

AGITE ITE FORAS: FERTE POMPAM **(St. 683) *STICHUS* DE PLAUTO Y LA** **ESCENIFICACIÓN DEL RITUAL**

Romina Laura Vázquez

Universidad de Buenos Aires

romivazquez@gmail.com

RESUMEN

Stichus suele ser calificada por la crítica como una pieza defectuosa por carecer de una trama coherente y presentar una estructura dramática pobre, compuesta de una serie de cuadros con motivos cómicos débilmente conexos. Esta afirmación se funda evidentemente en una concepción literaria y, más específicamente, narrativa de la pieza, que entiende la comedia como una historia con tres etapas temporal y lógicamente bien definidas: principio, nudo y desenlace. Sin embargo, el texto que hoy día leemos es el registro escrito de una pieza teatral que fue concebida para ser puesta en escena, por lo que su principal preocupación está dada por construir y sostener el vínculo con un auditorio cuya atención corría siempre peligro, dadas las condiciones materiales de su representación en el marco de los *ludi scaenici*. En dicho contexto, la eficacia dramática de la pieza se sustenta fundamentalmente en su capacidad de generar comicidad y provocar la risa en el espectador.

En virtud de lo expuesto, nos proponemos examinar los recursos humorísticos y los principios compositivos que nos permitan recuperar la dimensión performativa del texto y poder comprender así aquellos aspectos de la pieza que desde un punto de vista exclusivamente textual parecieran no encontrar explicación.

ABSTRACT

Plautus' *Stichus* is said to be a defective play because of its incoherent plot and its poor dramatic structure, composed of a series of comic scenes weakly related. This statement rests upon a narrative conception of the play, that conceives a comedy as a story with three logically and clearly defined moments: beginning, middle and end. However, the text we read today is the written record of a play that was intended to the stage, therefore its main concern is building and sustaining the bond with spectators, whose attention is in danger because of the material conditions of representation of the works in the context of the *ludi scaenici*. In this context, the dramatic effectiveness is based primarily on its ability to generate humour and move the audience to laughter.

We propose to study the humoristic devices and compositional principles in order to recover the performative dimension of the text.

Aunque no es unánime en su delimitación, la crítica acuerda en que *Stichus* de Plauto está conformada por tres partes bien diferenciadas:¹

Parte 1: las hermanas abandonadas por sus maridos (acto I)

Parte 2: el parásito Gelásimo (actos II-IV)

Parte 3: el banquete de los esclavos (acto V)

Esta estructura ha motivado que la crítica ² la calificara como defectuosa, por carecer de una trama coherente y presentar una estructura dramática pobre, compuesta de una serie de cuadros con motivos cómicos débilmente conexos.³

Semejante caracterización se funda evidentemente en una concepción literaria y, más específicamente, narrativa de la comedia, es decir, como una historia con tres etapas temporal y lógicamente bien definidas: principio, nudo y desenlace. Ello supone que la preocupación del dramaturgo debiera haber sido componer una *comoedia* entendida exclusivamente como *fabula* (cf. Pavis, 1980: s.u.), es decir, como estructura narrativa.⁴ El problema de esta perspectiva de análisis es que pierde de vista el hecho de que el texto que hoy día leemos es el registro escrito de una pieza teatral que fue concebida para ser puesta en escena en el marco específico de los *ludi* o juegos, ritual religioso colectivo, central en

¹ Otra delimitación puede encontrarse, por ejemplo, en Duckworth (1952:146), quien agrupa las escenas bajo estas tres denominaciones: “The Abandoned Wives” (1-401), “The Homecoming, or the Disappointed Parasite” (402-640) y “The Carousal of the Slaves” (641-775). Una delimitación semejante establece Taladoire (1956:144-147): “Deux femmes en mal de mari” (1-401), “Les malheurs d’un parasite” (402-640) y “Les esclaves dansent” (641-775). Petrone (1977) también establece tres partes en la comedia y dice al respecto: “La prima e l’ultima parte, intervallate dalle risibili scene che vedono protagonisti lo sfortunato Gelasimo e il giovane schiavo Pinacio, portatore *gloriosus* della notizia del ritorno, sono in chiara dissonanza sì da sembrare guistapposte” (p. 31).

² Un estudio de referencia obligada, a la que lamentablemente no hemos tenido acceso, es la edición con introducción y traducción anotada de Isabella Tardin Cardoso (editora UNICAMP, 2006).

³ En este sentido, resulta muy interesante el trabajo de G. Petrone (1977), quien interpreta que hay, al nivel de la trama y del contenido, dos oposiciones que atraviesan esta comedia: por un lado, la antítesis moral/antimoral, que se corresponden a la primera y la última parte de la pieza y que están representadas por los personajes de las hermanas y los esclavos respectivamente; por otro, un realismo, como representación que reproduce la realidad, frente al *ludus*, es decir, la negación o subversión de la realidad. Como se puede observar, la autora ve una unidad en la comedia, entendida como contradicción. Sin embargo, como trataremos de demostrar, no hay oposición entre las tres partes de la pieza, sino una dimensión lúdica que va *in crescendo*.

⁴ Ubersfeld (1989:33) afirma que, dada la enorme cantidad de signos y estímulos que intervienen en el hecho teatral, la recepción aparece marcada, entre otras cosas, por la necesidad de aferrarnos a grandes estructuras, como lo es, por ejemplo, la narrativa. En efecto, puestos a leer la pieza, fuera del convivio, esta es la macroestructura que emerge primeramente.

la religión romana. Fuera de ese ritual no había teatro público en Roma, por lo tanto, estudiar teatro romano implica tener en cuenta dicho contexto.

Como señala Ubersfeld (1989:10), “toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto solo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto”. En este sentido, es de capital importancia atender a las condiciones materiales de representación de la obra, especialmente teniendo en cuenta que, en el marco de los *ludi scaenici*, la diversidad de espectáculos ofrecidos y la multiplicidad de estímulos a que se encuentra expuesto el auditorio tornan fundamental la construcción y el sostenimiento de la relación *scaenal/cauea*.

En este punto es imprescindible señalar que la categoría de teatralidad en la que encuadramos nuestro trabajo se basa en los postulados de Jorge Dubatti (2007:35-36) sobre la triple constitución del acontecimiento teatral: convivial, poético y de expectación, por lo que entendemos el texto dramático como producto de las condiciones de representación y de las necesidades que esta impone a la escena. Se trata, pues, de una *performance* ceñida a un contexto específico. La finalidad del texto dramático no es, entonces, el goce estético de un lector, como podríamos concebirlo modernamente, sino el establecimiento de una serie de prescripciones que tienen como objeto manipular al auditorio y mantener el control del convivio.⁵

Por eso, dentro de los límites que el material textual con el que trabajamos nos impone, en nuestro análisis de las comedias de Plauto debemos otorgar un lugar central a la dimensión performativa, es decir, a todo aquello relativo a la representación en el contexto del convivio teatral. Para ello, es preciso hacer pie en las marcas que de él perviven en el texto. Y puesto que el eje relacional del acontecimiento teatral está constituido por actores que dicen-hacen algo a un público que contempla,⁶ es necesario relevar en el texto los tres puntos constitutivos de esa relación.

En virtud de lo expuesto, proponemos aquí una lectura centrada en las matrices de representatividad (y de representación) que el texto ostenta, con el fin de examinar los principios compositivos que nos permitan recuperar la dimensión performativa del texto y revelar los recursos humorísticos, para comprender así aquellos aspectos de la pieza que desde el punto de vista de la *fabula* no encuentran explicación.

⁵ Sobre la constitución del auditorio y su manipulación, a partir de procedimientos propios de una retórica escénica y, en particular, plautina, cf. Pricco (1998, 2005, 2011).

⁶ Como afirma Grotowski (2004:13), el teatro puede ser despojado de muchísimos elementos que actualmente consideramos fundamentales, tales como el vestuario, el maquillaje, un espacio escénico determinado, etc., pero “no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y ‘viva’”.

ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE LA COMEDIA *PALLIATA*

Como hemos señalado, los textos de Plauto que han llegado a nosotros son el registro escrito de piezas teatrales que eran representadas en el marco de los *ludi*, festividades colectivas organizadas por el Estado y de suma importancia en la religión romana.⁷ La fiesta de los *ludi* comenzaba con una procesión (*pompa ludicra*) que iba del templo del dios al que eran ofrecidos los juegos hasta el circo o el teatro donde el espectáculo acontecería; luego se llevaba a cabo una serie de sacrificios y por fin tenían lugar los espectáculos mismos (*ludicra*). Se ofrecían entonces distintos entretenimientos: representaciones teatrales (*ludi scaenici*), carreras de carros, luchas de gladiadores, equilibristas, pelea de animales, etc. (*ludi circenses*).⁸ Resulta importante señalar que la procesión y el espectáculo tienen un “núcleo ritual” común que define lo propio de los juegos: la danza de un *ludio* sobre una música de *tibia*.

Ahora bien, como espectáculo ritual y de acuerdo con la ortopraxis característica de la religión romana,⁹ la comedia *palliata* presenta ciertos elementos constantes, que hacen de ella un espectáculo teatral altamente codificado: no solo la danza, la estructura musical y la utilización de la *tibia* para el acompañamiento, sino también el modo en que se utiliza el espacio escénico,

⁷ Los *ludi scaenici* fueron instaurados en 365-364 a.C. con motivo de una peste que asolaba Roma y con la finalidad de aplacar a los dioses (cf. Tito Livio 7.2), es decir que se instituyeron como un ritual de expiación (*piaculum*) que permitiera la vuelta al orden y el restablecimiento de la concordia con los dioses (*concordia deorum*). Luego pasaron a formar parte de los *ludi solemnes*, celebraciones en honor a los dioses. En época de Plauto, había cuatro festivales estables al año que incluían la representación de comedias, cada uno de los cuales se celebraba en una fecha determinada y en honor a un dios en particular: los *Ludi Romani* estaban dedicados a Júpiter, se llevaban a cabo en septiembre y eran organizados por los ediles curules; los *Ludi Plebeii*, consagrados al mismo dios, se llevaban a cabo en noviembre y estaban supervisados por los ediles plebeyos; los *Ludi Apollinares*, dedicados a Apolo, se celebraban a mediados de julio y estaban a cargo del pretor urbano; por último, los *Ludi Megalenses*, en honor a la *Magna Mater*, se realizaban a comienzos de abril y eran organizados por los ediles curules. También se realizaban representaciones teatrales en los juegos que se celebraban ocasionalmente, con motivo de victorias militares, la inauguración de edificios públicos o funerales. La influencia de la religión sobre los *ludi* es insoslayable, hecho que puede apreciarse claramente en la consagración que de ellos se hacía a las divinidades, cuyas estatuas eran ubicadas en un lugar privilegiado que les permitiese ver la *performance*.

⁸ Cf. Cic. *Leg.* 2.38.

⁹ En su condición de rituales, los *ludi* debían llevarse a cabo correctamente y no podían ser interrumpidos. Este era un requerimiento religioso, llamado *instauratio*, según el cual si algún aspecto de los *ludi* se había llevado a cabo en forma incorrecta, debía repetirse completamente. Tito Livio (33.25) refiere que en el año 196 a.C. los *Ludi Romani* se repitieron íntegramente tres veces y los *Plebeii*, siete. Cf. Beacham (1991:158-159), Duckworth (1952: 78-79), Marshall (2006:18-19).

los roles, las historias. Dicha codificación está presente en el modo mismo de nombrar el género, ya que *comoedia palliata* significa “comedia vestida de palio” y es una denominación puramente clasificatoria que, como afirman Baroin y Valette-Cagnac (2007:530-531), “il permet faire référence à la Grèce, une Grèce «romaine» créée par le spectacle des Jeux”. Se trata, pues, de una comedia donde la vestimenta, los espacios, los nombres de los personajes son griegos.¹⁰

En lo que respecta a los roles, cada uno de ellos presenta una máscara (*persona*) y un vestuario (*ornatus*) particulares,¹¹ se caracteriza por un conjunto de gestos físicos y verbales específicos y se espera de ellos un comportamiento determinado.¹² Este conjunto de elementos constituye un código que el público conoce y en el que se fundamenta su horizonte de expectativa. Por eso, cuando un personaje entra en escena, su máscara y su vestuario, junto con una rutina gestual y discursiva más o menos fija,¹³ bastarán para que los espectadores sepan cuál es su lugar en la historia. Sin embargo, ninguna comedia es idéntica a otra, puesto que esa codificación es actualizada en cada una de las piezas y, a la manera de una gramática, su realización discursiva presenta infinitas posibilidades. Así, la comedia *palliata* presenta un catálogo de roles cómicos¹⁴ que, según Dupont y Letessier (2011:112), constituyen el

¹⁰ El *pallium* se asocia con el *otium*, con el placer, es decir, a aquellas costumbres que, en el imaginario romano, tienen un claro anclaje en el mundo griego (cf. Baroin y Valette-Cagnac, 2007:518). En este sentido, tal como señala F. Dupont (2005:179), el *pallium* “est une fiction romaine destinée à identifier le personnage de la comédie *palliata* comme autre que le Romain”. Cf. también González Vázquez (2004: s.u. *fabula palliata*).

¹¹ La cuestión del uso de máscaras en época de Plauto es controvertida, aunque la mayoría de los estudiosos coinciden en descartar la teoría que niega su utilización en época de Plauto. Son preponderantes las hipótesis de sincretismo, que, con leves diferencias, postulan que el sarsinate se habría servido de una fusión entre la taxonomía básica de las máscaras de la Comedia Nueva griega y ciertos rasgos de las usadas en la *fabula Atellana*, tradiciones teatrales que, sin duda, han utilizado este ornamento. Al respecto, cf. Marshall (2006:126-158), Petrides (2015). Sobre la caracterización física y vestuario de cada rol, cf. González Vázquez (2004). Puede verse la reproducción de esculturas y mosaicos con imágenes de actores caracterizados en Savarese (2007).

¹² Algunos prólogos de Plauto y Terencio aluden a esta caracterización convencional de los roles. Cf. Pl. *Capt.* 54-58; Ter. *Hau.* 35-40, *Eu.* 35-41.

¹³ Marshall (2006:192-193) señala: “By introducing a routine, the playwright is telling the audience something about the characters and something about the dramatic world”. Estas rutinas suelen ser flexibles y constituyen el momento más propicio para la improvisación.

¹⁴ Entre los roles masculinos, la tríada fundamental de la comedia está constituida por el *adulescens* (joven), el *senex* (viejo) y el *seruus* (esclavo); además de ellos, encontramos el *leno* (lenón), el *miles* (soldado), *parasitus* (parásito), el *cocus* (cocinero). Entre los femeninos, destacan la *uxor*, también denominada *matrona* o, sencillamente, *mulier* (esposa), la *meretrix* (prostituta), la *uirgo* (muchacha libre de nacimiento), la *ancilla* y la *anus* (puede tratarse o bien de una anciana al servicio de una mujer, o bien una madama). El rol principal de toda intriga cómica es el *seruus*, pues suele ser el mediador entre roles antagónicos y, en ese sentido, el que urde los engaños que hacen posible el desarrollo de la acción dramática, gracias a lo cual recibe el nombre de *architectus dolii*. Sobre las características de cada rol, cf. Dupont – Letessier (2011), Faure-Ribreau (2012), González Vázquez (2004).

“código narrativo de la *palliata*”, puesto que “déterminent donc pour chaque personnage, en fonction de sa *persona*, une place dans l'intrigue et un mode de relations avec les autres rôles”. En este sentido, los autores entienden el catálogo de roles como una “machine à construire des histoires”.¹⁵ La especificidad de cada pieza y la posibilidad de crear una historia nueva a partir de ese catálogo estable está dada por la posibilidad de establecer una variación en dicho código narrativo. Para Dupont y Letessier (2011:113), las características narrativas de los roles son variables constantes y el someterlas a una variación es suficiente para cambiar el curso de la historia.¹⁶ De este modo, lo que importa es de qué manera el dramaturgo combina el material convencional para crear una pieza nueva que pueda despertar el interés de sus espectadores.

Examinemos, entonces, de qué manera Plauto dispone ese material convencional en la composición del *Stichus*.

PRIMERA PARTE: *BONA UXOR = PROBA PERSONA*

La primera parte de la pieza, constituida por el acto I, está centrada en los personajes de Panégiris y Pánfila, dos hermanas cuyos maridos están fuera de casa hace ya tres años y de quienes no han recibido noticias desde entonces. Ante esta situación, Antifón, el padre de las mujeres, manifiesta su deseo de que se divorcien de los esposos y contraigan nuevos matrimonios. A lo largo de todo el acto, los diálogos y reflexiones de los personajes versan sobre estas dos mujeres, su condición de esposas y los deberes (*officia*) que como tales tienen respecto de sus maridos y su padre. En este contexto, se observan varias expresiones de índole sentenciosa respecto de qué es y cómo se manifiesta la excelencia femenina, que, en verdad, ha quedado establecida ya en el segundo verso por la referencia a la figura mitológica de Penélope.¹⁷ Una de estas expresiones resulta particularmente interesante por su carácter universal. Dice Pánfila:

¹⁵ Los argumentos son siempre más o menos semejantes y giran en torno a un conflicto amoroso. Podríamos sintetizarlos *grosso modo*, de la siguiente manera: un joven (*adulescens*) se enamora de una muchacha, que puede ser una prostituta (*meretrix*) o una joven (*uirgo*) con la que no puede casarse porque o bien no es ciudadana, o bien carece de dote. El joven es asistido por un esclavo (*seruus*) que maquina un engaño para obtener de su anciano amo (*senex*) el dinero necesario para organizar un banquete o para comprar a la muchacha, que está en manos de un lenón (*leno*) o de un soldado (*miles gloriosus*).

¹⁶ Esa variación puede estar dada por otorgar a un personaje características contrarias a las del rol que desempeña, por alterar el orden de los acontecimientos y encuentro entre roles, o bien por agregar o suprimir personajes de los modelos griegos a través de la *contaminatio*. Sobre este concepto, cf. Beare (1964:294-297), Duckworth (1952:202-208).

¹⁷ Fraenkel (2007:71) postula que sería este un motivo tomado del original de Menandro. Sea como fuere, es preciso observar que Plauto utiliza comparaciones de este tipo con frecuencia y su uso debe ser estudiado en el contexto de su producción en sí misma.

quia pol meo animo omnis sapientis
suom officium aequom est colere et facere. (vv. 39-40)¹⁸

[Pues, por Pólux, según mi opinión, toda persona sensata es justo que cumpla y realice su deber.]

Petrone (1977:31), al referirse a esta primera parte de la pieza, afirma que “rappresenta in una raffinata atmosfera spirituale la ‘commedia della fedeltà””, lo que le permite postular la contradicción del *Stichus*, al confrontarla con la última parte.¹⁹ En esta línea interpretativa, la presencia reiterada del término *officium* en concurrencia con otros, entre los cuales se cuentan *aequus* y *pietas*,²⁰ ha dado lugar a que, a partir del análisis de su caracterización lingüística, el personaje de Pánfila sea definido como “moral sister”.²¹ Huelga decir que estos conceptos tienen una enorme importancia en la vida cívica romana y que es altamente probable que la aparición de estos términos en boca de un determinado personaje activara en el público una serie de asociaciones con el comportamiento esperado en el tipo social al que referencialmente se liga la *persona* por él asumida.²² No obstante es preciso tener en cuenta que el *ludus*, como ritual, instaura, según señalan Dupont y Letessier (2011:13 ss.), un tiempo-espacio por fuera de la vida cívica y política, imponiendo a los participantes una distensión social incompatible con toda actividad seria.²³ Los juegos no son una institución cívica, sino una fiesta pública.

Este contexto festivo de la representación, el carácter convencional de los *ludi scaenici* y el código de *personae* con que el dramaturgo compone sus piezas nos habilitan a entender el término *officium* en términos de la adecuación de un personaje a los rasgos típicos de la máscara que desempeña, es decir, al código de su *persona*. El término designa tanto lo que se debe cumplir,

¹⁸ Todos los pasajes citados corresponden a la edición de Lindsay (1959). Las traducciones son propias.

¹⁹ Cf. supra, n.2.

²⁰ En los cincuenta y siete versos que conforman la primera escena, *officium* aparece seis veces, incluido el pasaje citado (vv. 7, 14, 34-5, 40, 42, 46), *aequus* en cuatro ocasiones (vv. 7, 40, 44, 97), *probus* o *improbis* tres veces (vv. 13, 14, 43) y *pietas* una única vez (v. 8).

²¹ Cf. Arnott (1972:54-64), quien se ha dedicado a estudiar la relación que esta representación de Pánfila guarda con el original menandro y, a partir de este, con ciertas otras caracterizaciones en la tragedia y la comedia antiguas.

²² Cf. Cic. *Off.* 1.97-98.

²³ Según los autores, los juegos instalan temporalmente en el espacio público los valores privados del *otium*. Estos valores son opuestos a los de la vida cívica, es decir, de la actividad política (*negotium*) y de la vida militar (*militia*), consagrados al esfuerzo (*labor*) y la tensión (*contentio*). El relajamiento del cuerpo y el alma es indispensable para acceder al placer, tal como puede verse en el prólogo de *Casina* (cf. vv. 23-29).

cuanto las funciones o actividades que un individuo lleva a cabo.²⁴ La comedia explota el doble sentido de *officium* como ‘deber’ y ‘comportamiento habitual’, dando lugar a juegos de índole metateatral.²⁵ Esta interpretación se apoya en Donato, quien a propósito del uso del término *officium* en un verso de *Andria* de Terencio (ad *And.* 236), comenta: *officium ab efficiendo: ab eo, quod quaeritur, quid efficere in eo unum quemque conueniat pro condicione personae. Officium es, pues, condicio personae*, aquello que delimita el marco de acción de un personaje (cf. Faure-Ribreau, 2012:37-41).

De este modo, la máxima pronunciada por Pánfila instala, en la comedia, el tema de la realización del *officium* de la *persona* como ideal al que todo actor/personaje debe tender. Esta frontera difusa entre actor y personaje es uno de los recursos utilizados habitualmente por Plauto para instalarnos en el terreno de la metateatralidad.²⁶ En este marco la mujer insiste sobre la necesidad de cumplir con este precepto, incluso cuando los demás no actúen como deben hacerlo:

etsi illi improbi sint atque aliter
nos faciant quam aequomst, tam pol
ne quid magi' sit, omnibus obnixe opibus
nostrum officium meminisse decet. (vv. 41-46)

[Aunque ellos actúen mal y hagan con nosotras lo que no corresponde, de todos modos, ¡por Pólux!, conviene que con esfuerzo por todos los medios tengamos presente nuestro deber.]

Inprobi son aquellos personajes que no cumplen satisfactoriamente con el comportamiento que de ellos se espera.²⁷ Leído metateatralmente, aquellos que no cumplen con su *officium personae*.

Al comienzo de la escena siguiente, el *senex* Antifón retoma al pasar el tema del *officium*, esta vez particularizado en el rol del *seruus*:

²⁴ Ambos sentidos son recodigos por el ThLL (s.u.): *id, quod facere debet* (Civ. Inu. 1.6); *actio eius qui opus suum facit*. Cf. OLD (s.u.) y Gaffiot (s.u.).

²⁵ Adscribimos a la noción de metateatro propuesta por Slater (1985:19): “theatrically self-conscious theatre, i.e., theatre that demonstrates an awareness of its own theatricality” (1985:10). Sobre la metateatralidad en Plauto, cf. también Barchiesi (1969), Batstone (2005), González Vázquez (2001a), Moore (1998).

²⁶ La frontera entre ambos se vuelve difusa puesto que es el actor el que debe desarrollar las características de la máscara de manera adecuada, para que el personaje se constituya inequívocamente en una máscara determinada. De lo contrario, toma características de otra *persona*. Esto ocurre, por ejemplo, en *Bacchides*, cuando Pistoclero se resiste a asumir el rol del *adulescens*, o en *Persa* con Tóxilo, el *seruus* que, al estar enamorado, adopta rasgos propios del *adulescens*. Así, al individualizarse rasgos de diferentes máscaras en un único personaje, este se transforma en un ejemplar particular y destacado dentro de su tipo.

²⁷ Cf. OLD (s.u. *improbus* 1).

Qui manet ut moneatur semper seruos homo officium suom
nec uoluntate id facere meminit, seruos is habitu hau probust. (vv. 58-59)

[El esclavo que siempre espera que se le recuerde su deber y no se ocupa de hacerlo por su voluntad, a ese no es bueno tenerlo.]

Estos dos versos parecen no guardar relación con la temática que la comedia viene desarrollando. En efecto, Petrone (1977:39) afirma que esta “sfuriata del padre delle due sorelle verso i servi (...) sta li evidentemente ad interrompere una tensione difficilmente sostenibile a lungo e a smorzare i sospiri femminilli con l’ingresso di un sanguigno ed iracondo Antifonte”. Sin embargo, más que quebrar la atmósfera de la primera escena, este parlamento mantiene latente el tema del *officium* y resulta una suerte de prolepsis de la parte final de la comedia.

Luego tiene lugar un intercambio entre padre e hijas, en el que el viejo se propone engañarlas para tratar de conseguir su objetivo de casarlas con otros maridos. El verbo que el anciano utiliza para referir esa acción es *adsimulo*, lexema que Plauto usa frecuentemente para aludir al engaño metateatral, en el que un personaje usurpa la identidad de otro.²⁸

principium ego quo pacto cum illis occipiam, id ratiocinor:
utrum ego perplexim lacessam oratione ad hunc modum,
quasi numquam quicquam adeo adsimulem, an quasi quid indaudiuerim
eas in se meruisse culpam [...]
sic faciam: adsimulabo quasi quam culpam in sese admiserint. (vv. 75-78, 84)

[De qué modo emprenderla con ellas, eso estoy calculando: si encararlas de un modo enigmático, como si hiciera que no tengo nada que reprocharles, o, en cambio, como si me hubiese enterado de que cargan con una culpa [...] Voy a hacer esto: hago como si fueran culpables de algo.]

Aquí Antifón no toma otra identidad, sino que elabora un ardid, algo propio del *officium serui*. En este sentido, el *senex*, en tanto que máscara, usurpa un rasgo característico de otra máscara, la del *seruus*.

Pronto las dos hermanas abandonan definitivamente la escena. Y si bien el regreso de sus maridos mantiene viva la *fabula* que las involucra, el conflicto planteado inicialmente queda obturado y la acción comenzará a girar en torno de la organización de la cena de bienvenida para los esposos. Sin embargo, el eje temático del *officium personae* cobrará dimensión y hará de esta pieza no ya una comedia sobre un conflicto amoroso convencional, sino una comedia sobre la convención y la adecuación a ella de los personajes.

²⁸ El ejemplo más elocuente lo encontramos en *Amphitruo*, donde *adsimulo* refiere la usurpación de la identidad de Anfitrión por parte de Júpiter (cf. vv. 115, 874). Sobre el léxico del engaño en la comedia de Plauto, cf. González Vázquez (2001b).

SEGUNDA PARTE: *OFFICIUM PARASITI*

El segundo acto comienza con la entrada de Gelásimo, el *parasitus*. A nivel de la *fabula*, su presencia en escena está motivada por la inminente llegada de los esposos y su expectativa de poder cenar con ellos. En efecto, por definición, el *parasitus* se alimenta en casa de otro y depende de un *patronus* para su subsistencia. Los preparativos de la cena de bienvenida son el marco ideal para el desempeño de esta máscara. Y esto es precisamente lo significativo de su presencia en escena, pues le permite desarrollar de manera magistral su *officium personae*, eje temático que, como vimos, quedó planteado en el acto I.

La de Gelásimo es una entrada en escena típica del *parasitus*: se presenta con un monólogo, que es escuchado por otro personaje que está en escena, pero cuya presencia el parásito no advierte, en el que juega cómicamente con sus rasgos característicos a partir de la alusión a su vientre, su condición de hambriento y la etimología de su nombre.

Gelásimo abre su monólogo con una particular referencia a sus progenitores, en la que se postula como presunto hijo de *Fames*, el hambre, quien lo engendró y a quien ahora él engendra, pues desde que nació la lleva en el vientre (vv. 155-170).

Inmediatamente, hace referencia a su pobreza, su necesidad de comer y su pertenencia al género de los *parasiti* a partir de aquello que lo define y constituye su razón de ser, esto es, la invitación a cenar de su *patronus*:

sed generi nostro haec reddidast benignitas:
nulli negare soleo, siqui' me essum uocat. (vv. 181-182)

[Pero en nuestra familia se nos da esta buena cualidad: a nadie acostumbro negarme, si me invita a comer]

Ante la ausencia de los maridos, cuya inminente llegada el parásito desconoce, y la consecuente falta de comida, interpela a los espectadores para ofrecerles sus servicios:

nunc si ridiculum hominem quaerat quispiam,
uenalis ego sum cum ornamentis omnibus. (vv. 171-172)

[Si alguien ahora anda buscando un tipo que lo haga reír, estoy en venta con todo mi ornamento.]

El léxico utilizado nuevamente hace posible una lectura metateatral. Por un lado, se ofrece como *ridiculum*, es decir, como quien brinda un espectáculo para divertimento de los espectadores.²⁹ Esta interpretación es corroborada por la presencia del término *ornamenta*, que, en plural, refiere el atavío usado por el actor para representar su papel. Como indica González Vázquez (2004: s.u. *ornamentum*), “Propiamente, *ornamenta* es el término que designa en concreto el vestuario de los actores cuando actúan. Probablemente porque indica el atuendo en conjunto que portaba el actor en escena para convertirse en un personaje (peluca, máscara, vestido, calzado, alhajas, bolsos, sombreros, etc.), y no únicamente el vestido”.

La buena calidad de sus servicios como comediante está garantizada por su nombre. En un juego etimológico típico del monólogo de entrada del parásito,³⁰ explica que debido a su capacidad para provocar la risa, ha sido bautizado por su padre como *Gelasimus*. Este es un antropónimo creado a partir del uso individualizado del adjetivo griego *gelásimos*, que tiene el sentido de “que provoca risa, ridículo”. Su nombre está ligado a sus características definitorias como máscara y como personaje determinado por la situación particular en esta pieza, pues, según señala López López (1991:97), “debe precisamente su nombre al hecho de resultar ridículo a fuerza de querer mostrarse gracioso al adular”.

La preocupación constante de Gelásimo es mostrarse como el mejor parásito, el más preparado,³¹ no tanto para los otros personajes de la pieza, sino más bien para el público, habida cuenta de la interpelación constante que le hace para ofrecerle sus servicios:

logos ridiculos uendo. Age licemini.
qui cena poscit? ecqui poscit prandio?
[...]
ehem, adnuistin? nemo meliores dabit,
nulli meliores esse parasito sinam. (vv. 221-225)

[Libretos graciosos vendo. ¡Vamos, oferten! ¿Quién ofrece una cena? ¿Hay alguien que ofrezca un almuerzo?
[...]
Ey, ¿levantaste la mano? Nadie les va a presentar mejores. No voy a permitir que ningún parásito tenga mejores.]

²⁹ *Ridiculum* es el término que designa, según González Vázquez (2004: s.u.) las “piezas cómicas breves que se representaban al final del espectáculo” en la fábula atelana. Habrían tenido su origen en frases cómicas y chistes que la juventud romana improvisaba tras las representaciones de los actores cómicos y luego habrían sido incorporadas en aquella forma teatral más evolucionada.

³⁰ A lo largo de la pieza se hacen dos juegos de palabras más respecto de su nombre, ambos a modo de burla: vv. 241-2 y 630-1.

³¹ El parásito se refiere al esfuerzo que hace para ser un buen parásito y la preparación que esto le demanda en dos oportunidades: vv. 398-401 y 454-457.

Gelásimo juega constantemente con el límite de la representación, desdibujando la frontera entre el actor que puede desempeñar muy bien la *persona* del *parasitus* y el personaje que, como parásito, busca alguien a quien entretener a cambio de comida. Lo que Gelásimo pone en venta no es otra cosa que su *persona*.³² Por eso se siente en peligro ante el anuncio de que llegarán otros parásitos que, además, son calificados como *ridiculisumos* (vv. 388-389). En este contexto, el parásito utiliza dos verbos que también pueden ser interpretados metateatralmente: *perii* (v. 388) y *occidi* (v. 401). La muerte que anuncia Gelásimo no es otra cosa que la muerte de su *persona*, de su máscara, en escena.³³

Pero esa imposibilidad de jugar su rol de *parasitus* no está dada por la llegada de otros parásitos mejores, sino por la negación de sus atributos por parte de su *patronus* recién llegado. Si, como dijimos, lo que define al parásito es el hecho de comer en lo de de su *patronus* y, por lo tanto, el hecho de tener que ser invitado a cenar, Gelásimo es despojado de ese rasgo fundamental de su *persona*, pues, en cuanto se encuentra con Epignomo, es el mismo parásito quien *se* invita a cenar y su *patronus* rechaza la invitación alegando tener otros compromisos:

GE. cenem illi apud te, quoniam saluos aduenis.
EP. locatast opera nunc quidem; tam gratiast. (vv. 470-472)

[GE. Voy a comer a tu casa, porque llegás sano y salvo.
EP. Pero ya tengo un compromiso, muchas gracias.]

En torno de este motivo cómico girará el resto de la segunda parte.³⁴ Epignomo y Panfilipo se proponen explícitamente burlarse de él: *ludificemur hominem* (v. 578). Esta burla se desarrolla en la última escena del acto IV, mediante juegos de palabras basados en rasgos particulares del *parasitus*, incluso su nombre.

Finalmente, Gelásimo queda solo en escena, y en un desdoblamiento de su personaje dado por un diálogo que hace consigo mismo, llega a la conclusión de que ha sido vencido en el juego cómico, pues son los otros quienes desempeñan el papel que él se proponía liderar:

uiden ridiculos nihili fieri, atque ipsos parasitarier? (v. 637)

[¿Ves que no se valora nada a los que hacemos reír y son ellos mismos los que hacen de parásitos?]

³² Cf. Faure-Ribreau (2012:105).

³³ Sobre la muerte de la *persona*, cf. Faure-Ribreau (2012:209-211).

³⁴ La única excepción está dada por una escena entre el *senex* y los dos *adulescentes* en que Antifón se transforma en *senex amator*, donde se desarrolla otro interesante juego en relación con las características de los roles.

Habiendo terminado la actuación del parásito, muerta su *persona*, la pieza vuelve a hacer un giro argumental: el esclavo Estico consigue de su señor un día de permiso para celebrar un banquete. La pieza se centra, entonces, en la *persona* del *seruus*, cuyo *officium* había sido referido por el *senex* Antifón, cuando regañara a sus esclavos en el acto I (vv. 58-60). A partir de entonces la comedia traerá a escena su condición de fiesta, de *conuiuium*.

TERCERA PARTE: *CONVIVIUM SERVORVM*

En el breve monólogo de apertura de esta última parte, Estico deja instaurada la escena del banquete que da marco a la acción dramática:

cadum modo hinc a me huc cum uino transferam,
postidea accumbam. (vv. 647-648)

[Me traigo de allá de casa el jarro de vino acá y después me recuesto para comer.]

El análisis léxico del pasaje permite establecer la correlación entre vino, comida y sexo. En efecto, el verbo *accumbo*, que significa “recostarse para comer”, en este contexto adquiere un claro valor erótico: acostarse con una mujer, especialmente con una prostituta.³⁵ La concurrencia de *uinum* y *accumbo* deja abiertos estos dos sentidos,³⁶ instaurando así el banquete, que, como no podría ser de otro modo, es griego. Y ello es acentuado por varios elementos a lo largo de todo el acto. Por ejemplo, apenas Estico se encuentra con su amigo Sagarino, le dice:

fero conuiam Dionysum mihique et tibi.
[...]
uolo eluamus hodie, peregrina omnia
relinque, Athenas nunc colamus. sequere me. – (vv. 661, 669-670)

[Traje a Dioniso de invitado para vos y para mí.
[...]
quiero que hoy nos purifiquemos, dejá todo lo extranjero, ahora habitemos Atenas.
Seguime.]

³⁵ Sobre los valores eróticos de *accumbo* en la comedia, cf. López Gregoris (2002:195-200). Sobre el vocabulario sexual, cf. también Adams (1990).

³⁶ En español no contamos con un término que refiera el hecho de comer y sugiera el de tener sexo simultáneamente, por lo que la traducción de *accumbo* resulta, cuanto menos, imprecisa. Con la frase “me recuesto para comer”, se trata de mantener el valor primario del verbo, al tiempo que se intenta sugiere un matiz sexual, puesto que, en el uso coloquial del español del Río de la Plata, especialmente entre los jóvenes, ‘comer’ alude al acto sexual.

El esclavo hace una personificación del vino a través de la mención del dios con el nombre griego, algo absolutamente excepcional en Plauto.³⁷ Toda la escena está atravesada por su condición de griega, a punto tal que Estico entona una canción en esa lengua (v. 707).³⁸ Como afirma Petrone (2003:246), “le tableau du banquet que *Stichus* ‘montre’ au public suit les modalités grecques; *Stichus* est le symposiarque qui dicte les règles du banquet en adoptant à ce propos la formule grecque”. Y esto no podría ser de otra manera, puesto que, precisamente, esto es comedia *palliata*, es decir, comedia vestida a la griega.

No obstante, lo que interesa de esta última parte de la pieza es que precisamente pone sobre la escena todos los elementos de la comedia. Si examinamos atentamente el último acto, observamos un abundante uso de vocabulario técnico teatral y la representación de aquello que la comedia tematiza todo el tiempo pero nunca muestra a los espectadores: la escena amorosa.

En efecto, una vez delimitado el marco de la acción, sale a escena Estefanía, la *ancilla* amiga de ambos esclavos, y dirigiéndose a los espectadores, como una suerte de *prologus* de esta tercera parte, los pone al corriente de la acción: los amos celebrarán su banquete fuera de escena, los esclavos frente al público (vv. 673-682).

Inmediatamente asistimos a la representación del *conuiuium*, que comienza, como corresponde a todo *ludus*, con una *pompa*. Con el uso de la segunda persona del plural, Sagarino invita a los espectadores a formar parte de esta fiesta:

Agite ite foras: ferte pompam. cado te praeficio, Stiche.
omnibu' modis temptare certumst nostrum hodie conuiuium.
ita me di ament, lepide accipimur quom hoc recipimur in loco.
quisqui' praetereat, commissatum uolo uocari. (vv. 683-686)

[¡Vamos, salgan! Hagan avanzar la procesión. A vos, Estico, te pongo al frente del jarro. Hoy estoy decidido a probar nuestro banquete de todas las maneras. ¡Por los dioses! ¡Qué bien somos acogidos cuando somos recibidos en este lugar! Cualquiera que pase, quiero invitarlo a la fiesta.]

El convivio ha sido instalado y comienza entonces el juego teatral:

sed amica mea et tua dum †cenat† dumque se exornat, nos uolo
tamen ludere inter nos. (vv. 701-702)

[Pero mientras nuestra amiguita cena y se emperifolla, quiero que juguemos entre nosotros.]

³⁷ Cf. Moore (1998:65).

³⁸ La mediación cultural que se da con la redundante caracterización griega de los banquetes le permite a Plauto atribuir la desmesura y el desenfreno al otro, al extranjero. Cf. Petrone (2003).

El verbo *ludo* deja abierta la dimensión de la representación, en la medida en que hace referencia al juego teatral. Y esto es reforzado por la aparición del verbo *exorno*, un compuesto de *orno*, que significa, según González Vázquez (2004: s.u.), “disfrazarse para representar el papel de un personaje en una función”. En efecto, Estefanía, quien en la nómina de *dramatis personae* aparece como *ancilla*, ha dejado el rol de *prologus* que tomó por un breve momento y se está preparando ahora para jugar el rol de *meretrix*, término con el que ella misma se nombra en v. 746.

Dentro de esta representación, cuyos gastos corren, como es debido, por cuenta del Estado (cf. v. 717),³⁹ Estefanía es la *meretrix* que se disputan Estico y Sagarino, en su condición de *riuales*:

haec facetiast, amare inter se riualis duos,
 uno cantharo potare, unum scortum ducere.
 hoc memorabilest: ego tu sum, tu es ego, unianimi sumus,
 unam amicam amamus ambo, mecum ubi est, tecum est tamen;
 tecum ubi autem est, mecum ibi autemst: neuter †utri† inuidet. (vv. 729-734)

[Esta es la gracia: dos rivales se aman, beben de un mismo cántaro, comparten una misma prostituta. Esto es digno de contarse: yo soy vos, vos sos yo, somos una misma alma, amamos a una misma amiguita, cuando está conmigo, está con vos también; y cuando está con vos, está también acá conmigo. Ninguno de los dos envidia al otro.]

En esta representación, los *serui* han tomado el rol de *adulescentes amantes*, que compiten por el amor de una prostituta. Esta competencia es, a juzgar por las mismas palabras del personaje, lo que se da en llamar una rivalidad lúdica, es decir, un procedimiento metateatral que enfrenta a dos personajes que tienen el mismo rol y luchan por el dominio de la máscara y, por tanto, del juego escénico. El vencedor será quien mejor actualice los rasgos de su *persona*, aquel que mejor cumpla con su *officium*.⁴⁰

La escena presentada está dentro del horizonte de expectativas del público, puesto que obedece a un conflicto habitual en la comedia: la disputa por el amor de una cortesana. Este carácter convencional de la comedia *palliata*, donde los argumentos se repiten una y otra vez, pone en riesgo el interés del público por la representación, preocupación que se observa en varios pasajes del corpus plautino y que aquí expresa Sagarino:

³⁹ Los *ludi* eran administrados por los magistrados (ediles o pretores) bajo la autoridad del Senado. Es de suponer que en virtud del rédito político que pudieran obtener por la calidad y cantidad de los espectáculos ofrecidos, sumaran dinero de sus propios fondos al que destinaba para tal fin del tesoro público. Cf. Duckworth (1952: 74), Marshall (2006:16 ss.).

⁴⁰ Sobre el concepto de rivalidad lúdica, cf. Faure-Ribreau (2012:307-324).

Ohe, iam sati'! nolo optaedescat; alium ludum nunc uolo. (v. 734)

[Uf, ¡ya basta! No quiero que esto se ponga aburrido. Ahora quiero otro juego.]

La comedia llega a su fin con una escena a pura música y danza, los dos elementos que, como señalamos, constituyen el “núcleo ritual” común que define lo propio de los *ludi*.⁴¹ Eso que no puede ser transmitido por un texto es lo que esta comedia pone en escena: la fiesta de la que forma parte y que constituye su razón de ser.

Por eso Estico concluye la pieza con el acostumbrado pedido de aplauso y con una exhortación a que la fiesta continúe:⁴²

uos, spectatores, plaudite atque ite ad uos commissatum (v. 775)⁴³

[Ustedes, espectadores, aplaudan y vayan a casa a celebrar una fiesta.]

CONSIDERACIONES FINALES

La comedia comienza con una *fabula* destinada a fracasar, en términos de representación, puesto que no ofrece ningún conflicto que pueda desarrollarse dramáticamente. En cambio, despliega la actuación del *parasitus*, que da espesor a la dimensión metateatral de la pieza, inaugurada por el eje temático planteado al comienzo: la realización del *officium personae*. Gelásimo se esfuerza por desempeñar con excelencia su rol, pero es despojado de todos los atributos de su *persona*, con lo cual esta termina muriendo, en términos de la representación. Su partida deja lugar a que cobre protagonismo Estico, el esclavo que da título a la pieza, a pesar de que aparece en escena en el v. 419 (tengamos en cuenta que esta es la composición más breve de Plauto, que consta de tan solo 775 versos), es decir, ya promediada la comedia, y no

⁴¹ Sobre la música y la danza en la comedia, cf. Moore (2008, especialmente pp. 13-19; 2012).

⁴² Dada la atmósfera lúdica con que concluye la pieza y la invitación a dar continuidad a la fiesta fuera de la representación, resulta interesante pensar aquí, como lo hace Marshall (2006:196), que “that the clear ending was made clearer in performance, by having an actor remove his mask – a clear sign that the existence of the dramatic world was ending”. Dicho gesto, si bien constituye una marca clara del fin de la representación, contribuye a borrar los límites entre *scaena* y *cauea*.

⁴³ La comedia pone en escena la fiesta que la hace posible. Dumont (2003:242) señala que “la représentation du banquet, agrémenté de danse, comme dans le *Stichus*, et en plus de coups, permet de prolonger la pièce un peu courte et de lui donner une fin de farce, joyeuse, spectaculaire et faussement morale”.

cumple con ninguno de los comportamientos esperados del esclavo, es decir, no desarrolla en escena su *officium personae*. Por el contrario, su única función es organizar y protagonizar un banquete, algo que convencionalmente no se espera del *seruus* y que, por lo tanto, rompe con el horizonte de expectativas dentro del que se mueve el público de la comedia.⁴⁴

Como señalan Dupont y Letessier (2011:41), “Un théâtre codifié, en effet, repose sur un double plaisir pour le public: celui de la reconnaissance mais aussi celui de la surprise. Chaque pièce offre aux spectateurs la garantie de retrouver la codification traditionnelle qu’il connaît, c’est-à-dire, avec ses variations, un imprévu toujours du domaine du prévisible”. Por eso en la comedia *palliata* no importa tanto el enredo en sí mismo como su construcción a partir de la oscilación entre lo conocido y lo novedoso.

El hecho de trabajar con una materia prima tan codificada obliga al dramaturgo a desplegar estrategias compositivas que le permitan producir comicidad y provocar así la risa de los espectadores, con el fin de mantener su atención y asegurarse el éxito del convivio. Plauto desarrolla magistralmente distintas técnicas metateatrales que le permiten manipular la relación con la audiencia., y esta comedia no es la excepción. Aquí, su recurso fundamental consiste, en primer lugar, en poner sobre el tapete y jugar con las características de las *personae* que constituyen el stock de caracteres de la comedia *palliata*. En este sentido, Estico, si bien no se adecua a los rasgos del *seruus*, tiene una relevancia fundamental, pues es quien consigue el permiso y los medios para realizar el banquete. En segundo lugar, este banquete presenta una situación festiva que le da la densidad definitiva a la metateatralidad de la obra: el banquete es la puesta en abismo de los *ludi scaenici*: una procesión inicial, un prólogo argumentativo que anuncia lo que ocurrirá, dos jóvenes que se disputan lúdicamente el amor de una prostituta, música y danza.

La crítica acierta cuando afirma que *Stichus* no presenta una historia temporal y lógicamente desarrollada. Su desacierto, en todo caso, es suponer que esa sea la finalidad del dramaturgo. Pero Plauto evidentemente no ha pensado en nosotros como lectores, sino en su público, en el convivio. Si, como señala Dubatti (2007:36), el convivio es “la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía”, podemos afirmar que *Stichus* es, entonces, comedia en estado puro.

⁴⁴ El análisis de la estructura métrica realizado por Marshal (2016:213-215) es sumamente útil para iluminar la interpretación de la estructura argumental en función del eje temático del *officium personae*, pues establece un primer medio arco descendente (vv. 1-154), que corresponde a las escenas protagonizadas por las hermanas y su padre, y luego tres arcos cuyos comienzos coinciden respectivamente con la entrada a escena de Gelásimo la primera aparición de Estico y el inicio del acto V: vv. 155-401, 402-640 y 641-775.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, J. (1990). *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- ARNOTT (1972). "Targets, Techniques, and Tradition in Plautus' *Stichus*". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 19, pp. 54-79.
- BARCHIESI, M. (1969). "Plauto e il 'metateatro' antico". *Il Verri*, 31, pp. 113-130.
- BAROIN, C. – VALETTE-CAGNAC, E. (2007). "S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du pallium". *Revue historique*, 643, pp. 517-551.
- BATSTONE, W (2005). "Plautine Farce and Plautine Freedom: An Essay on the Value of Metatheater". En BATSTONE, W. - TISSOL, G. (eds.), *Defining Genre and Gender in Latin Literature: Essays Presented to W.S. Anderson on his Seventy-Fifth Birthday*, New York, pp. 13-46.
- BEACHAM, R. C. (1992). *The Roman Theatre and its Audience*, Cambridge.
- BEARE, W. (1964). *La escena romana*, London.
- DUBATTI, J. (2007) *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires.
- DUCKWORTH, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy*, Princeton.
- DUMONT (2003). "Banquet comique, banquet de comédiens chez Plaute". *PALLAS* 61, pp. 237-244.
- DOUPONT, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris.
- DUPONT, F. – LETESSIER, P. (2011). *Le Théâtre Romain*, Paris.
- DOUPONT, F. (2005). "Plaute, fils du bouffeur de bouillie". En DUPONT, F. – VALETTE-CAGNAC, E. (dir.) *Façons de parler grec à Rome*, Paris, pp. 175-209.
- FAURE-RIBREAU, M. (2012). *Pour la beauté du jeu*, Paris.
- FRAENKEL, E. (2007). *Plautine Elements in Plautus*, Oxford.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2001a). "La Comédie métathéâtrale de Plaute". *CGITA*, 14, pp. 101-114.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2001b). "El léxico del 'engaño' en la comedia plautina". En Moussy, C. (ed.) *De lingua latina novae questiones. Actes du Xè Colloque International de Linguistique Latine*, Paris, pp. 801-813.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.

- GROTOWSKY, J. (2004). *Hacia un teatro pobre*, México.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2002). *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*. Madrid.
- LÓPEZ, M. (1991). *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida.
- MARSHALL, C. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.
- MOORE, T. (1998). *The theatre of Plautus. Playing to the audience*, Austin.
- MOORE, T. (2008). "When Did the 'Tibicen' Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy", *Transactions of the American Philological Association*, 139, 1, pp. 3-46.
- MOORE, T. (2012). *Music in Roman Comedy*, Cambridge.
- PAVIS, P. (1980). *Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona.
- PETRONE, G. (1977). *Morale e antimorale nelle Commedie di Plauto. Ricerche sullo "Stichus"*, Palermo.
- PETRONE, G. (2003). "Mener la vie grecque. Représentation du banquet et médiation culturelle dans les comédies de Plaute". *PALLAS* 61, pp. 245-250.
- PETRIDES, A. (2015). "Relación teatral y práctica escénica". En FONTAINE, M. – SCAFURO, A. (eds.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 424-443.
- PRICCO, A. (1998). "Relación teatral y práctica escénica". En POCIÑA, A. – RABAZA, B. (eds.) *Estudios sobre Plauto*, Madrid, pp. 183-200.
- PRICCO, A. (2005). "La dinámica entre escena y espectadores. Un caso de la comedia plautina". En DUBATTI, J. (comp.) *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*, Buenos Aires, pp. 31-54.
- PRICCO, A. (2011). "El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens*". En *Actas de las 1º Jornadas sobre Comedia y Sociedad en la Antigüedad*, FFyL – UBA (en prensa).
- SAVARESE, N. (ed.) (2007). *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Milán.
- SLATER, N. (1985). *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton.
- TALADOIRE, B. (1956). *Essai sur le comique de Plaute*, Monte Carlo.
- T. MACCI PLAUTI (1959). *Comoediae. recognovit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay, Oxonii*.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*, Madrid.