 97-105; "Zur unterschiedlichen Charakteristik von *uxores* und *meretrices* in den Komödien des Plautus", en *Actes du VII^e Congrès de la Fédération Int. des Assoc. d'Études Classiques*, Budapest, 1984, I, 453-456; "Die soziale Stellung der Hetären in den Komödien des Plautus", *Index* 17, 1989, 155-160. Sobre el personaje de la *uirgo callida*, cf. el estudio de Lowe citado en n. 30. En cuanto al tema del matrimonio y la prostitución en la comedia antigua puede verse el estudio de D. WILES, "Marriage and prostitution in Classical New Comedy", en J. REDMOND (ed.), *Themes in Drama. vol. XI: Women in Theatre*, Cambridge, 1989, C.U.P., 31-48.

109. E. STÄRK, "Plautus' *uxores dotatae* im Spannungsfeld literarischer Fiktion und gesellschaftlicher Realität", en J. BLÄNSDORF - J. M. ANDRÉ - N. FICK, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater,

quien, en contra de la vieja tesis de Mommsen según la cual la carga satírica de las obras de P. remitía a la naciente emancipación de la matrona romana en época plautina, las *uxores dotatae* de P. no reflejan ni la comedia griega ni la realidad romana (de hecho, no se encuentra ningún rasgo realista perteneciente al derecho romano de los bienes matrimoniales o el divorcio), sino que son un elemento fantástico derivado de la farsa atelana: las mujeres de la atelana presentan unas características que no se corresponden ni con la Comedia Nueva ni con la *palliata* y son estos rasgos de la farsa los que explican las profundas diferencias existentes entre el derecho real romano y el derecho ficticio al cual recurre el autor.

Al discurso antifeminista ha dedicado García Jurado¹¹⁰ un detallado análisis en el que, a partir del estudio de los tres principales pasajes referidos a la *Lex Oppia* (*Aul.* 498-536; *Epid.* 222-235 y *Poen.* 210 ss), en vigor entre 215 y 195, establece la existencia de dos tipos de discursos misóginos contra el ornato femenino; estos pasajes permiten a su vez establecer una correlación entre el tipo de mujer, matrona o prostituta, y el aspecto del ornato criticado, *cultus* y *ornatus* respectivamente. A este mismo tema de la misoginia en P. también ha dedicado G. Petrone un interesante estudio¹¹¹.

En lo relativo a las numerosas alusiones a relaciones homosexuales presentes en la obra de P., según Sarah Lilja¹¹², que sigue una sugerencia de G. Jachman, los *pueri delicati* serían un añadido personal del propio autor, pues están ausentes de la Comedia Nueva y de Terencio. Además, señala, la mayoría de las alusiones a la homosexualidad en la obra de P. se refieren a esclavos y están hechas por esclavos, aparecen en escenas aisladas y por lo general aluden a la relación existente entre un amo y su esclavo. Este tema es también analizado en el detenido estudio de Cody sobre el *senex amator* de *Casina* (cf. *supra*, n. 89).

Por último, a las escenas de amor en P. y su relación con los modelos griegos, ha dedicado dos recientes estudios W. G. Arnott¹¹³ en los que analiza dos

4), Tubinga, 1990, Francke, 69-79.

110. F. GARCÍA JURADO, "Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina", *CFC(L)*, 4, 1993, 39-48.

111. G. PETRONE, "Ridere in silenzio. Tradizione misoginia e trionfo dell'intelligenza femminile nella commedia plautina", en R. UGLIONE (ed.), *Atti del II Conv. naz. di studi su la donna nel mondo antico*, Turín, 1989, 87-103.

112. S. LILJA, "Homosexuality in Plautus' plays", *Arctos* 16, 1982, 57-64.

113. W. G. ARNOTT, "Amorous scenes in Plautus", en R. BROCK - A. J. WOODMAN (eds.), *Roman comedy, augustan poetry, historiography* (Papers of the Leeds International Latin Seminar, 8), Leeds, 1995, Cairns, 1-17 y "Love scenes in Plutus", texto de una

rutinas que P. utiliza en sus obras para atraer la atención del público, una por la cual incorpora al texto instrucciones para sus actores sobre ciertos tipos de acción mímica, otra en la que lo que predomina es la sorpresa y la variedad frente a las expectativas de los espectadores. Analiza así *Rud.* 41-439, *Cas.* 228-235, *Cist.* 449-464, *Poen.* 1174-1279, *Pers.* 763-858 y *Stich.* 641-745, mostrando que los antecedentes de estas escenas están más en la comedia de Aristófanes y en el mimo y la atelana contemporánea que en la Comedia Nueva.

Addenda a *Flor.Ilib.* 9, 1998, p. 489, n. 44. La edición de G. Viveros de las comedias de Plauto está completa con la publicación de los dos últimos volúmenes (México, 1984; 1989, UNAM).

comunicación que aparecerá en las Actas del Congreso *The Ancient Theatre and its Traditions*, (Varsovia, 15-16, Mayo, 1994).

Flor. Il., 10, 1999, pp. 387-427.