

# “MÁSCARAS Y PERSONAJES EN LA *PALLIATA* (II). LA COMEDIA SENTIMENTAL DE LA *NÉA* Y SU REPERCUSIÓN EN LA *PALLIATA*”\*

Rosario López Gregoris  
Universidad Autónoma de Madrid

## RESUMEN

En este trabajo se analiza la importancia de la expresión de los sentimientos como herramienta efectiva para la caracterización e individualización de los personajes tipo heredados de la comedia griega, y como útil forma de contrarrestar la tendencia a la farsa *atellana* que contiene en su misma génesis la comedia plautina. El exceso sentimental puede ser una de las causas que expliquen las llamadas comedias fallidas, pero también interviene en la creación de personajes realistas y humanos.

**Palabras clave:** Plauto, Terencio, *palliata*, farsa, sentimientos, personajes tipo.

## ABSTRACT

This paper presents an analysis of the importance of the expression of feelings in two different respects: on the one hand, as an effective tool to characterize and individualize the characters inherited from Greek New Comedy, and, on the other, as a useful means to limit the congenital tendency towards farce *atellana* of Plautine Comedy. The sentimental excess can be considered as one of the reasons that explains the so-called “failed comedies”, but it also aids in the creation of realistic and humanized characters.

**Keywords:** Plautus, Terence, *palliata*, farce, feelings, characters.

## 1. PREÁMBULO

En un trabajo anterior (LÓPEZ GREGORIS, 2017) propuse disociar las dos tradiciones que condicionan el tipo de comicidad de la *palliata*, la literaria griega y la preliteraria latina, y traté de analizar en qué elementos se basan ambas y cómo se fusionan para lograr, especialmente en Plauto, la fórmula del éxito. En

\* Este trabajo forma parte de las tareas de investigación de la autora como IP del proyecto “Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y de edición”, financiado por el MINECO (Ref. FFI2016-74986-P). Agradezco los comentarios y sugerencias de los evaluadores de la revista, pues me han permitido matizar algunas afirmaciones.

ese primer acercamiento, se analizaba la presencia de las máscaras de la *atellana* y cómo su influencia era visible en varios niveles, desde la estructura de una comedia (*Asinaria*), hasta el empleo del léxico o la creación de personajes tan estereotipados que olvidan, momentáneamente, el rol que desempeñan en una comedia (es el caso de Euclión en *Aulularia* o el de Hanón en *Poenulus*, por citar dos ejemplos ilustres de *patres* que olvidan su función dramática para convertirse en parodias al menos durante algunas escenas, sin olvidar el *senex* de *Casina*).

También se adelantaba en ese trabajo que la herramienta decisiva de Plauto y Terencio para contrarrestar esas formas preliterarias y crear un producto literario, (que fue lo que ocurrió con la creación de la *palliata* como comedia ‘a la latina’), fue la adaptación de los personajes tipo de la comedia griega.<sup>1</sup> Estos personajes (*uxor*, *meretrix*, *senex*), deudores de su origen, representan un rol o función en la acción dramática, expresan unos sentimientos de acuerdo con sus expectativas sociales y personales, y se implican, cada uno desde su lugar dramático, en la resolución de un problema, normalmente extrapolable a los espectadores: la educación de los hijos, las relaciones padre-hijo, el lugar de un joven ciudadano enamorado de una no ciudadana, el papel de una madre angustiada ante la infelicidad de su hija, el papel de las prostitutas en el desarrollo de la conciencia de ciudadanos de los jóvenes, etc. Situaciones todas ellas problemáticas que, si son sentidas como de comedia, se debe al final satisfactorio y socialmente adecuado para casi todos los personajes. La conclusión alcanzada en ese trabajo es que la mayor presencia de los mecanismos simplificadores y caricaturescos de las máscaras de la *atellana* paralizaba el desarrollo psicológico<sup>2</sup> de los personajes tipo heredados de la comedia griega y que un exceso de estereotipo convertía una comedia en farsa, situación que apenas se da en Terencio y que Plauto procuraba evitar, aunque algunas escenas célebres de su producción (el final de *Casina*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Persa*, *Truculentus*, etc.) no dejan de ser momentos farsescos insertados<sup>3</sup> en un estructura de raigambre literaria, frente a su origen oral y popular.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Además de otras razones obvias, como que el tipo de personaje es real, no heroico ni mítico, y que el lenguaje de los distintos personajes se ajusta a su nivel social: las expectativas de un criado son, con toda lógica, que su amo esté contento con él si es obediente y comer cada día, y esas expectativas se expresan verbalmente cuando hablan.

<sup>2</sup> No me refiero con esta terminología a ningún tipo de comportamiento de una psique problemática de los personajes, lo que sería casi imposible, pues son creaciones de ficción, sino al desarrollo de conductas reconocibles por el espectador y propias de cada personaje tipo.

<sup>3</sup> Por poner un ejemplo, sobre el conocido pasaje de la conversación junto a la puerta entre Truculento y Astafia, uno de los más farsescos de la comedia (vv. 253-260), la autora ZERBINO (2017, 37) dice expresamente: “Tutto il passo si caratterizza come una lunga diversione in cui le ragioni dell’intreccio e dell’azione si scontrano con quelle, episodiche, della comicità”, manera de señalar que la acción dramática se para momentáneamente para introducir un pasaje de puro divertimento, que tiene su origen en las formas escénicas preliterarias improvisadas.

<sup>4</sup> TATUM (1983, 4) denominó la edición y traducción de *Bacchides*, *Casina* y *Truculentus* *Plautus: The Darker Comedies*, y justificaba el calificativo de “más oscuras” para estas comedias

En este trabajo se analizará cómo algunos personajes tipo usados en la *palliata* se definen como roles dramáticos y condicionan la estructura literaria de la obra, mediante un mecanismo tal vez inesperado: la expresión de los sentimientos o, dicho de otro modo, la expresión de sus expectativas de acuerdo con el rol desempeñado en la obra. Se usa en este trabajo el concepto de rol, de acuerdo con QUESTA (1982, p. 18), y DUPONT (1999<sup>2</sup>, 120-121),<sup>5</sup> como la función escénica por la que se define un personaje en escena: *meretrix*, *seruus*, *uxor*, *senex*, *adulescens*, etc., que coincide con el concepto de personaje tipo y que constituye un catálogo cerrado.<sup>6</sup> Estos personajes salen a escena cargados ya de unos estereotipos dramáticos que los actores representan mediante rutinas cómicas.<sup>7</sup> Estos roles se convierten en personajes concretos mediante un nombre propio, que suele ser parlante y ofrecer un rasgo de su carácter, pero alguno de ellos cobra mayor protagonismo cuando expresa sentimientos que lo retratan como individuo y lo dotan de una dimensión humana que lo aparta, aunque sea momentáneamente, del estereotipo.

## 2. LOS SENTIMIENTOS.

Los personajes que se individualizan en la *palliata*, es decir, que se independizan del modelo heredado, lo hacen por medio de un comportamiento realista o creíble para el espectador y mediante la expresión de los sentimientos. Los sentimientos son una útil herramienta para que el personaje tenga mayor desarrollo psicológico y, por tanto, tenga algo así como voz propia y menos

en el hecho de que “They are uncompromisingly derisive of the family and of the conventional uses of love”. Ciertamente, la burla de las convenciones en torno a la familia y en torno al amor son propias de las máscaras farsecas.

<sup>5</sup> FAURE-RIBREAU (2012, 11, n. 5) sigue en esa línea, pero prefiere usar el término latino *persona*: “la *persona* représente donc une catégorie de personnages codifié, un type, correspondant à une masque (ou maquillage), un costume, une voix, un système musical et métrique, un code gestuel”.

<sup>6</sup> “Il lessico privilegiato consta di pochi vocaboli: *miles*, *meretrix*, *seruus*, *parasitus*, *adulescens*, *senex*, *mulier*, *leno*, *anus*, *ancilla*, *uirgo*, *lena*. Essi hanno tutti in comune d’essere qualifche sceniche, di corrispondere a tipi ben precisi, a maschere fisse e note al pubblico” (QUESTA, ibidem). El autor usa aquí ‘maschera’ en sentido material.

<sup>7</sup> Según WRIGHT (1974, 9), esas rutinas escénicas, junto con un lenguaje teatral lleno de repeticiones, ecos fonéticos, juegos de palabras y exotismo verbal en general, no son creaciones originales de Plauto, aunque el lector moderno solo puede apreciarlas en sus obras, sino que forman parte de un asentado y concienzudo estilo dramático tradicional, del que Plauto es fiel continuador, pero que habría que hacerlo remontar a los orígenes preliterarios latinos (ibidem, 183-190), de diversa procedencia.

discurso rutinario,<sup>8</sup> herencia innegable de la *Néa*. Lo curioso de los personajes individualizados es que se singularizan mediante la expresión de sentimientos que podríamos llamar trágicos o, al menos, negativos: la angustia, el miedo, la tristeza, la desesperación, el dolor. Estos sentimientos son muy eficaces para intensificar, desde el punto de vista de la dramaturgia, el contraste entre el planteamiento inicial problemático y la resolución final satisfactoria.

Por supuesto, también están presentes los sentimientos positivos. La alegría, el contento, la satisfacción forman parte de los rasgos esperables de algunos personajes tipo o roles, por ejemplo, el enamorado está feliz cuando logra a su amada, el esclavo astuto se alegra cuando logra engañar al rival de turno de su amo, la alegría del padre se manifiesta cuando logra recuperar la familia perdida y reconstituir el hogar. Estos sentimientos son típicamente cómicos, inherentes a la comedia y suelen proclamarse al final, cuando se produce el consabido final feliz; así, puede leerse en *Asinaria*, *Cistellaria*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, por citar algunas comedias que documentan este final dichoso, y no entrañan un desarrollo individual de un personaje. Desde este punto de vista, los sentimientos positivos son necesarios para la construcción de una comedia, pero no son determinantes para la eficacia cómica.<sup>9</sup>

Por lo demás, de acuerdo con la preceptiva aristotélica, el mecanismo cómico consiste en superar un problema, planteado inicialmente, mediante un proceso de diálogo y comprensión que lleva a todos los personajes a buscar una solución de consenso. Eso no es así exactamente en la comedia romana, en donde un autor tan peculiar como Plauto introduce otros mecanismos cómicos, claramente populares, como crear un problema donde no lo hay (*Aulularia*, encontrar un tesoro no debería ser un problema, salvo que se sufra de paranoia), mofarse de los miedos y complejos de algunos tipos humanos (*Amphitruo*, Anfitrión revela su temor de haber sido engañado por su mujer después de mucho meses de ausencia), o engañar al poderoso con estrategias

<sup>8</sup> Discurso esperado por el público, con el que se define el personaje al entrar en escena. En todas las comedias están presentes unas rutinas cómicas con que se construyen los distintos personajes, –el joven enamorado que se queja de que no tiene dinero–, que son obligatorias y que sustentan la comicidad de la obra.

<sup>9</sup> Entiendo por eficacia cómica, *uis comica*, la capacidad del poeta para provocar la risa con las herramientas que la tradición o tradiciones le ofrecen, además de su talento. La eficacia cómica puede variar en cada comedia y basarse en diálogos desternillantes (*Curculio*), en situaciones inesperadas (*Aulularia*), en caracteres o roles farsescos (*Casina*), en personajes muy sentimentales (*Captiui*), en abundancia de elementos musicales (*Truculentus*), en el empleo de técnicas teatrales equívocas, como el doble, (*Amphitruo*), en finales festivos (*Persa*), en roles que representan un estatus social subordinado, pero que asumen el protagonismo de la acción teatral (*Pseudolus*), etc. La eficacia cómica también depende de la calidad del actor o actores que representan la comedia.

de todo tipo (*Miles*, el soldado, a pesar de su posición de fuerza, se deja engañar torpemente por su vanidad).<sup>10</sup> Se trata de una comicidad centrada fundamentalmente en los defectos humanos y, por ello, poco atenta a los problemas sociales, que quedan habitualmente desatendidos, como ecos de un modelo original en que aquella preocupación sí fue principal.

## 2.1 Cuando los sentimientos son excesivos

Cuando los poetas usan con profusión la herramienta de la expresión de los sentimientos para la descripción y la acción de los personajes tipo, dan lugar a obras con amplio desarrollo psicológico y corren el riesgo de arruinar la comicidad de la trama, especialmente si esos sentimientos se salen del modelo establecido, por mucho que otros personajes secundarios sean ridículos.<sup>11</sup> Hay tres comedias de la producción plautina que la crítica considera fallidas:<sup>12</sup> *Captiui*, *Rudens* y *Trinummus*. La consideración de “comedias fallidas” (TALADOIRE, 1956, 256 así se expresa con respecto a *Trinummus* y *Truculentus*, aunque esta última no es una comedia fallida en absoluto) procede del hecho de que en estas tres comedias los personajes se alejan de los estereotipos y manifiestan sentimientos en un grado mayor de lo ordinario en una comedia, comprometiendo la fuerza cómica del género.

Los tres grandes personajes de *Captiui*, los dos prisioneros Tíndaro y Filócrates, y el viejo Hegión, son modelos de conducta: los prisioneros se guardan fidelidad y expresan su mutuo afecto (*Nam tu nunc uides pro tuo*

<sup>10</sup> Este tipo de comicidad ya fue adelantado por las comedias de Aristófanes, que se reía de los defectos humanos de manera exagerada, si se quiere, o festiva, pero sus comedias nunca dejaron de buscar una utopía que subvirtiera la situación de injusticia que él percibía en su ciudad.

<sup>11</sup> Hay personajes caracterizados con procedimientos trágicos que pueden resultar muy cómicos en determinados contextos. Se trata del recurso de la paratragedia, muy usual en la comedia, donde un aría desesperada suele producir un estallido de carcajadas. Cf. BIANCO, 2007, 149-195 analiza los pasajes paratrágicos plautinos y los interpreta en su contexto cómico, al tiempo que propone que estos pasajes sirven para recordar al público que hay pasajes ciertamente trágicos.

<sup>12</sup> La tradición ha catalogado estas comedias como poco afortunadas desde el punto de vista de la comicidad; actualmente, reciben, por supuesto, nuevas interpretaciones, de acuerdo con otros parámetros y metodologías; me uno a la sospecha de PARATORE 1983<sup>3</sup>, 275, de que la ausencia de personajes femeninos en *Captiui* y *Trinummus* es un factor importante para calibrar la falta de comicidad. Curiosamente, *Captiui* ha despertado desde siempre más interés que *Rudens* o *Trinummus*, posiblemente por ser la más melodramática de las tres y aquella en la que los tres personajes principales desarrollan mayor número de estrategias empáticas. Probablemente un estudio de cortesía verbal arrojaría pistas sobre el tipo de discurso usado y cuáles son esas estrategias empáticas, como, por ejemplo, en UNCETA (2017), donde se analizan las relaciones de empatía en la comedia latina a través de las expresiones de la alegría.

*caro capite* / *carum offerre <me> meum caput uilitati*,<sup>13</sup> vv. 229-220: “Ya estás viendo que para salvar tu cabeza, que me es tan querida, ofrezco la mía, que tanto quiero, a un precio bien bajo”).<sup>14</sup> Por su parte, el viejo Hegión manifiesta su amargura por la pérdida de sus hijos, su rabia por el engaño que sufre y su desesperación cuando cree haber perdido la oportunidad de recuperar a su hijo. Por supuesto, también es capaz de expresar su respeto y admiración por los prisioneros que han sabido hacer prevalecer su afecto en circunstancias tan adversas (*Di uostram fidem, / hominum ingenium liberale. Vt lacrumas excutiunt mihi. / Videas corde amare inter se. Quantis <lautus> laudibus / suom erum seruos collaudauit*, vv. 418-421: “¡Santo cielo, qué nobleza la de estos hombres! ¡Cómo me hacen llorar! Está claro que se quieren de todo corazón. ¡Con cuántas alabanzas corresponde el esclavo a las de su amo!”). El propio Plauto dice en el prólogo que en esta comedia no comparecen los personajes tipo que más comicidad permiten y que lamenta no poder escribir más comedias instructivas como esta, pero que no tienen buena acogida. Si en *Asinaria* el prólogo ya indicaba el tipo de comedia que iba a presenciar el público, tipo farsa, también aquí el prólogo prepara al espectador para asistir a una comedia de emociones:

profecto expédiet fabulae huic operam dare.  
 Non pertractate facta est neque item ut ceterae:  
 neque spurcidici insunt uersus, immemorabiles;  
 hic neque periurus leno est nec meretrix mala  
 neque miles gloriosus.

*Sin lugar a dudas, os merecerá la pena prestar atención a esta comedia. No está hecha con los tópicos de siempre, ni es como las demás, no contiene versos soeces que no pueden repetirse; en ella no aparece el lenón perjuro, ni la meretriz malvada, no el soldado fanfarrón.* (Capt. vv. 54-58).

En *Trinummus* se ilustran otros sentimientos: de nuevo la amistad y el afecto entre amigos, en este caso, la pareja de jóvenes formada por el manirroto Lesbónico y su inseparable Lisíteles (*Nolo ego mihi te tam prospicere qui meam egestatem leues, / sed ut inops infamis ne sim*, vv. 688-689: “Yo no quiero que todo tu afán sea librarme de la pobreza, sino evitar que sea un pobre sin honra”).<sup>15</sup> En esta comedia también se da la fidelidad entre viejos, como Cármides testimonia ante la lealtad de su amigo Calicles (*Neque fuit neque erit neque esse quemquam hominem in terra arbitror / quoi fides fidelitasque*

<sup>13</sup> Para la cita de los textos plautinos se recurre a la edición oxoniense de LINDSAY (1904-1905).

<sup>14</sup> Salvo que se indique otra cosa, se ofrece la traducción de los textos en la versión de BRAVO (1989-1995).

<sup>15</sup> La traducción de los pasajes de *Trinummus* es de LÓPEZ GREGORIS, 2004.

*amicum erga aequiperet tuam*, vv. 1125-1126: “No hubo ni habrá ni pienso que haya sobre la tierra un hombre cuya lealtad y fidelidad con un amigo iguale a las tuyas”; y la comprensión y el afecto entre padre e hijo, Filtón y Lisítiles: *Verum ego quando te et amicitia et gratiam in nostrum domum / uideo adlicere, etsi aduorsatus tibi fui, istac iudico: / tibi permitto*, vv. 382-284: “Pero al ver que tú quieres traer a nuestra casa la amistad y la gratitud, a pesar de mi oposición, no tengo más que una respuesta: te doy mi permiso”. El prólogo, con los dioses *Luxuria* e *Inopia*, da idea del tipo de comedia que se va a representar, completamente a la griega, es decir, como la *Néa*, con un problema que afecta a varios ciudadanos y que entre todos buscarán resolver. En esta obra el discurso que prevalece, al menos de modo intuitivo, no es el empático, sino el moral: la obra está sembrada de máximas filosóficas que recogen todas las corrientes de pensamiento que pueden ayudar, cuando se plantea un problema que atañe a la ciudadanía: la estoico, la epicúreo y la escuela peripatética, que sale vencedora.<sup>16</sup>

*Rudens* es considerada la comedia de la compasión,<sup>17</sup> por representar en escena la angustia y el miedo de dos jóvenes náufragas, Ampelisca y Palestra, que logran la ayuda de un ciudadano gracias al ejercicio de su *pietas*: *Quisquis est deus, ueneror ut nos ex hac aerumna eximat / miseris, inopes, aerumnosas ut aliquo auxilio adiuet*, 257-258: “Cualquiera que sea el dios, le suplico que nos libre de estas penalidades y que nos preste algún socorro en nuestra desgracia, desamparo y desdicha”, reza Palestra. La compasión que despiertan en el *senex* posibilita que este las proteja de su amo, el lenón, que las quiere arrancar del templo de Afrodita en el que se han refugiado. Esta es más bien una comedia de tintes religiosos, con la expresión de los sentimientos a flor de piel. Cuesta mucho pensar que el público encontrara un solo momento de risa franca, como no fuera el ver vapuleado y engañado al odioso proxeneta.

A partir de este tono melodramático, apenas aliviado por el parásito Ergásilo en *Captiui*, el psicofanta en *Trinummus* o el lenón derrotado de *Rudens*, no podemos asegurar que Plauto siguiera fielmente, más de lo que hacía habitualmente, sus modelos griegos. De momento no podemos saber si retocó, cambió o transformó la acción; pero sí es constatable la notable presencia del personaje tipo con desarrollo psicológico.

<sup>16</sup> El pensamiento epicúreo lo representa el joven Lesbónico y su vida de disipación; el pensamiento estoico es defendido con vehemencia por el *pater* Filtón frente a los planteamientos más humanistas asumidos por su hijo Lisítiles. Por supuesto, esta es una aproximación, porque, debajo de este planteamiento filosófico, es posible oír la realidad romana: el catonismo de Filtón frente a la nueva moral urbana romana, representada por los adolescentes. Para el alcance filosófico y moral de esta comedia, cf. GRIMAL, 1969, y ANDERSON, 1979.

<sup>17</sup> Así considerada por DUMONT, 1987, y LÓPEZ GREGORIS, 2012. En ambos trabajos, se analizan los resortes sociales que se ponen en marcha para activar la *pietas*.

## 2.2 Cuando los sentimientos personalizan

Ahora bien, además de estas comedias singulares por su falta de comicidad, existen personajes determinados de otras comedias que, aun siguiendo la lógica de su rol, tienen arranques sentimentales que los hacen brillar con luz propia.

Podríamos formular el mecanismo de este modo: cuando un personaje tipo bien definido en su rol asume de pronto una conducta contraria a este y le asoma un punto de realismo, normalmente sentimental, se produce la sorpresa. Tal es el caso de la cortesana *Fronesia* en *Truculentus*, meretriz cínica, detestable en el uso interesado de un recién nacido que no es suyo, que se finge parturienta para engañar a un soldado estúpido, y al tiempo simultanea otros dos amantes más: un burgués venido a menos, Diniarco, y un paletto venido a más, Estrábax. Su grado de desvergüenza es absoluto y está subrayado por los monólogos de su criada Astafia, que expone con detalle la filosofía de la 'buena' cortesana:

Bonis esse oportet dentibus **lenam probam**,  
 adridere ut quisquis ueniat blandeque adloqui,  
 male corde consultare, bene lingua loqui.  
**Meretricem** sentis similem esse condecet,  
 quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dari.  
 Numquam amatoris meretricem oportet causam noscere,  
 quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum.

*Ast.- Una verdadera lena ha de tener una dentadura perfecta para sonreír a todo el que aparezca por su puerta y ha de ser muy amable. Malas deben ser sus intenciones, buenas sus palabras. Una cortesana tiene que parecerse a un zarzal: a cualquiera que roce, ha de ocasionarle arañazos y heridas. Una cortesana nunca ha de investigar las razones de su amante. Pero, si no paga, ha de licenciarlo como si de un desertor se tratarse. (vv. 224-230, trad. LÓPEZ GREGORIS).*

Sin embargo, Fronesia, cuando se entera de que gente de su entorno ha sufrido tortura por su culpa, sale a escena consternada y dispuesta a rectificar la situación:

Blitea et luteast meretrix nisi quae sapit in uino ad rem suam;  
 si alia membra uino madeant, cor sit saltem sobrium.  
 Nam mihi diuidiaest, [in] tonstricem meam †sicut multam† male.  
 (...)  
 Vbi id audiui, quam <ego prope potui egressa huc sum foras. (854-857)

*Una sosaina y una bobaina es la cortesana que no sabe velar por sus intereses cuando está borracha. Aunque sus restantes órganos estén empapados de vino, su cabeza, al menos, debe permanecer despejada. Porque ¡cómo me duele (nam mihi diuidiaest) que mi peluquera haya sido maltratada tan cruelmente! (...) Así que, nada más oír esto, aunque estaba borracha, me levanté de la mesa y salí a la calle corriendo (vv. 854-856).*

Contra toda expectativa, Fronesia se muestra solidaria con los de su clase y capaz de compasión por ellos, algo de lo que es incapaz hacia sus clientes. Pues precisamente este contraste entre el personaje tipo claramente definido hasta ahora y la demostración solidaria (LÓPEZ GREGORIS, 2014, pp. 58-59) hacia los de su clase convierte a Fronesia en un personaje vivamente atractivo<sup>18</sup> y admirado dentro del amplio abanico de prostitutas que pueblan el mundo plautino. Y añadido, no solo por su compasión hacia los suyos, sino por la lúcida asunción de su papel depredador en la sociedad y por la aceptación de las consecuencias del mismo, lo que supone a ojos del lector actual un rasgo de llamativa modernidad: *Quae hunc ausa sum, tantundem dolum adgreddiar. / Lucri causa auara probrum sum exsecuta, / alienos dolores mihi supposui*, 458-460: “¡Qué gran impostura he osado tramar! Por amor al dinero, por codicia he cometido una terrible infamia: he hecho pasar por míos los dolores ajenos”. Esta declaración la hace sin vanagloria alguna, sino como reflexión de quién es y por qué actúa así.

Se podría objetar que hay otras buenas meretrices –Fronesia no lo es en absoluto con sus clientes– en el teatro de Plauto, que no maltratan a sus amantes, como es el caso de Filemacia, la cortesana de *Mostellaria*, que muestra una fidelidad y un agradecimiento inusitados hacia su amante y libertador, el joven Filólaques. Ante los consejos realistas de su criada, que la anima a buscarse otros amantes que le proporcionen más ingresos, Filemacia se muestra opuesta a esa conducta y manifiesta su amor por el hombre que le ha dado la libertad: es agradecida, se muestra leal y está enamorada de su protector. Ahora bien, la diferencia con Fronesia es que Filemacia es retratada con tintes positivos durante toda la comedia, de modo que su comportamiento como *bona meretrix* de la *Néa*, tan familiar para nosotros gracias a Terencio, no varía a lo largo de la obra; en consecuencia, se muestra como un estereotipo positivo de principio a fin y no se convierte en un personaje individualizado en ningún momento a pesar de sus buenos sentimientos. Es un personaje plano, que no se mueve en distintos grados de sentimentalismo.

En definitiva, *Truculentus* es una comedia en la que Plauto alcanzó el equilibrio perfecto entre las dos tradiciones:<sup>19</sup> es una obra de factura cómica, sin caer en la parálisis dramática de farsa, y además consigue introducir el elemento sentimental para humanizar al personaje que se estaba convirtiendo

<sup>18</sup> Incluso con una lectura metateatral, como primera actriz y directora de escena (ROTOLO, 2010, p. 75), lo que da idea del papel protagonista que desempeña este personaje. Es un personaje fuerte cuya importancia ha sido negada o simplemente obviada, tal vez por el hecho de tratarse de un personaje femenino que no busca salvarse ni social ni moralmente.

<sup>19</sup> Esta comedia es la expresión acabada de lo que TATUM (1983, 9) define como “the comic energies inherent in Plautus’s text”, la fuerza de la ilusión cómica que corre en escena con facilidad y sin interrupciones, acompañada de música y danza.

en máscara, Fronesia. El mismo análisis podríamos aplicar al personaje del esclavo, Truculento,<sup>20</sup> que de caricatura de esclavo bruto<sup>21</sup> pasa a ser un esclavo amoroso. Desde el punto de vista del tratamiento de los personajes, quizá esta sea una de las comedias más logradas, porque, en lugar de caer en la farsa final, como sucede con otras tramas, Plauto logra crear personajes con ribetes de individuo que procuran un ambiente entre festivo y reflexivo. Hemos de añadir que la crítica ha sido severa con esta comedia durante siglos, y ello se debe a que el final no era de su gusto por indecente e inmoral.

Los jóvenes enamorados de *Cistellaria*, Selenia y Alcesimarco, también son una rareza en la producción plautina, por el simple hecho de amarse, manifestarlo y luchar para seguir juntos, sobreponiéndose a la angustia y el miedo de una eventual separación. En un rápido bosquejo, merece la pena señalar que Selenia se muestra enamorada, pero también asustada y temerosa al enterarse de la obligada boda de su amado, Alcesimarco. Por su parte, Alcesimarco es el retrato de un *adulescens* maduro y reflexivo, confundido, pero con resolución para conseguir lo que desea: regresa del campo, se enfrenta a su padre, se niega a casarse con la joven que le han buscado y consigue de nuevo el amor de Selenia, incluso si para ello tiene que secuestrarla.<sup>22</sup> Son dos personajes tipo, pero engrandecidos con una humanidad y emotividad insólitas. El resto de los personajes se comporta dentro del estereotipo, con poco desarrollo adicional, de modo que encontramos a la lena descarnada, la prostituta seductora, el *senex amator*, etc. Destaca por su humanidad la madre adoptiva, Melénide, antigua lena que ha permitido que su hija, Selenia, lleve una vida distinta de la suya y que viva con el hombre al que ama. Cuando se da cuenta de que se va a descubrir que Selenia no es su hija, prefiere contárselo y pensar en sus propios intereses. Es una clase de mujer ajena por completo al modelo de lena plautina, ya que encarna el papel de una madre preocupada y sensible.

<sup>20</sup> Afirmaciones como esta de MARSHALL (2006, 134) de que Truculento sea en realidad la vuelta a escena de una máscara (sic) popular vienen a confirmar la propuesta de análisis de este trabajo. Este mismo autor (ibídem, n. 36), siguiendo a SLATER (1985, p. 119) propone que las dos apariciones estelares del personaje Truculento en esta comedia (vv. 256-321 y 669-698), ambas en animada y divertida conversación con la criada Astafia, se prestan a funcionar como ‘cameos’, en los que Plauto mismo encarnaría en escena este personaje tan diferente, en mi opinión, de la primera a la segunda aparición.

<sup>21</sup> Plauto logra esa falta de finura, especialmente, a través del lenguaje y la capacidad del esclavo para malinterpretar lo que se le dice y para inventarse palabras que no existen; esta incapacidad o capacidad de inventiva lingüística le valió que Lindsay le diera el apelativo de Mrs. Malaprop (de *mal à propos*); para el detalle, cf. ZERBINO, 2017, p. 30, n. 4.

<sup>22</sup> La excepcionalidad de este personaje ha sido subrayada por BARSBY (2004, 63-64), al decir que “es uno de los más extraordinarios *adulescentes* creados por Plauto”; ciertamente, es un joven singular precisamente por su autonomía y decisión.

Otro raro ejemplo son las fieles esposas de *Stichus*, que no quieren acatar la imposición del padre de tomar nuevos esposos ante la larga ausencia sin noticias de sus maridos. Es esta una comedia singular, sin trama alguna, cuyo mérito reside en la caricatura de la máscara del *senex*, Antifón, que de padre protector y comprensivo pasa casi sin transición a representar al *senex amator*, ejemplo de lujuria y egoísmo. Frente a la máscara del viejo lujurioso, las jóvenes esposas permanecen fieles y defienden ante su padre su amor y fidelidad a sus maridos. Esta comedia se sustenta en un acertado equilibrio entre un mundo a la griega, ambiente donde se desarrolla la cuestión de las esposas durante la ausencia de los maridos, y otro mundo a la latina, donde los esclavos celebran una fiesta carnavalesca, con baile, juegos y sexo, de modo que los personajes más farsescos pertenecen al mundo de los esclavos, y los mejor perfilados, al mundo de los libres (PETRONE, 1977, 30 ss.). Solo hay un personaje que se desplaza de posición y también de comportamiento, el *senex* Antifón, padre de las esposas, que acaba desempeñando el rol de *senex amator*, parodia muy usada por Plauto por razones, como muy bien vio CANTARELLA (2011, 56-59), de índole doméstica: desautorizar al padre, figura todopoderosa en la sociedad romana.

### 2.3 Contra los sentimientos: enmascarar al personaje.

Para ilustrar las consecuencias negativas de un exceso en el uso de la expresión de los sentimientos, nos apoyaremos en el curioso personaje de la *uirgo* de *Persa*, la hija del parásito Saturio: la defensa de su dignidad y la desasosiego que muestra ante la pretensión de su padre de obligarla a intervenir en un engaño al lenón, haciéndola pasar por una joven persa raptada, dan idea de la talla moral de la joven. La discusión entre padre e hija es dura y los reproches son mutuos, pero al final la joven se somete a la voluntad de su padre, no sin mostrar su desacuerdo:

**Tua istaec potestas** est, pater. Verum tamen,  
quamquam res nostrae sunt, pater, pauperulae,  
modice et modeste meliust uitam uiuere;  
nam ad paupertatem si admigrant infamae,  
grauior paupertas fit, fides sublestior

Joven.-Sí, padre, tú tienes potestad sobre mí. Pero, aunque somos pobres, es mejor, padre, vivir con moderación y mesura. Pues, si a la pobreza viene a sumarse la deshonra, la pobreza aumenta y la reputación en cambio disminuye. (vv. 344-348).

Es un personaje dramáticamente inusitado, porque se trata de una joven con un papel esencial en la trama y un texto muy extenso; no se conoce otro caso semejante. Hasta la mitad de la comedia, nada se puede decir salvo señalar la rareza misma del personaje, mujer valiente que reprocha a su padre que la

use para un engaño, y mujer honesta, digna y con principios, compendio de *uirgo honesta*; por poco frecuente que sea, es un rol o personaje tipo más. Ahora bien, a partir de la segunda mitad de la comedia el personaje se transforma y la mujer recta y honesta se convierte en una mentirosa completa, en una actriz que representa el papel de una joven persa raptada de buena familia, es decir, se aviene a engañar al lenón. Esta actitud, la de que un ciudadano libre engañe, aunque sea por una buena causa, es contraria a la *uirtus* romana, que espera que sea un esclavo el que idee el engaño y lo lleve a término con sus compañeros de esclavitud. El caso es que aquí la joven virtuosa pierde el rol y gana la máscara, la de la *uirgo Dossenus*, astuta y taimada (*Do.- Noli flere. To.- Ab, di istam perdant! Ita catast et callida*, v. 622: Do.- No Llores. Tox.- ¡Vaya, los dioses la pierdan! ¡Qué lista y astuta es!), que desaparece de escena, una vez cumplida su función dramática, la de posibilitar el engaño del lenón. La consecuencia escénica de esta transformación es que el personaje de la *uirgo honesta* se ha perdido para la trama y ya no regresa.

En esta comedia, las dos tradiciones dan lugar a dos personificaciones distintas, la joven honesta y la joven mentirosa; una pertenece a la *Néa* y la otra a la *atellana*, y Plauto no supo o no quiso conciliarlos, porque el paso de un comportamiento a otro ni es creíble ni esperable; de hecho, es un *unicum* en la comedia latina.

La expresión de un sentimiento no garantiza por sí misma la individualización de un personaje; pensemos en la expresión de la indignación y a la cabeza de todos vendrá la más indignada de las mujeres casadas (rol de *uxor dotata*), Alcmena, la esposa de Anfitrión, acusada injustamente, según ella, de adulterio. El caso es que la acusación no es del todo incierta a ojos del espectador que todo lo sabe, pero sí para ella: la magnífica aria donde protesta por su honor y su *pudicitia*, reclamando para sí las virtudes de honestidad, respeto y sinceridad ante su marido, sus padres y los dioses, ha pasado a la historia de las letras latinas. Con todo, ese canto indignado de una verdadera matrona romana debía de constituir una parodia de gran fuerza cómica para el público contemporáneo. En su caso concurren dos factores que arruinan su desarrollo psicológico y su fuerza como individuo, por un lado, el hecho de ser un personaje de tragedia, cuyo registro indignado en un tono tan elevado no corresponde al código cómico; por otro, y en consonancia con lo que proponemos, Alcmena representa de manera exagerada un rol bien definido, el de la *uxor dotata*, que se caracteriza por la indignación contra su marido, bien porque este sea un casquivano o bien sin necesidad de razón, porque ese es el comportamiento que la define. De modo que la expresión exagerada de los rasgos esperados en su rol la transforma en una caricatura de la mujer honesta, cuando además hay dudas al respecto.

En Terencio este análisis debe matizarse, porque ya sabemos que sus comedias son marcadamente sentimentales o, si se quiere, menos radicales en

el uso del estereotipo farsesco, y más humanas. En sus obras lo llamativo no es que los personajes expresen sus sentimientos, que, como digo, muchos de ellos sirven para caracterizar al personaje tipo, (la mujer casada se queja, el viejo se enfada, el joven se lamenta, la cortesana abandonada protesta; véanse *Hecyra*, *Andria*, *Adelphoe*, o *Heautontimoroumenos*). Lo llamativo es que en algunos casos también se sirve de la máscara farsesca para lograr una comicidad más directa, como es el caso de *Phormio* o *Eunuchus*, las más plautinas o latinas de su producción.

En *Eunuco* hay un caso espectacular o incluso dos del uso de la máscara farsesca; estos son los antecedentes: el joven Fedrias está perdidamente enamorado de la cortesana Taide. Esta, a su vez, se trae un negocio entre manos, a saber, recuperar a una joven con la que fue criada y a la que considera casi su hermana para poder devolvérsela a su familia y así ganarse un favor. Para ello, pide a su enamorado Fedrias que le permita pasar tres días con el soldado Trasón, dueño a la sazón de la joven casi hermana. Como es de esperar, Fedrias no soporta estar alejado de su amante y se pone loco de celos ante tal petición, pero, al final sucumbe a los ruegos de Taide. Con este resumen inicial todo el mundo reconoce al menos el papel del *adulescens amans* y menos, para ser sinceros, el de la *bona meretrix* al que acostumbra Terencio, porque, sin ser brutalmente egoísta al menos en su formulación, la actitud de Taide es comparable a la de la cínica Fronesia: *Ne crucia te, obsecro, anime mi, <mi> Phaedria. / Non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam / eo feci; sed ita erat res, faciundum fuit*, vv. 95-97: “No te atormentes, por favor, vida mía, Fedrias mío. Por Pólux, que no he actuado así porque yo ame o quiera a alguien más que a ti. Pero así lo exigían las circunstancias, así había que actuar”,<sup>23</sup> palabras que explican por qué no lo recibió en casa la noche anterior.

La trama se va a complicar con la llegada del hermano de Fedrias, el jovencísimo Quéreas, inflamado de amor ante la visión de una muchacha, que va a resultar la joven que Taide quiere recuperar. El caso es que Quéreas se disfraza de eunuco y entra en casa de Taide, donde de momento la ha enviado el soldado, y la viola. Entretanto, Fedrias, arrepentido de haberse ido al campo para dejar espacio y libertad a Taide para que seduzca al soldado y logre recuperar a su hermana, como buen *adulescens amans*, da marcha atrás: *Occipi mecum cogitare: “Hem! Biduom hic / manendumst soli sine illa?”*, 535-636: “Me puse a reflexionar para mis adentros: “¿Cómo? ¿He de quedarme aquí dos días solo, sin ella?”. Mientras tanto Taide ha salido a cenar con el soldado, pero la cena ha ido mal y ella se retira enfadada a casa. En esto descubre la violación y busca al eunuco que violó a la joven. Fedrias pronto se entera de que ha sido

<sup>23</sup> Para los textos de Terencio, se usa la edición de RUBIO (1991). Para la traducción, la de BRAVO (2001).

su hermano, pero, de momento, lo oculta; cuando por fin se descubre que la joven es libre y que el violador está enamorado, se acuerda el matrimonio entre ambos: final feliz.

¿Pero, qué es de los amores de Fedrias y Taide? Pues, contra todo pronóstico, Fedrias acepta en una negociación económica compartir de ahora en adelante a Taide con el soldado, ya que este tiene más recursos y el joven no anda sobrado. Así, la pasión de Fedrias se diluye ante el dinero de Trasón:

Cogita modo: tu hercle cum illa, Phaedria,  
 ut lubenter uiuis (etenim bene lubenter uicitas),  
 quod des paullum est, et necesse est multum accipere Thaidem.  
 Vt tuo amori suppeditare possit sine sumptu tuo, ad  
 omnia haec magis opportunus nec magis ex uso suo  
 nemo est: principio et habet quod det et dat nemo largius

*Piensa un poco: tú, Fedrias, con la buena vida que te das con ella, (pues es un hecho que te das muy buena vida), tienes poco que dar y Taide necesita recibir mucho. Para sufragar el coste de tu amor sin gastos en todos estos aspectos, no hay nadie más apropiado ni más útil para ti. En primer lugar, tiene para dar y nadie da en mayor generosidad (1073-1078).*

En este caso, la *meretrix* es menos *bona* de lo esperado y el *adulescens* menos *amans* de lo anunciado, y ambos personajes dejan entrever la costura y los rasgos básicos de los personajes farsescos: la meretriz avara y el amante voluble.

### 3. CONCLUSIÓN

El teatro de Plauto y Terencio no habría sido posible sin el ensamblaje de las dos tradiciones en simbiosis; ahora bien, hay reconocer la fuerza caricaturesca y universal con que la *atellana* desnuda a los personajes de la *Néa*, igual que hay que confesar el papel equilibrador y dramatizador de los tipos de la *Néa*, capaces de contrarrestar el excesivo esquematismo de la farsa. El equilibrio irregular entre ambas tradiciones dio lugar al género de la *palliata*, que se hizo distinto de sus modelos precisamente gracias a la *atellana*, a pesar de que Plauto y Terencio lucharan contra ella, cada uno a su manera.

Posiblemente el gran mérito de Plauto fue popularizar un género literario que estaba destinado a un público erudito contemporáneo, el filoheleno; lo logró, entre otras cosas, por medio del uso no de las máscaras de la *atellana*, que no aparecen sino de refilón en su obra, sino mediante la capacidad

universalizadora y caricaturizadora de esas máscaras,<sup>24</sup> sabiamente dosificada y aplicada (en ocasiones, en exceso...) sobre personajes tipo de la comedia nueva griega. Pero la expresión de los sentimientos confiere, como hemos visto, una grandeza a ciertos personajes, que, de otro modo, serían simples moldes de construcción cómica. La solidaridad de Fronesia, la confianza mutua de Selenia y Alcesimarco, la *pietas* de las jóvenes de *Rudens*, solo por poner algún ejemplo, sobresalen por su capacidad para compartir con el público/lector su inquietud.

Por el contrario, Terencio volvió a la senda filohelena y creó comedias más refinadas y elaboradas, claramente destinadas a un público más culto y con un modelo incontestable, Menandro. Sin embargo, entendió bien cuál era la fórmula del éxito y lo aplicó sin ambages en *Eunuchus*, cosechando su mayor triunfo de público (no sabemos si de crítica, pues esta le era muy adversa por otros motivos).

De la creación de una comedia con ciertos tintes farsescos como es *Eunuco*, podemos deducir, y esto es lo importante, que sí había un recurso dramático específico no griego, con normas identificables, de larga tradición latina, que Terencio se resistió a usar hasta que los reiterados fracasos de alguna de sus obras lo convencieron de que debía emplearlo. Había una herramienta cómica sumamente eficaz para provocar la risa, el decorado de farsa, a cambio de mitigar la profundidad psicológica de los personajes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Traducciones y ediciones:

- BRAVO, J.R. (trad.) (1989-1995). Plauto. Comedias I-II. Madrid; Cátedra.  
 BRAVO, J.R. (trad.) (2001). Terencio. Comedias. Madrid: Cátedra.  
 LÓPEZ GREGORIS, R. (trad.) (2004). Plauto. Comedias (Gorgojo, El ladino cartaginés, Tres monedas, El fiero renegón). Madrid: Akal.  
 PARATORE, E. (trad.) (19843). Plauto. Tutte le commedie, I-V. Roma: Universale Tascabile Newton.  
 RUBIO, L. (ED. Y TRAD.) (1991). TERENCIO. COMEDIAS. I. MADRID: CSIC.

### Estudios:

- ANDERSON, W.S. (1979). Plautus' Trinummus: The Absurdity of Officious Morality, *Traditio*, n. 35, pp. 333-345.

<sup>24</sup> Que Plauto fuera un continuador más de una tradición cómica latina largamente asentada entre los comediógrafos, los actores y el público, y que Terencio fuera el poeta revolucionario, que se alejó conscientemente de esa tradición cómica latina, es una sugerente hipótesis (WRIGHT 1974, 151) que no da cuenta de la originalidad de la poética plautina ni de la línea continuista de Terencio en el contexto cultural que les tocó vivir.

- BARSBY, J. (2004). Due personaggi della Cistellaria: Alcesimarco, l'adulescens amens, e Melenide, la bona meretrix, en Raffaelli, R. – Tontini, A. (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates VII. Cistellaria*. Urbino: QuattroVenti.
- BIANCO, M.M. (2007). Interdum vocem comedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina. Bologna: Pàtron.
- CANTARELLA, E. (2011). Dammi mille baci. Veri uomini e vere donne nell'Antica Roma. Roma: Feltrinelli.
- DUMONT, J.Ch. (1987). Le Rudens ou le triumphe de la vertu, *Vita Latina*, n. 108, pp. 2-7.
- DUPONT, F. (19992). Le théâtre latin. Paris: Armand Colin.
- FAURE-RIBREAU, M. (2012). Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence), Paris: Les Belles Lettres.
- GRIMAL, P. (1969). Analisi del Trinumus e gli albori della filosofia in Roma, *Dioniso*, n. 43, pp. 363-375.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2017). Máscaras y personajes en la palliata (I): Las máscaras de la atellana y su influencia en la palliata, *Perífrasis* v. 8, n. 16, pp. 134-149.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2014). Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia, *Pan*, n. 3, pp. 45-64.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2012). Rudens, la comedia de la compasión, en LÓPEZ GREGORIS, R. (ed.), *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*. Zaragoza: Pórtico, pp. 71-102.
- MARSHALL, C.W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: CUP.
- PETRONE, G. (1977). *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto*. Ricerche sullo Stichus. Palermo: Palumbo Editore.
- QUESTA, C. (1982). Maschere e funzione nelle commedie di Plauto, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 8, pp. 9-64.
- ROTOLO, C. (2010). Fronesio e le altre, en PETRONE, G. y BIANCO, M.M. (eds.), *Comicum Choragium. Effetti di scena nella commedia antica*. Palermo: Flaccovio, pp. 57-75.
- SLATER, N (1985). *Plautus in Performance. The Theatre of de Mind*. Princeton: PUP.
- TALADOIRE, B.A (1956). *Essai sur le comique de Plaute*. Mónaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale.
- TATUM, J. (1983): *Plautus: The Darker Comedies*. Bacchides, Casina, Truculentus, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- UNCETA, L. (2017). Expressing happiness as a manifestation of positive politeness in Roman Comedy, 19th International Colloquium on Latin Linguistics (Munich, 26-28 abril 2017), en prensa.
- WRIGHT, J. (1974): *DANCING IN CHAINS: THE STYLISTIC UNITY OF THE COMOEDIA PALLIATA*, ROME: AMERICAN ACADEMY IN ROME.
- ZERBINO, M.C. (2017). TRUCULENTO ALLA PORTA E IL 'PARADOSSO DELLA PRIMA PERSONA', EN RAFFAELLI, R. Y TONTINI, A. (EDS.), *LECTURAE PLAUTINAE SARSINATES XX. TRUCULENTUS*, URBINO: QUATTROVENTI, PP. 29-55.