

RECURSOS DRAMATICOS PRIMORDIALES EN LA COMEDIA POPULAR LATINA

Y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*.

En Roma, no era el vulgo precisamente quien pagaba las comedias, cuyas representaciones, como es sabido de todos, tenían lugar en los *ludi teatrales* organizados por el Estado como festejo oficial, gratuito, accesible a todas las clases sociales. No obstante, era el público el que las aplaudía; el que, años después de la vida de Plauto, pedía insistentemente la representación de sus ya antiguas obras:

nos postquam populi rumore intelleximus
studiose expetere uos Plautinas fabulas,
anticuam eius edimus comoediam (*i. e.* Casinam),
quam uos probastis qui estis in senioribus...¹.

¹ Plaut. *Cas.* 10 ss.

Era también el espectador quien decidía el fracaso de la puesta en escena de una pieza. Bien lo supo la *Hecyra* terenciana, con sus dos reveses consecutivos, víctima de un público «pendiente de un funámbulo» en la primera ocasión², y que se amotina en el teatro para irse a ver un combate de gladiadores en la segunda³. Suerte semejante a la que ya habían sufrido más de una vez las comedias de su predecesor Cecilio Estacio⁴.

Así las cosas, resulta que, a la larga, también en Roma «las pagaba el vulgo», haciendo con sus aplausos o sus silbidos que una comedia fuese o no vendida a los encargados de los juegos, y determinando con ello el triunfo o la caída de un autor: trabajo le costó al actor Lucio Ambivio Turpión conseguir que el comediógrafo Cecilio Estacio, abrumado y desanimado por los repetidos fracasos, no abandonase para siempre su vocación dramática⁵.

En consecuencia, era tarea ineludible del autor de comedias que pretendiese triunfar en la escena, ante un público masivo y de formación elementalísima en su gran mayoría, «hablarle en necio para darle gusto», como nos dice Lope. Sin duda debemos ver en ese «hablarle» del dramaturgo español una serie de significados: hablarle, sí, pero también ofrecerle argumentos, personajes, situaciones, alusiones, burlas, chistes y otros ingredientes para divertirlo, lo cual se logra sobre todo haciéndolo «en necio». Finalidad de este trabajo es, pues, hacer un rápido recorrido por los recursos dramáticos que puso en juego la comedia popular latina para conseguir ese fin.

Haremos nuestro recorrido por los diversos tipos que presenta el teatro cómico latino a lo largo de su historia: *palliata*, *togata*, *atellana*, mimo. Como es natural, hemos de utilizar preferentemente los datos ofrecidos por las comedias conservadas en forma completa, las de Plauto en especial, y por los fragmentos restantes de los demás tipos y autores⁶. Parece innecesario aclarar que conce-

² Ter. *Hec.* 4.

³ *Hec.* 39 ss.

⁴ *Hec.* 14 ss.

⁵ Ter. *Hec.* 21 ss.

⁶ Para los fragmentos de *palliata* y de *togata* utilizamos la clásica colección de O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum fragmenta*, 3.^a ed., Lipsiae, 1888; en cambio, para los de *atellana* y mimo preferimos las más recientes de P. Fras-

demostramos especial atención a aquellos autores cuya obra fue realmente popular en los escenarios romanos⁷: de ahí la preferencia que otorgamos a la comedia plautina sobre la terenciana, a los fragmentos de *palliata* de Nevio antes que a los de Cecilio, a los de *togata* de Titinio más bien que a los de Lucio Afranio⁸, etc.

Pasemos ya, pues, al análisis de los recursos esenciales de la comicidad teatral latina.

1. TIPIFICACIÓN ELEMENTAL

Rasgo característico de la comedia antigua es la reducción marcada de argumentos, personajes y situaciones, que acarrea consigo una tipología constante y una notable semejanza en el contenido de las piezas. Nada hay que avale mejor esta afirmación que la lectura seguida de las comedias plautinas: una vez concluida ésta, difícilmente podrá el lector distinguir cuál era el argumento de una determinada; en cambio, podrá caracterizar sin dificultad a uno de sus tipos fijos y constantes: el *seruus*, el *senex*, el *adulescens*, la *meretrix*, la *matrona*, el *parasitus*: cosa completamente natural si pensamos que, para un total de veinte comedias, los personajes primordiales se reducen tan sólo a nueve categorías⁹. Ahora bien, sólo una memoria prodigiosa o una atención muy superior a la normal permitirá a ese lector diferenciar al joven Pistoclero (*Bacch.*) de Carino (*Merc.*), o al viejo Perifanes (*Epid.*) de Megarónides (*Trin.*); por último, se verá en gran aprieto para saber si un personaje dado,

sinetti, *Atellanae fabulae*, Roma, 1967, y M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma, 1965. En lo sucesivo citaremos estas obras simplemente por el nombre de sus editores y número de página.

⁷ En este aspecto, seguimos las conclusiones obtenidas en nuestra tesis doctoral, *Aspectos sociológicos del teatro latino*, Salamanca, 1973, inédita.

⁸ Sobre la «popularidad» de ambos pueden verse también nuestros trabajos *Naissance et originalité de la comédie «togata»*, en *AC* 44 (1975), pp. 79-88; y *Lucio Afranio y la evolución de la «fabula togata»*, de próxima aparición en *Habis*.

⁹ Hemos contado 37 *serui* repartidos en la totalidad de las comedias plautinas; 29 *senes* en 17 comedias; 28 *adulescentes* en 17 comedias; 12 *meretrices* en 9 comedias; 10 *matronae* en 8 comedias; 8 *parasiti* en 8 comedias; 5 *lenones* y 3 *lenae* en 7 comedias; 7 *coqui* en 6 comedias; 6 *milites* en 6 comedias.

un Simón o un Carinto, era un *adulescens*, un *senex* o un *leno*, a no ser que le ayude a ello el frecuente carácter parlante de su nombre.

En suma, hay una tipificación profunda de la totalidad de los personajes, encuadrados en un pequeño número de categorías, del que rara vez se destaca un individuo por medio de una caracterización personal exclusiva o muy marcada, como pueden ser el avaro Euclión (*Aul.*) o el esclavo Sosia (*Amph.*). Sin embargo, todo ello era de esperar en la obra de un comediógrafo popular: la profunda caracterización psicológica, la individualización meditada de un personaje determinado, no son, en general, aspiraciones de ese tipo de comedia. En ella, el personaje está supeditado a colaborar al desarrollo esperado y normal del argumento, muy poco variado también; sus características personales y su modo de actuar son constantes, y el espectador lo sabe, sin esperar de él nada nuevo. Nos atreveríamos a decir que, si lleva un nombre propio, es sencillamente para diferenciarse de otros personajes del mismo tipo: lo importante es hacer de la *matrona* un personaje gruñón, en constante pugna verbal con su marido¹⁰, del *adulescens* un joven ligero de cascos y disoluto, siempre enredado en cuestiones amorosas, del *leno* un odioso e inmoral traficante de muchachas...

Cierto es que este recurso es constante en la comedia de todos los tiempos; sin embargo, su tratamiento no es idéntico: un autor con pretensiones de mayor alcance, que trate de hacer de su obra algo más que una mera diversión ocasional de un público elemental, intentará dar a cada uno de sus personajes un cierto relieve personal, que lo convierta en una persona determinada y no en un mero muñeco de guiñol. Así ocurre en la comedia de Terencio, como puede notarse en una lectura atenta de las seis piezas suyas, hasta el punto de que ya llamó la atención de Cicerón la búsqueda de una individualización de sus personajes; el orador no alude a ellos secamente, sino citándolos por su nombre, y notando con frecuencia los rasgos distintivos de su personalidad: *ut Terentianus Chremes non inhumanus...*¹¹; *quamquam Terentianus ille Chremes «huma-*

¹⁰ Si bien hemos de admitir la presencia de excepciones, como pueden ser en el caso de las *matronae* la Alcmena de *Amphitruo* o la Eunomia de *Aulularia*, que no invalidan nuestras afirmaciones.

¹¹ Cic. *fin.* 1, 3.

ni nihil a se alienum putat...¹²; y, frente a ese Cremes, Menedemo, *senex* también, pero con una psicología tan distinta y personal: *ipse se poeniens, id est, ἑαυτὸν τιμωρούμενος*...¹³. También se diferencian sin dificultad los dos ancianos de *Adelphoe*: *quanta in altero duritas, in altero comitas*¹⁴; y del mismo modo, estaba tan bien individualizado el parásito Formión de la comedia homónima, que en Roma se le llamaba por su nombre al banquero Sexto Clodio, pues *nec minus niger nec minus confidens quam ille Terentianus est Phormio*¹⁵.

Tampoco las líneas argumentales varían de forma notable de unas *palliatae* a otras; por lo general, encontramos en ellas a un joven enamorado que corre tras los favores de una prostituta, para cuya consecución carece del dinero preciso; un esclavo sagaz que pone todas sus artimañas al servicio de ese adolescente, engañando astutamente a su amo viejo, sin pizca de miedo a sus represalias y con gran placer por dejarlo burlado; un anciano que, siempre hastiado de su mujer, trata en general de poner coto al libertinaje de su hijo, pero que acaba en no pocas ocasiones compartiéndolo él mismo; un repulsivo lenón, que en todo momento se opone al feliz desarrollo de la acción, obstaculizando el amor del adolescente y la meretriz... En suma, un liso enredo de situaciones repetidas mil veces, que a la larga ofrecen como resultado un teatro de concepción típicamente infantil, incluido en ella su inevitablemente feliz desenlace. De este modo, la comedia se desarrolla siempre dentro de unos cánones argumentales típicos y estrictamente fijados dentro de unos límites, los cuales precisamente la hacen agradable a una masa de espectadores de mínima formación. Ello puede explicar muy bien, por ejemplo, la falta total de «suspense» en las comedias plautinas: casi siempre se le anticipa al espectador lo que va a ocurrir en cada momento de la pieza, cosa que en realidad ya imagina él desde el principio; cambian los detalles, pero la temática es constante; de todas formas, el espectador disfruta con el desarrollo nuevo de algo que ya le es familiar.

¹² Cic. *off.* 1, 29.

¹³ Cic. *Tusc.* 3, 64.

¹⁴ Cic. *Cato* 65.

¹⁵ Cic. *Caecin.* 27.

Hasta tal punto la tipificación argumental y de personajes es propia de la comedia popular, que explica en buena medida el desarrollo de la misma. Así, el poeta Fundanio, según Horacio el principal comediógrafo de la época de Augusto, sigue tratando los mismos temas que en los primeros tiempos del teatro republicano:

argumenta meretrici potes Dauoque Chremeta
eludente senem comis garrire libellos
unus uiuorum, Fundani...¹⁶.

Por otra parte, las sucesivas manifestaciones del teatro cómico latino mostrarán todavía más la constancia de esa convención dramática de evidente gusto popular. En cuanto a los personajes, es curioso observar la trascendencia de la figura tosca y vulgar del tintorero, que creó en la *togata* Titinio, en su pieza *Fullonia*; más tarde, la *atellana* ofrece por lo menos cinco comedias de verosímelmente idéntica temática: los *Fullones* de Pomponio, y los de Novio; los *Fullones feriati* de Novio; el *Fullonicum* de Novio, la *Decuma Fullonis* de Pomponio; por último, el mimo contó al menos con un *Fullo*, obra de Laberio. Además de ello, pensemos en el grado extremo de tipificación a que llegaba la popularísima *atellana*, con sus situaciones bufonescas centradas en torno a sólo cuatro o cinco personajes: *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, *Manducus*.

De la pervivencia de este recurso dramático en la comedia viva, que es lo mismo que decir popular, es testigo de excepción el *Index fabularum* de la colección de fragmentos de Ribbeck¹⁷; títulos de comedias, que resultan parlantes por sí solos, nos hablan de la permanencia de temas típicos en las distintas clases de comedia: al lado de una *palliata Adelphoe* de Terencio, una *atellana* homónima de Pomponio; una *Aulularia* de Plauto y un mimo de idéntico título de Laberio, etc.

2. MOVIMIENTO ESCÉNICO

Óptimo medio para suscitar el interés de un público mayoritario es el movimiento escénico exagerado. Cuando Cicerón relata a Marco Mario las representaciones que tuvieron lugar con motivo de la

¹⁶ Hor. *sat.* 1, 10, 40.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 388 ss.

inauguración en Roma del teatro de Pompeyo, es dura su crítica de los procedimientos seguidos para conseguir movimiento escénico en dos tragedias:

quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemestra' aut in 'Equo Troiano' cretarrarum tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna?¹⁸.

Semejante montaje no fue del agrado de Cicerón, ni hubiera gustado a su culto amigo; no obstante, indica que los espectáculos así conseguidos *popularem admirationem habuerunt*.

¿Cómo conseguir ese movimiento en época de Plauto? Es fácil suponer que el teatro incipiente de su momento no ofreciese la posibilidad de montar semejante espectáculo de masas y gran tramoya; no obstante, se nota que el sarsinate supo paliar esa deficiencia poniendo en movimiento a sus pocos actores, que de todas formas eran más que los solos tres de la Νέα. Buen ejemplo de ello es la presentación en un escenario vacío o casi vacío de un esclavo que gesticula, amenaza y da empujones a una serie de supuestos viandantes que le obstaculizan el paso; gente que, por el mismo hecho de ser imaginaria, hace la situación más ridícula¹⁹. Otra muestra es la movida escena con que acaba la comedia *Persa*²⁰, en la que intervienen cinco personajes principales y además esclavos, número superior al canónico tradicional; también las dos escenas finales del *Stichus*²¹, con abundancia de vino, música, danza y situaciones procaces.

A conseguir este movimiento colaboran otros recursos, como el de los golpes en escena, tan frecuentes y de comicidad tan marcada en la producción de Plauto²²; también la presencia de borrachos²³, o la ficción de locura por parte de un personaje²⁴.

¹⁸ Cic. *epist.* 7, 1, 2.

¹⁹ Cf. el detallado estudio de este recurso en E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches im Plautus)*, Berlín, 1922, trad. it. de F. Munari), Firenze, 1960, p. 122, donde se juzga como «un quadro fresco e vivo delle strade romane», lo cual sin duda haría aumentar su fuerza cómica.

²⁰ Plaut. *Persa* 777-802.

²¹ Plaut. *Stich.* 683-775.

²² Cf. *Amph.* 731 ss.; *Asin.* 416 ss.; 474 ss.; *Aul.* 40 ss.; 628 ss.; *Cas.* 404 ss.; *Curc.* 192 ss.; *Men.* 1006 ss.; etc.

²³ Buenos ejemplos son la vieja Leena en *Curc.* 96 ss., o Pseudolo en el acto V de la comedia homónima.

²⁴ Cf. *Capt.* 533 ss.; *Men.* 753 ss.

De este modo, Plauto se convierte en uno de los grandes representantes de la comedia *motoria*, evidentemente mucho más adaptada al gusto popular que la *stataria* terenciana. El Prólogo del *Heautontimorumenos* de Terencio advertía con énfasis: *in hac* (sc. *comoedia*) *est pura oratio*²⁵; no obstante, el autor era consciente de que ésa no era la forma mejor de ganar la atención del público: reconocía que era muy difícil *stariam agere ut liceat per silentium*²⁶.

Es casi imposible seguir las huellas de este recurso en la comedia *togata* y *atellana*, debido a su lamentable estado fragmentario. Con todo, encontramos indicios claros de su empleo por ejemplo en las discusiones entre tintoreros en la *togata Fullonia* de Titinio²⁷ o en la aparición de las hijas ebrias de un personaje en la *atellana Surdus* de Novio²⁸. Además de ello, las frecuentes discusiones de esposos, las palizas a los siervos, la rara manía de aporrear las puertas para llamar, etc., constantes en estas obras, no responden a otro fin que el de animar la escena dándole movimiento y vida.

Por último, el recurso llega a extremos insospechados en época imperial, en la representación del tipo de comedia más popular que conoció Roma: el mimo. Incluso se logra hacer revivir alguna clase de obra ya pasada de moda gracias a la motoriedad escénica: Suetonio²⁹ nos indica que en tiempos de Nerón se representó de nuevo la *togata Incendium*, de Afranio... ¡haciendo arder realmente una casa en el escenario y permitiendo saquearla a los actores y quedarse con lo que en ella había!

Pero volvamos al mimo: su motoriedad en época imperial está suficientemente documentada³⁰. Entre otros muchos testimonios, Flavio Vopisco da cuenta de una representación de mimo en el año 283, en la que el emperador Carino *exhibuit... ursus mimum agentes... et... centum pantomimos et gymnicos mille*³¹. Más tarde todavía, San Agustín³² nos habla de actores de mimo que han reducido su papel a mera motoriedad, prescindiendo por completo

²⁵ Ter. *Haut.* 46.

²⁶ *Ibid.* 36.

²⁷ Ribbeck, pp. 160 ss.

²⁸ Frassinetti, p. 88, verso 83.

²⁹ Svet. *Nero* 11.

³⁰ Cf. Bonaria, *op. cit.*, capítulo *Fasti mimici et pantomimici*, pp. 169 ss.

³¹ Bonaria, pp. 245 s.

³² Avgvst. *de magistro* 3, 5.

de la palabra, con la consiguiente dificultad para entender la trama por parte del espectador novato. Pero incluso sin ir tan lejos, ya en el siglo I d. C. el mimo *Laureolus* de Catulo se representaba de modo ya no sólo motorio, sino bestial, con la crucifixión real en escena de un condenado que suplía al actor³³. El hecho tuvo lugar en una representación con motivo de la inauguración del anfiteatro Flavio; pero ya cuarenta años antes, la obra se había representado haciendo correr la sangre por el escenario:

et cum in Laureolo mimo, in quo actor propriens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit...³⁴.

El mimo vivió en Roma desde el siglo I a. C. hasta la caída del Imperio como espectáculo teatral (si es que puede llamársele siempre así) de innegable popularidad. No podemos atribuir ese éxito duradero exclusivamente a su motoriedad, exagerada hasta el extremo de un realismo bestial, pero es indudable que aquella ejerció un papel decisivo en este sentido³⁵.

3. TRAMOYA Y VESTIMENTA

Tramoya espectacular y vestimenta, sobre todo la llamativa o exótica, son recursos escénicos que colaboran en gran medida a ganar el favor del espectador. Por lo que se refiere al teatro latino, en especial en su primera época, nuestro conocimiento del vestido del actor es muy precario³⁶; no obstante, el texto de Plauto nos indica con seguridad que el comediógrafo recurrió en alguna ocasión al disfraz extravagante para producir un efecto cómico; recordemos ante todo a Sagaristión y la hija de Saturión disfrazados de

³³ Mart. *spect.* 7, 1 ss.

³⁴ Svet. *Cal.* 57.

³⁵ Cosa que no puede extrañarnos si pensamos en el clamoroso éxito popular que obtiene en nuestro siglo, por ejemplo, el cine americano de masas, presentando en escena grandes multitudes de actores secundarios, desfiles, combates, etcétera, además de una tramoya espectacular.

³⁶ Cf. W. Beare, *La escena romana (The Roman stage)*, London, 1950; trad. esp. de E. J. Prieto), Buenos Aires, 1955, pp. 162 ss.

orientales en el acto IV del *Persa*, y la descripción que de su atuendo hace Tósilo:

To. eugae, eugae! exornatu's basilice;
 tiara ornatum lepida condecorat schema.
 tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!
 sed satin estis meditati?...³⁷.

Pensemos también en la exagerada panza de que sin duda aparecía provisto el lenón Capadocio en el *Curculio*³⁸, con toda seguridad para provocar la risa del espectador, que además vería con muy buenos ojos tal deformidad en la persona más odiosa de la comedia.

Sobre este aspecto es muy difícil una vez más encontrar huellas en los fragmentos de la *togata*, la *atellana* y el mimo. No obstante, es indudable que el recurso se utilizó siempre en el teatro popular; nos lo demuestra perfectamente, ya en época de Augusto, un pasaje de Horacio: en un teatro colmado por una plebe inquieta y bulli-ciosa, vemos a un actor que triunfa simplemente gracias a su vestimenta exótica, ya que es incapaz de hacerse oír debido al griterío:

dixit adhuc aliquid? nil sane. qui placet ergo?
 lana Tarentino uiolas imitata ueneno³⁹.

El recurso es —inútil explicarlo— de honda raigambre popular. Al igual que la espectacularidad de una tramoya sorprendente, que en ocasiones llega a los límites de lo realmente ridículo e infantil. En el apartado anterior hemos visto buenos ejemplos de ello durante la época imperial, como esa absurda representación de una casa ardiendo en escena, en época de Nerón. Pero ya mucho antes, en tiempos de la República, el teatro romano disponía de sorprendentes recursos tramoyísticos, que actúan no sólo en el escenario, sino también en la *cavea*, sobre el espectador. Ya Lucrecio habla de velas multicolores colocadas en mástiles, que flotan sobre el público produciendo bellos reflejos⁴⁰; también él nos indica que uno de los grandes atractivos del teatro es la decoración de la escena:

³⁷ Plaut. *Persa* 462 ss.; cf. *ibid.* 155 s.

³⁸ *Curc.* 216 ss.

³⁹ Hor. *epist.* 2, 1, 199 s.

⁴⁰ *Lvcr.* 4, 72 ss.

*scaenaeque simul varios splendere decores*⁴¹; por último, en los teatros contemporáneos se perfuma la escena con azafrán⁴², costumbre que pervivirá siempre y se encuentra ampliamente documentada en las fuentes clásicas⁴³.

Quizá la demostración y descripción más detallada de cuanto estamos diciendo se encuentre en un pasaje de la *Metamorfosis* de Apuleyo⁴⁴, en el que asistimos a una representación de mimo cuyo argumento es el juicio de Paris. En ella no se han descuidado los recursos escénicos más absurdos: en un maravilloso monte Ida no faltan, como complemento motorio y realístico de gusto bastante dudoso, unas bucólicas ovejas que, concluida la representación, cambiarán el colorido de su pelaje gracias a una lluvia de azafrán... Espectáculo sorprendente, realmente delicioso, apropiadísimo para un tipo de espectadores que esperan con ansiedad la segunda parte del programa: ¡el ayuntamiento con un asno de una mujer condenada a las fieras!

4. RUPTURA DE LA ILUSIÓN ESCÉNICA

Elemento característico de la comedia plautina es la gran frecuencia con que el dramaturgo, como temeroso del aburrimiento del espectador, le hace participar en la obra, despreocupándose del mantenimiento de la ilusión escénica que exige la puesta en marcha de la acción ante el público. En un momento determinado, el actor se dirige al público, interpretándolo casi como un grupo de actores a los que implica de algún modo en la intriga. Veamos dos ejemplos:

a) «Espectadores, no le digáis al viejo por dónde me he fugado...»:

⁴¹ Lvcr. 4, 983.

⁴² Lvcr. 2, 416.

⁴³ No es nuestro deseo detenernos en un estudio amplio de los recursos materiales de la tramoya del teatro latino, que nos obligaría a adentrarnos en el campo de la arqueología teatral. En este sentido, estimamos muy útil la obra de M. Bieber, *The history of the Greek and the Roman theater*, Princeton, 1939.

⁴⁴ *Apvl. met.* 10, 29-34.

MENAECHMVS.

uosque omnis quaeso, si senex reuenerit,
ni me indicetis qua platea hinc aufugerim⁴⁵.

b) «Voy dentro a contarle esto a mi amo, porque si lo llamo y se lo digo aquí, os fastidio a vosotros que ya lo sabéis...»:

MILPHIO.

ibo intro, haec ut meo ero memorem; nam huc si ante aedes euocem,
quae audiulistis modo, nunc si eadem hic iterem, incitias.
ero uni potius intus ero odio quam hic sim uobis omnibus⁴⁶.

El empleo del recurso⁴⁷ es frecuentísimo en toda la comedia plautina⁴⁸. Por el contrario, sólo en muy contadas ocasiones —y éstas de dudosa interpretación— aparece en Terencio, de modo mucho más velado y sin finalidad cómica aparente⁴⁹. Ello resulta evidente al lector de ambos comediógrafos, al igual que ya lo notaba Evancio:

illud quoque mirabile in eo (*i. e.* Terentio)... quod nihil ad populum facit actorem uelut extra comoediam loqui, quod uitium Plauti frequentissimum⁵⁰.

Evancio califica el procedimiento como *uitium*, y es que, en efecto, resulta arcaico, rudimentario e infantil, propio de un teatro incipiente en su formación. Así lo interpretan M. Crahay y M. Delcourt⁵¹, quienes, a propósito de la súplica de Menecmo a los espectadores que hemos visto más arriba, lo califican como «procédé qui est encore employé aujourd'hui, dans les représentations pour enfants, et qui transporte en joie le public ravi». Estos autores ven en esa práctica una respuesta a la necesidad de formar al público

⁴⁵ Plaut. *Men.* 880 s.

⁴⁶ Plaut. *Poen.* 920 ss.

⁴⁷ Puede verse tratado ampliamente en los trabajos de W. Kraus, «*Ad spectatores*» in *der römischen Komödie*, en *WS* 1934, pp. 66-83; R. Crahay - H. Delcourt, *Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques*, en *AIPhO* 12 (1952), pp. 83-92.

⁴⁸ Cf. *Amph.* 998; 1005 s.; *Aul.* 715-721; *Cas.* 685-688; 949-953; *Cist.* 146-148; 678; *Men.* 880 s.; *Merc.* 267; 313-315; 851; *Mil.* 19-23; 861 s.; *Most.* 279-281; *Stich.* 218-224; 579-581; 674-677; 708 s.; 734; *Truc.* 109; 482 s.; etc.

⁴⁹ Ter. *Andr.* 828-832; *Eun.* 297-301; *Hec.* 865-868

⁵⁰ Evanth. *de com.* 3, 8.

⁵¹ *Art. cit.*, p. 89.

para su asistencia a un tipo determinado de espectáculo: es la razón que dan al hecho de que Aristófanes recurra cada vez menos a ella a medida que avanza su producción en el tiempo; explicación también de que Plauto la haya utilizado y Terencio no. Si bien estamos de acuerdo en que el recurso es innegablemente de gusto popular, estimamos que en el caso de los comediógrafos latinos hay que pensar sobre todo en la concepción dramática de cada uno de ellos: de este modo vemos muy bien por qué Plauto ha usado, casi abusado, de la ruptura de la ilusión escénica, utilísima para divertir a un público elemental, finalidad esencial de la comedia popular.

Como es natural, resulta muy difícil obtener conclusiones sobre el empleo de este recurso en las obras fragmentarias: tengamos en cuenta que, en su mayoría, los restos se reducen a uno o dos versos, con la consiguiente dificultad para saber si el que los pronuncia se dirige al público o bien a otros actores en escena. Así, por ejemplo, en un fragmento de Titinio:

Quamquam éstis nihili, tam ecástor simúl uobis consului⁵²,

es fácil que el actor se esté dirigiendo al público, con el típico insulto desenfadado con que lo hace en la *Aulularia* plautina Euclión, llamando ladrones a sus espectadores⁵³. Ahora bien, la misma probabilidad tiene el pensar que esté hablando con dos o más personajes de la obra. Idéntica duda puede plantearse en otros fragmentos, como el siguiente de Afranio, en el que tal vez el actor se mofa del espectador, al que de nuevo acusa por sus «uñas largas»:

Vos quibus cordi est intrá tunicam manus laéua, [at] dextra in eríle penum⁵⁴.

Una ruptura de ilusión clara la encontramos en un fragmento de *atellana* de Novio, en el que un personaje alude a alguien que «viene al teatro» sólo para hacer ruido:

quando ad ludos uenit, alii cum tacent, totum diem
argutatur quasi cicada⁵⁵.

⁵² Ribbeck, p. 183.

⁵³ Plaut. *Aul.* 715 ss.

⁵⁴ Ribbeck, p. 247.

⁵⁵ Frassinetti, p. 76.

Por último, hay otro tipo de ruptura de la ilusión, no inherente al texto dramático, sino externa, provocada por el actor, que con su actuación pretende que algo de la obra sea referido por el espectador a la vida real, en especial a la política. Los ejemplos son múltiples, pero veamos de momento uno tan sólo —pues en general nos llevan a otro apartado de nuestro estudio—: durante la representación de una *atellana* en el reinado de Nerón, el actor hacía que dos pasajes resultasen un ataque al emperador y al senado:

et Datus Atellanarum histrio in cantico quodam
 ὕλαίνε πάτερ, ὕλαίνε μήτηρ
 ita demonstraerat, ut bibentem natantemque faceret, exitum scilicet
 Claudii Agrippinaeque significans, et in nouissima clausula,
 Orcus pobis ducit pedes,
 senatum gestu notarat⁵⁶.

Este tipo de ruptura de la ilusión, notado en diversas ocasiones por los escritores clásicos, sobre todo en época imperial, nos indica el provecho que de su empleo obtuvo la comedia popular latina en todos los tiempos.

5. LENGUAJE

Importancia primordial para el triunfo de una obra dramática tiene el sabio manejo de los recursos ofrecidos por la lengua en que se redacta; en el caso del teatro, ello adquiere una importancia sensiblemente superior que en otros géneros literarios. Nada nuevo estamos diciendo, nada que no supiera Cicerón, que tanto valor concede en sus tratados retóricos al dominio de la lengua por el orador, especie de autor y actor teatral *sui generis*.

Que Plauto haya tenido ese perfecto dominio de la lengua que requería su papel de dramaturgo, es cosa sobre la que hay acuerdo universal. Pero lo que nos interesa en especial aquí es ver como en él esa maestría en el manejo del latín está orientada sobre todo a hacer de sus piezas drama popular. A este respecto, es digno de encomio el análisis que de su lengua hace A. Meillet en su *Esquisse*

⁵⁶ Svet. *Nero* 39.

*d'une histoire de la langue latine*⁵⁷; por ejemplo, en el examen de los préstamos griegos, tan frecuentes en la lengua plautina, ve un hábito propio del habla del bajo pueblo, por ello caro a Plauto, del que además nuestro autor «tire... des effets comiques»⁵⁸; como era de esperar, todo lo contrario ocurría en el «style noble où est employé le parler des classes dominantes»⁵⁹. La lengua de las comedias de Plauto podría responder muy bien a una preocupación de realismo: hacer al esclavo y a la meretriz emplear el lenguaje de todos los días; explicación un tanto fácil y simplista. Muy superior y más acertada nos parece la de Meillet: «Les comédies de Plaute —ou de type plautinien— sont destinées au grand public, et la langue dans laquelle elles sont écrites repose visiblement sur le parler courant de Rome à l'époque de l'auteur...»⁶⁰. Es indudable que esa adaptación de la lengua de Plauto a la de sus espectadores era uno de los elementos más adecuados para su triunfo, para conseguir una comedia popular.

Pero además, el comediógrafo «hace reír» a su latín, para que su auditorio ría. Así, la lengua colabora al equívoco —recurso que analizaremos a continuación—; baste recordar el uso de *assum* 'estoy aquí' y 'asado', empleado equívocamente por Milfión y Agorástocles en *Poenulus*:

AG. Miphio, heus, Milphio, ubi es? MI. assum apud te eccum.
[AG. at ego elixus sis uolo⁶¹

O el juego que el parásito Saturión hace con el significado de su propio nombre en *Persa*:

TOXILVS. o Saturio, opportune aduenisti mihi.
SAT. mendacium edepol dicis atque hau te decet:
nam essurio uenio, non aduenio saturio⁶².

Si ya de por sí el juego del equívoco tiene un innegable valor cómico, todavía aumenta su fuerza cuando a él se unen otros, que

⁵⁷ París, 1966; cf. en especial pp. 109 ss.; 176 ss.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 109.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 114.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 176.

⁶¹ *Plaut. Poen.* 279.

⁶² *Persa* 101 ss.

comentaremos a su debido tiempo: por ejemplo, la alusión a provincianos, en el caso que vamos a ver pertenecientes a dos poblaciones itálicas muy conocidas por el espectador, una de ellas precisamente la patria de Plauto:

SIMO. nec mihi umbra hic usquamst nisi in puteo quaequamst?
 TRANIO. quid? Sarsinatis ecqua est, si Umbra non habes? ⁶³.

O bien cuando se recurre a lo obsceno como complemento de la gracia del equívoco: recuérdese la escena II 2 del *Amphitruo*, con la chispeante doble interpretación que de la palabra *testes* hacen Anfitrón y Alcumena ⁶⁴.

No menos risible que el equívoco lingüístico es la palabrería ridícula pronunciada por un personaje. Como nota J. B. Hofmann ⁶⁵, de la lengua familiar saca la comedia «su savia y gracias (a ella) logra sus efectos toscamente enérgicos». Ahora bien, que no se trata siempre de tales efectos «toscamente enérgicos», sino con mucha frecuencia de resultados ridículos muy bien planeados, nos lo demuestran los calificativos que en la escena I 2 del *Poenulus* aplica Milfión a Adelfasia, a instancias de su amo Agorástocles:

mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,
 meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,
 meum mel, meum cor, mea colustra, meu' molliculus caseus ⁶⁶.

O la comparación que el viejo Nicóbulo de *Bacchides* hace de sí mismo con una serie de variantes de lo estúpido, utilizando adjetivos que se diría sacados de un diccionario (s-, s-, f-, f-, b-, b-, b-):

stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones... ⁶⁷.

Recuérdese también la exageración magistralmente construida que utiliza Saturión para advertir que nadie ha habido en su familia que no haya sido parásito:

⁶³ Plaut. *Most.* 769 s.

⁶⁴ Plaut. *Amph.* 821 ss.

⁶⁵ *El latín familiar (Lateinische Umgangssprache)*, Heidelberg, 1926; trad. esp. de J. Corominas), Madrid, 1958, pp. 3 s.

⁶⁶ Plaut. *Poen.* 365 ss.

⁶⁷ Plaut. *Bacch.* 1088.

pater, auos, proauos, abauos, atauos, tritauos
quasi mures semper edere alienum cibum⁶⁸

y la magnífica creación de insultos a base de compuestos parlantes que Sagaristián lanza contra un lenón en el *Persa*:

ausculta ergo, ut scias:

Vaniloquidorus Virginesuendonides
Nugipiloquidorus Argentumextenebronides
Tedigniloquides Nugides Palponides
Quodsemelarrripides Numquamerripides. em tibi!⁶⁹.

Adjetivos que recuerdan otras muchas magníficas creaciones de Plauto, como el *Turpilucricupidus* de *Trin.* 100; las tierras de *Pereidia* y *Perbibesia* en *Curc.* 444, y de *Scytholatronia* en *Mil.* 43. Otras formaciones como el *Thensaurochrysonicochrysidis* de *Capt.* 285, hacen pensar en la influencia de la comedia griega en la formación de tales palabras jocosas; ahora bien, ello no importa de cara al espectador romano, al que a buen seguro le preocupaba menos que a nosotros la deuda del sarsinate para con los autores de la Νέα. Simplemente se trataba de divertirlo, y el medio sin duda era adecuado a ese fin.

Parecido interés mostraron siempre los cultivadores de la comedia popular latina en utilizar todos los recursos que la lengua ponía a su disposición. Un breve pero muy valioso estudio de G. Bonfante sobre la lengua de la *atellana* y el mimo⁷⁰, muestra que «L'ambiente qui à assai vicino al parlar quotidiano, per non dire plebeo»⁷¹. De hecho, ya a Aulo Gelio le llamó la atención el empleo de palabras extrañas y originales en los mimos de Décimo Laberio, a cuya explicación dedica todo un capítulo de sus *Noches áticas*⁷². Según el erudito, los usos lingüísticos del mimógrafo son censurables en buen número de ocasiones, en especial cuando los toma de la sórdida lengua del vulgo: *Neque non obsoleta quoque et maculantia ex sordidiore uulgi ponit...* El capítulo de Gelio deja bien claro que

⁶⁸ Plaut. *Persa* 57 s.

⁶⁹ Plaut. *Persa* 701 ss.

⁷⁰ *La lingua delle atellane e dei mimi*, incluido en la obra de P. Frassinetti, *Atellanæ fabulae*, cit., pp. V-XXIV.

⁷¹ *Op. cit.*, p. VI.

⁷² Gell. 17, 7.

la supuesta «rareza» del lenguaje laberiano sólo es tal si se considera desde el punto de vista culto y erudito; de otro modo pensaría el pueblo que llenaba la casi totalidad de la cavea de los teatros.

Pero hay más: la mayor parte de los fragmentos de comedia *togata*, *atellana* y mimo los debemos a las citas de gramáticos que se esforzaron en explicar su significado; y es que a ellos, al igual que nos ocurre a nosotros, les resultaba especialmente difícil y llamativo ese latín de la comedia, tan desacostumbrado en todo otro tipo de obra literaria.

Terencio es un autor mucho más «clásico» en su vocabulario que Plauto, es cierto; pero no se trata de una cuestión cronológica (Laberio vive un siglo después de Terencio), ni de un problema de formación cultural (Laberio fue un *eques*, por lo que no hay que pensar que su formación fuera inferior a la de un esclavo de muchos años antes), ni siquiera de un problema de clasicismo o no clasicismo. En realidad, hay que ver en ello simplemente la adaptación al lenguaje del pueblo del empleado en un espectáculo creado pensando en él.

6. Equívoco

Hemos hablado ya en el apartado anterior del abundante empleo en la *palliata* plautina del equívoco lingüístico, golpe de ingenio cómico consistente en la interpretación doble del significado de una palabra. No es fácil encontrar ejemplos seguros del uso en los comediógrafos fragmentarios; no obstante su pervivencia en el teatro popular de todos los tiempos, hasta llegar al abuso sistemático del mismo en los sainetes de la televisión americana de nuestros días, son la prueba más segura del alcance de la comicidad elemental de un recurso tan fácil.

Otro aspecto de este procedimiento es el equívoco de situaciones, en cuyo manejo resulta maestro Plauto, como podemos observar por ejemplo en dos de sus comedias de mayor pervivencia e influjo en el teatro europeo, *Amphitruo* y *Menaechmi*. Recordemos lo jocosas que resultan las burlas de que hace víctima en la primera Júpiter a Anfitrión, cuya apariencia ha tomado para seducir a su

esposa; o también las bromas que ha de soportar el esclavo Sosia, doblado por el dios Mercurio. Buena muestra de ello puede ser el enfrentamiento de Sosia y Mercurio en la escena I 1; en ella parece notarse el gusto que experimenta Plauto en prolongar una situación tan risible, hasta el punto de dedicarle 310 versos⁷³, esto es, casi un tercio de la extensión total de la obra.

Por lo que se refiere a los *Menaechmi*, las situaciones cómicas provocadas por el parecido de los dos hermanos llegan a su punto álgido, esto es, más ridículo, en la escena V 9: en contra de toda lógica, un individuo que está buscando a su hermano gemelo tarda unos 100 versos⁷⁴ en reconocerlo, provocando acaso el griterío alborozado de un público impaciente por indicarle que se trata precisamente de ese hermano que buscaba.

De nuevo hemos de lamentar que la comedia fragmentaria no nos haya conservado en general ni una sola situación completa de una pieza. Sin embargo, tenemos documentado el empleo siempre vivo de este recurso, por ejemplo en el tipo basado en la sustitución de un personaje por otro. Muy conocidas son las procaces, pero enormemente populares, situaciones que se producían en la *Casina*, la comedia plautina de mayor éxito, debidas a la sustitución de Cásina por el esclavo Calino precisamente en la noche de bodas de aquélla. Más tarde, Terencio logra su principal éxito ante el público con el *Eunuchus*⁷⁵, comedia en la que lo fundamental del argumento se centra en la sustitución de un eunuco por Querea, a cuyo cuidado se confía la muchacha que éste trataba de seducir, consiguiéndolo por medio de esa artimaña.

Estos ejemplos de Plauto y Terencio, que llevan unido el recurso popularísimo de la obscenidad, no fueron en modo alguno exclusivos de la *palliata*. Así, a pesar de la conservación de un solo fragmento en que se habla de un comportamiento pederasta de Doseno⁷⁶, podemos suponer muy bien que el *Maccus uirgo* de Pomponio giraba en torno a una situación semejante a la de *Casina*, a juzgar por su título; y en todo caso, es seguro que Bucón se con-

⁷³ Plaut. *Amph.* 153-462.

⁷⁴ Plaut. *Men.* 1060-1162.

⁷⁵ Cf. Svet. *Vita Terenti* 3.

⁷⁶ Frassinetti, p. 41.

vertía en una «meretriz» en la *atellana Prostibulum*, sin duda una de las piezas más obscenas del mismo autor⁷⁷.

El equívoco de situaciones, la sustitución de personas, son circunstancias que, en el transcurso de la representación, aparentemente sólo las conoce el público: de ahí el enorme atractivo popular que han tenido siempre. El espectador se siente ante ellas por encima de lo que se desarrolla en la escena; es él quien comprende lo que está pasando; espera con ansia e impaciencia el desenlace, que el comediógrafo se ha empeñado en prolongar y que él podría precipitar con una simple aclaración... Como un niño, el vulgo, no sólo el romano, sino el de todos los tiempos, se siente interesado y se divierte sobremanera con tan elementales situaciones.

7. ABSURDO

Recurso cómico cien por cien es el absurdo, esto es, la descripción o la frase o la respuesta carente de toda lógica e inesperada por completo. En el absurdo reside la comicidad explosiva de un porcentaje elevadísimo de los chistes de siempre; por ello, es natural que la comedia se adueñe con gran frecuencia y saque partido de un procedimiento propio de algo tan popular como es el chiste.

Del recurso nos ofrece gran número de graciosos ejemplos la obra de Plauto. Como muestra de ello, podemos recordar una afirmación fanfarrona y absurda de Pírgopolinices en el *Miles*, ridiculizada por la conclusión que de ella saca el esclavo Palestrión:

Py. postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust.

PA. si hic pridie natus foret quam ille natus est, hic haberet regnum in caelo⁷⁸.

La manera absurda de burlar Pegnio a Sofoclidisca, que trata de ver el mensaje que aquél oculta en una mano, en el acto II del *Persa*:

⁷⁷ Véase la reconstrucción de la trama, que estimamos acertada, hecha por Frassinetti, p. 107.

⁷⁸ Plaut. *Mil.* 1082 s.

PA. ecquid habes? So. ecquid tu? PA. nil equidem. So. cedo ergo
 [manum. PA. estne haec manus?
 So. ubi illa altera est furtifica laeua? PA. domi eccam. huc nullam attuli⁷⁹.

O también, en la comedia *Stichus*, la reacción del parásito Gelásimo, que, esperanzado por el regreso de su bienhechor Epignomo, se había puesto a colaborar para su recepción barriendo la casa, cuando es sorprendido por la desagradable noticia que le da Pinacio:

PI. poste autem aduexit (sc. Epignomus) parasitos secum— GE. ei, perii
 [miser!
 PI. ridiculissimos. GE. reuorram hercle hoc quod conuorri modo⁸⁰.

El empleo de este recurso fue muy frecuente en los autores de *atellana*, Pomponio y Novio. En tres pasajes del *De oratore*⁸¹, Cicerón alaba su magistral utilización por Novio; veamos uno de ellos, con el comentario detallado que hace el orador sobre su comicidad:

Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud spectamus, aliud dicitur: hic nobismet ipsis noster error risum mouet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius; ut apud Nouium uidetur misericors ille, qui iudicatum duci uidet: percontatur ita:

'quanti addictus?' :: 'mille nummum'.

si addisset tantummodo 'ducas licet', esset illud genus ridiculi praeter expectationem; sed quia addidit

'nihil addo, ducas licet'

addito ambiguo, fuit, ut mihi quidem uidetur, salsissimus⁸².

La misma comicidad encontramos en otro pasaje de Novio, con la absurda respuesta de un padre a la no menos ilógica pregunta de un hijo:

quid ploras, pater?
 :: mirum ni cantem? <capitis> condemnatus sum!⁸³.

⁷⁹ Plaut. *Persa* 225 s.

⁸⁰ Plaut. *Stich.* 388 s.

⁸¹ Cic. *de orat.* 2, 255; 2, 279; 2, 285.

⁸² Cic. *de orat.* 2, 255.

⁸³ Frassinetti, p. 94; cf. Cic. *de orat.* 2, 279.

auguria tomados al modo romano⁸⁷, la *porta Trigemina*⁸⁸, el *Capitolium*⁸⁹, los *omina* y la manera de reaccionar los romanos ante ellos⁹⁰, etc. Se nota en estos casos que Plauto trata de sacar el máximo partido cómico de la presentación al espectador de los elementos que le son familiares, o de alguna alusión a hechos contemporáneos, como la prisión de Nevio⁹¹, o la concerniente al escándalo de las Bacanales⁹². Característica típica de todas estas referencias a lo conocido es la ausencia total de un enfocamiento de las mismas que pueda interpretarse como crítica social, partidismo político, censura de las instituciones, etc. Su finalidad es cómica exclusivamente.

Frente a lo que ocurría en la *palliata*, la *togata* pone en escena al mundo y personajes del espectador, esto es, a los habitantes sobre todo de las provincias itálicas y, en menor medida, a los romanos mismos. En dos trabajos anteriores⁹³, creemos haber probado suficientemente el hecho de que la «romanidad» de este nuevo tipo de comedia fue exclusivamente externa: personajes, nombres, usos y costumbres itálicos o latinos; pero además, en ellos veíamos como motivo de su creación un deseo por parte de Titinio de acercar su comedia en todo lo posible al mundo del espectador, con miras a hacerla todavía más popular que la *palliata* plautina, más o menos contemporánea suya y con la que presenta frecuentes y notables concordancias. De este modo, la *togata*, en especial por obra de su creador, conoció muy bien las posibilidades que el empleo sistemático del recurso que estamos estudiando le ofrecía para ganarse al espectador.

Por su parte, la *atellana* continuó en este aspecto la innovación de la *togata*, cuya temática también parece repetir insistentemente. Por último el mimo, en los comienzos de su cultivo literario en la primera mitad del siglo I a. C., plantea de nuevo en escena problemas concernientes a la vida política de la Urbe, recurso que, aunque

⁸⁷ Plaut. *Asin.* 259 ss.; *Aul.* 624 ss.

⁸⁸ Plaut. *Capt.* 90.

⁸⁹ Plaut. *Curc.* 269; *Trin.* 84.

⁹⁰ Plaut. *Amph.* 722; *Most.* 464; *Persa* 726.

⁹¹ Plaut. *Mil.* 209 ss.

⁹² Plaut. *Cas.* 975; cf. Liv. 38, 8-10; C. I. L. I^o 581.

⁹³ *Naissance et originalité de la comédie «togata»*, y Lucio Afranio y la evolución de la «fabula togata», cit. en nota 8.

lo estudiaremos aparte, está en clara conexión con el que analizamos aquí.

En suma, la comedia popular latina, frente a la que podríamos llamar comedia culta y frente a la tragedia de tipo griego (es decir, excluyendo la *praetexta*), utilizó a lo largo de toda su historia este procedimiento, cuyo matiz popular nos lo demuestra mejor que nada el hecho de que la *palliata* de Terencio prescindió por completo de todo lo que pudiera tener el menor sabor a romano. Pero hay más: el mundo que reflejaba en escena era precisamente el familiar al espectador de clases ínfimas: sus personajes son los *fullones*, las *tibicinae*, los *aleones*, los *piscatores*..., pero nunca los *consules* o los *aediles*; de ese modo, conseguía un doble fin: evitar problemas con la censura, y presentar lo menos *gravis* del mundo romano, esto es, lo más fácilmente convertible en tema cómico.

9. BURLA DE PROVINCIANOS Y CAMPESINOS

Es indudable que el espectador de los teatros romanos, como ciudadano de urbe grande, independientemente de su condición social, se burlaba del habitante de provincias y del campesino, como ha ocurrido siempre. En consecuencia, esa burla es empleada con frecuencia en la comedia como motivo grato al espectador.

El recurso aparece documentado ya en la *palliata* de Nevio, con la mofa de los gustos de las gentes de dos poblaciones no lejanas a la capital, Preneste y Lanuvio:

Quis heri ápuđ te?:: Praenestíni et Lanuúini hóspites.
 :: Suópte utrosque décuít acceptós cibo,
 Altrís inanem uóluulam madidám dari,
 Altrís nuces in prócliui profúndier⁹⁴.

En Plauto es frecuente la burla a cuenta de los prenestinos, ya fuese con referencia a alguna característica de su modo de ser:

Praenestinum opino esse, ita erat gloriosus⁹⁵,

⁹⁴ Ribbeck, p. 10.

⁹⁵ Plaut. *Bacch.* 12.

ya fuese, en especial, basándose en ciertos usos de la lengua que resultaban llamativos al hombre de la ciudad⁹⁶.

Hemos recordado ya el equívoco de palabra que se hacía en la *Mostellaria* a partir de *umbra* 'sombra' y *Vmbra* 'mujer de Umbría'⁹⁷. Pero sin duda el empleo más curioso y magistral del recurso se encuentra en el extraño juramento que presta Ergásilo ante Hegión *per barbaricas urbis* en el acto IV de *Captiui*; precisamente en su final se ve con claridad el motivo de esa burla:

HE. quid tu per barbaricas urbis iuras? ER. quia enim item asperae sunt ut tuom uictum autumabas esse⁹⁸.

De la utilización de este procedimiento por los autores de *togata* son buena muestra incluso algunos títulos de la producción de Titinio y Afranio: *Brundisinae*, *Psaltria s. Ferentinatis*, *Insubra*, *Setina*, *Veliterna*. Pero, además, algunos fragmentos ofrecen testimonio claro de ello: por ejemplo, en la comedia *Psaltria s. Ferentinatis* alguien se burlaba de la afición de los habitantes de Ferentino por las cosas griegas⁹⁹:

Feréntinatis pópulus res Graecás studet¹⁰⁰,

y en la *togata* titulada *Quintus* sin duda se tomaba el pelo a ciertos provincianos

Qui 'Obsce et Volsce fábulantur: nám Latine nésciunt¹⁰¹.

Del mismo modo, en el caso de la *atellana* encontramos títulos significativos, que nos hablan del empleo de este recurso: *Campani* y *Galli Transalpini* de Pomponio, *Milites Pometinenses* de Novio. Costumbre que sigue viva igualmente en los autores de mimo: *Galli* y *Tusca* de Laberio

⁹⁶ Cf. *Trin.* 608 s.; *Truc.* 689 ss.

⁹⁷ *Plaut. Most.* 769 s.

⁹⁸ *Plaut. Capt.* 884 s.

⁹⁹ Creemos que se haría alusión con ello a un modo de vida placentero y disipado, al «estilo griego»; cf. la explicación de *pergraecari* en A. Meillet, *op. cit.*, pp. 109 s.

¹⁰⁰ Ribbeck, p. 172.

¹⁰¹ Ribbeck, p. 175.

En cuanto a la burla del mundo rústico, fue tema explotado en todos los tipos de comedia, llegándose en la *atellana* a hacer girar en torno a él la totalidad de la trama de alguna pieza: *Maiialis*, *Porcus*, *Rusticus*, *Vacca uel Marsuppium*, *Verres aegrotus*, *Verres saluos* (de Pomponio); *Agricola*, *Asinus*, *Ficitor*, *Gallinaria* (de Novio).

Por medio de este simple resumen podemos ver cómo, partiendo de un empleo limitado en la *palliata* popular, el recurso cómico de la burla de provincianos y rústicos llegó a convertirse en elemento de primer orden en los tipos de comedia más elemental.

10. POLÍTICA

La crítica de la política contemporánea es uno de los elementos más atractivos para el espectador teatral. La organización estatal del teatro romano no se prestaba en modo alguno a admitir en los escenarios una comedia como había sido la de Aristófanes, plagada de crítica política, social y personal, y por tanto indeseable para los sufragadores de los espectáculos; ello explica en buena medida —pero no por completo— el hecho de que los autores de *palliata* recurriesen ya desde Livio Andronico a los autores de la Νέα griega, nunca a Aristófanes.

No obstante, al poco tiempo de la implantación del teatro literario en Roma, surge un comediógrafo que utiliza la política como tema dramático, aunque sólo fuera como un recurso ocasional: Gneo Nevio. En este sentido, y pese a los pocos versos que conservamos de su producción cómica y trágica, tenemos una amplia información en los autores clásicos: Plauto alude en un pasaje famosísimo del *Miles*¹⁰² a un poeta contemporáneo encarcelado por alguna razón; Cicerón, si bien muestra poca simpatía por su obra, comenta en una ocasión dos versos nevianos de claro contenido político¹⁰³; Aulo Gelio nos documenta con toda precisión la relación que existe entre esos dos aspectos, el encarcelamiento y la alusión política en sus piezas:

¹⁰² Plaut. *Mil.* 209 ss.

¹⁰³ Cic. *Cato* 20.

sicuti de Naeuio quoque accepimus fabulas eum in carcere duas scripsisse, Hariolum et Leontem, cum ob assiduam maledicentiam et probra in principes ciuitatis de Graecorum poetarum more dicta in uincula Romae a triumuiris coniectus esset. Vnde post a tribunis plebis exemplus est, cum in his, quas supra dixi, fabulas delicta sua et petulantias dictorum, quibus multos laeserat, diluisset ¹⁰⁴.

¿Podría ser esta noticia un invento biográfico referido sin base real a un poeta arcaico? No parece en absoluto que así fuese. Otro pasaje de Gelio ofrece un testimonio directo de en qué consistían esa *maledicentia et probra in principes ciuitatis*: en una comedia, Nevio recordaba con malicia un vicio juvenil nada menos que de Gneo Escipión, con estos versos:

etiám qui res magnás manu saepe géssit glorióse,
cuius facta uiua núnc uigent, qui apud géntes solus praestat,
eum súus pater cum pállio uno ab amíca abduxit ¹⁰⁵.

Bien conocidos son los dos saturnios transmitidos por Pseudo-Asconio con su ataque a los Metelos, y la respuesta amenazadora de éstos ¹⁰⁶. Todo ello en acuerdo con el rápido resumen de San Jerónimo: *Naeuius comicus Vticae moritur, pulsus Roma factione nobilium et praecipue Metellorum* ¹⁰⁷.

En suma, es indudable que en la comedia de Nevio no faltaba el elemento político, no como fundamental, pues su temática corresponde a la de la Νέα griega, pero sí intercalado en ocasiones. ¿Pretendía con ello exclusivamente una finalidad cómica? No nos sentimos inclinados a creerlo; el pasaje transmitido por Cicerón a que aludíamos más arriba muestra una cierta profundidad de ideas ¹⁰⁸; aunque ése pertenecía a una tragedia nevíana, también en otros de comedia encontramos una reflexión sobre temas serios, relacionados con la política, que no son precisamente mera búsqueda de comicidad:

¹⁰⁴ Gell. 3, 3, 15.

¹⁰⁵ Gell. 7, 8, 5.

¹⁰⁶ Ps. Ascon. Verr. p. 140 Baiter; cf. H. B. Mattingly, *Naeuius and the Metelli*, en *Historia*, 1960, pp. 414 ss.

¹⁰⁷ Hier. Chron. ad Ol. 144, 3 = 201 a. C.

¹⁰⁸ Puede verse en O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum fragmenta*, 3.^a ed., Lipsiae, 1897, p. 323.

1. ego sémper pluris féci
Potioremque habui libertatem múlto quam pecúniám¹⁰⁹.
2. Líbera linguá loquemur lúdis Liberálibus¹¹⁰.
3. Quae ego ín theatro hic meis probaui plaúsibus
Ea nón audere quémquam regem rúmpere:
Quantó libertatem hánc hic superat séruitus¹¹¹.

En Nevio, pues, observamos un recurso de la comedia que, sin ser exactamente cómico, contribuye a hacerla eminentemente popular, al presentar al espectador una problemática que le concierne de modo muy directo y le interesa profundamente, en especial si el dramaturgo ha tomado el partido de la mayoría. Ahora bien, Nevio es un caso insólito en este aspecto: el recurso resultaba peligroso, y el poeta lo pagó caro. Después de él, hemos de esperar muchos años para encontrar una comedia popular en la que la política sea directamente aludida por el autor.

Ello ocurre en el año 46 a. C., por obra del mimógrafo Décimo Laberio. Bien documentado y conocido es el hecho de que el autor, *eques Romanus*, fue obligado por Julio César a actuar él mismo en escena representando uno de sus mimos, cosa no permitida a los de su clase¹¹². Las noticias de los escritores clásicos y los fragmentos de los mimos laberianos nos presentan al poeta como hombre inteligente, ágil, que no se arredra ante nada ni ante nadie, utilizando la comedia como vehículo de expresión de sus opiniones políticas, en especial en ese momento en que el dictador le infiere el ultraje de hacerle subir al escenario:

1. necesse est multos timeat, quem multi timent¹¹³.
2. porro, Quírites, libertatem perdimus¹¹⁴.

Otro ejemplo muy claro de preocupación por la política contemporánea aparece en un fragmento de su *Necyomantia*:

¹⁰⁹ Ribbeck, p. 7.

¹¹⁰ Ribbeck, p. 29.

¹¹¹ Ribbeck, p. 22.

¹¹² Cf. Cic. *Epist.* 12, 18, 2; Sen. *dial.* 4, 11, 3; Svet. *Iul.* 39; Macr. *Sat.* 2, 3, 9-10.

¹¹³ Bonaria, p. 71.

¹¹⁴ Bonaria, p. 75.

duas uxores? hercle, hoc plus negoti est, inquit cocio:
sex aedilis uiderat ¹¹⁵,

versos en que se alude claramente al año 44 a. C., en que César aumentó a seis el número de los ediles, y se hablaba de la posibilidad de que se fuese a permitir la poligamia en Roma.

Notemos también la burla que hace de un cierto tipo de senadores, los *pedarii*, cuyo parecer no tiene valor alguno en el Senado:

sine lingua caput pedarii sententia est ¹¹⁶;

y la alusión al saqueo de una provincia por parte de algún gobernador desaprensivo, cosa tan frecuente en la Roma de su tiempo:

cum prouincias
despoliauit columnas monolithas, labella, leuis ¹¹⁷.

Con Laberio vemos resurgir la crítica política directa, esto es, obra del autor, tal como la habíamos encontrado un siglo y medio antes en Nevio. Pero, además de ello, hay otro tipo de crítica que podríamos llamar externa, esto es, no buscada por el autor, sino provocada por el actor y el espectador, de la que ya hemos visto un caso al hablar de la ruptura de la ilusión escénica. Ejemplos de ella se encuentran documentados en buen número en época imperial; pero ya antes, en tiempo de Cicerón, el propio orador nos cuenta cómo unos versos de la *togata Simulans*, de Afranio, eran interpretados por el espectador en contra de Clodio, su acérrimo enemigo ¹¹⁸. Más tarde, las muestras se multiplicaban; veamos sólo dos de ellas, la primera con un ataque a Augusto:

sed et populus quondam uniuersum ludorum die et accepit in
contumeliam eius (*i. e.* Augusti) et adsensu maximo comprobauit
uersum in scaena, pronuntiatum de gallo Matris deum tympanizante:

'Videsne, ut cinaedus orbem digito temperat?' ¹¹⁹.

¹¹⁵ Bonaria, p. 56; véase también p. 75.

¹¹⁶ Bonaria, p. 64; seguimos su explicación del fragmento, p. 123.

¹¹⁷ Bonaria, p. 48.

¹¹⁸ Cic. *Sest.* 118.

¹¹⁹ Svet. *Aug.* 68.

El verso se prestaba bien a la interpretación, cambiando el significado de *orbis* 'tambor' por el de 'mundo', y el de *temperare* 'golpear' por el de 'gobernar', y viendo en *cinaedus* no al sacerdote galo castrado al que se refería el texto, sino al propio emperador con alusión a un vicio homosexual. No obstante, se precisaba malicia para ello; con todo, no le debía faltar a ese *populus uniuersus* que aplaudió el verso unánimemente. He ahí un elemento cómico que le resultaba malévolamente querido.

En tiempo de Tiberio, era en un asqueroso verso de *atellana* donde creía ver el espectador una referencia a una fechoría del emperador, producto de sus aberraciones sexuales:

unde uox in Atellanico exhodio proximis ludis adsensu maximo
excepta percerebruit:

'Hircum uetulum capreis naturam ligurare'¹²⁰.

De este modo, la comedia disponía de un recurso popular nuevo, la política, en la que ya no sólo se exponían las ideas personales del autor, sino que se daba pie al propio espectador para que encontrase en ella reflejadas sus propias ideas cuando quisiese, independientemente de la intención o no intención política del comediógrafo en el momento de la redacción de su obra.

11. CRÍTICA SOCIAL

Elemento propio de la comedia es la crítica social, bien se trate de crítica individual, de grupos o de costumbres e instituciones. En el drama greco-latino es indudable que a este tipo de crítica se prestaba de modo más directo la comedia que la tragedia, debido a su reflejo de unas circunstancias y un ambiente más cercanos a los de todos los días, con unos personajes más identificables con el espectador y los elementos de su vida cotidiana.

Así lo entendió Aristófanes, a quien estudia Lesky¹²¹ bajo el significativo epígrafe «La comedia política»: comedia social en su

¹²⁰ Svet. *Tib.* 45.

¹²¹ *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968, pp. 446 ss.

más alto grado, que muere al tiempo que la libertad de la πόλις en el año 404 a. C. Bien comprendieron los autores de la Νέα que la comicidad crítica directa de Aristófanes no se podía continuar, pero todavía se dieron mejor cuenta de ello los latinos. Hemos visto ya que sólo a comienzos y finales de la República encontramos a dos autores que se hayan atrevido a hacer crítica abierta de personalidades de la política: Nevio y Laberio.

Más fácil es burlar la censura¹²² con la crítica de grupos sociales determinados; ésta, precisamente por el hecho de encontrarse en una obra cómica, obtiene mayor transigencia (lo cual no impide que, con mucha frecuencia, esa censura velada tenga tanto valor como la hecha abiertamente).

Es evidente que el teatro de Plauto se prestaba muy bien a semejante tipo de crítica. Hemos dicho ya que la tipificación de los personajes cómicos los reducía a sólo nueve clases importantes; ahora bien, a pesar de tan corto número, vemos aparecer entre ellos tipos sociales y humanos muy variados: libres y esclavos, trabajadores y parásitos, jóvenes y viejos, severos y libertinos, hombres y mujeres... Por tanto, podría pensarse a primera vista que, dada esa constancia apuntada en las características de los personajes, y dada también esa diferencia que los opone entre sí, hubiera sido tarea fácil para el escritor expresar de algún modo sus ideas y pareceres sobre los grupos sociales en que se encuadraban. No obstante, la realidad es otra: todos estos personajes aparecen a lo largo de la producción plautina en función de su contenido cómico: si continuamente se presenta al cocinero como un tipo especialmente ladrón:

BALLIO. forum coquinum qui uocant stulte uocant,
nam non coquinum est, uerum furinum est forum¹²³,

ello está concebido exclusivamente para conseguir un fin cómico, presentando en escena a un personaje perfectamente delineado, que debe hacer reír por su sagacidad y sus bien conocidas «uñas largas».

¹²² Sobre la censura en relación con el teatro latino, cf. L. Robinson, *Censorship in Republican Drama*, en *CJ* 42 (1964), pp. 147 ss.

¹²³ *Plaut. Pseud.* 790 s.

Para recordar otro caso, el *leno* es presentado como exageradamente brutal, inmoral, perjuro, obsceno, con el fin de que colabore a la complicación de la trama, impidiendo el feliz desarrollo de la acción, todo lo cual paga con su cómico castigo final. Ni que decir hay que la sociedad romana conocería en realidad ese mundo de lenones, y que el espectador disfrutaría con el fin desgraciado de los mismos en la escena; pero que Plauto desconfiaba con razón del éxito que pudiera tener toda crítica presentada en el transcurso de una comedia parece demostrarlo una afirmación del pescador Gripo en el *Rudens*:

spectaui ego pridem comicos ad istunc modum
sapienter dicta dicere, atque is plaudier,
quom illos sapientis mores monstrabant poplo:
sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum,
nullus erat illo pacto ut illi iusserant¹²⁴.

Hasta qué punto la crítica social intencionada es ajena a la obra de Plauto lo muestra su modo de enfrentarse al hecho de la sociedad esclavista que presenta su comedia y que existe en la Roma de su tiempo. La importancia preponderante que el sarsinate ha concedido al esclavo en su obra la ha estudiado con rigor Fraenkel¹²⁵; el *seruus* resulta ser el personaje que mejor se presta al desarrollo de la acción cómica y a los deseos del autor: ésa es la razón de que se le haya concedido un papel predominante en las comedias. Es curioso notar la frecuencia con que se interpreta como injusta e irracional su situación en la sociedad¹²⁶; sin embargo, Plauto no se preocupa del hecho en sí (cosa por otra parte en modo alguno extraña en una sociedad esclavista por naturaleza): prueba de ello es la despreocupación con que en general soporta el siervo plautino su desventurada situación. El *seruus* de sus piezas es el *dux*, el *imperator*, a lo largo de la trama, y en definitiva el auténtico héroe. Es cosa obvia que esto no responde a la realidad de la sociedad romana contemporánea; por otra parte, la crítica que podría contenerse en las frecuentes lamentaciones del esclavo

¹²⁴ Plaut. *Rud.* 1249 ss.

¹²⁵ *Op. cit.*, pp. 223-241.

¹²⁶ Cf. Fraenkel, *loc. cit.*, y en general todas las comedias, especialmente *Captiui*.

pierde todo su alcance por su desenfado y su contexto cómico: más bien hace reír, pero nunca meditar.

Del mismo modo, sería absurdo buscar un ataque al estamento militar en la figura del *miles gloriosus*. El soldado fanfarrón es de por sí un personaje cómico cien por cien: es el ἀλαζών de la comedia griega, el Matamore de Corneille (*L'illusion comique*), el *Don Armado* de Shakespeare (*Love's Labour's Lost*), el Centurio de *La Celestina*, y tantos otros de la comedia occidental. Pero un personaje constante en obras de épocas tan distantes y de sociedades tan distintas como son la del Pírgopolinices o el Polimaquero-plagides, y el Matamore, el Don Armado o el Centurio, ha de interpretarse como un elemento cómico especialmente productivo, válido para cualquier coyuntura social, y nada más.

Por último, aparece también en la comedia de Plauto el hombre romano, al que alude el comediógrafo de modo convencional, cómico por completo, designándolo como *barbarus*, habida cuenta de que la trama se desenvuelve en ambiente griego. En un trabajo nuestro¹²⁷, hemos documentado con buen número de ejemplos la teoría de que el tratamiento del *barbarus* o romano por parte de Plauto no hay en absoluto crítica social intencionada de ningún tipo o alcance, sino una burla un tanto maliciosa con fines meramente cómicos.

En suma, por medio de la comedia plautina podemos acercarnos en gran manera a la sociedad contemporánea del autor, y conocer sus defectos y virtudes; pero ello se desprende exclusivamente de su reflejo de la vida, inherente a la comedia, nunca de un deseo intencionado de hacer crítica seria por parte del comediógrafo. En la comedia popular existe, pues, una crítica social velada, que no procede reflexivamente del autor ni trasciende a la mayoría del espectador. Todo lo contrario de lo que podemos encontrar en buen número de fragmentos de Cecilio Estacio o de Terencio, autores de comedia culta, si podemos llamarle así; o en la obra de Aristófanes, donde, en condiciones históricas diferentes, la crítica social intencionada se convierte además en recurso de gran alcance cómico.

Tampoco en la vertiente popular de la *togata*, obra de Titinio, encontramos rastro de crítica social deliberada, a pesar de que en

¹²⁷ *Il barbarus in Plauto: critica sociale?*, en *Dioniso*, 1973, de próxima aparición.

este tipo de comedia, que presentaba a sus personajes *sub ueste Latina*, hubiera podido esa crítica tener cabida mucho mejor que en ninguna otra forma de la comedia romana. A pesar de la escasez de restos de la producción titiniana, el análisis de los mismos nos ha servido en otro lugar para tratar de demostrar que, en el aspecto que nos ocupa, la obra de Titinio no difiere de la plautina: ausencia de intención y alcances críticos¹²⁸. En este caso también, los fragmentos de Lucio Afranio, al que solemos llamar el Terencio de la *Togata*, manifiestan claramente la tendencia opuesta.

No obstante, cuando llegamos al mimo, vemos aparecer en él indicios de una crítica social intencionada, por obra de Décimo Laberio, el mimógrafo en cuyas piezas no faltaban las manifestaciones políticas directas, según hemos visto. Así, por ejemplo, puede entreverse en los dos fragmentos que conservamos del *Ephebus*¹²⁹:

- I. idcirco ope nostra dilatatum est dominium
togatae gentis.
- II. licentiam ac libidinem ut tollam petis
togatae stirpis.

Y, si bien es siempre arriesgado, se puede conjeturar que en el mimo titulado *Augur* se atacaba al famoso colegio sacerdotal al que pertenecía el individuo que daba nombre a la pieza; suposición que concuerda con el único fragmento que conocemos:

largiter
feci lucri¹³⁰.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que el mimo de Laberio no puede equipararse por completo al popular de época imperial. Ciertamente es que no se le puede llamar comedia culta o formal, pues ya desde sus comienzos nace como drama popular por excelencia; sin embargo, hay que tener presente en el análisis de los fragmentos laberianos el hecho de que su autor fue un culto *eques*. Así pues, consideramos que la crítica social, al igual que la política, fue en la obra de Laberio un elemento añadido a esa comedia popular, pero sin finalidad cómica. Nos atreveríamos a decir que se trataba

¹²⁸ *Naissance et originalité...*, cit., § III, p. 83 s.

¹²⁹ Ambos en Bonaria, p. 49.

¹³⁰ Bonaria, p. 41.

de una parte de su obra planeada teniendo en cuenta en especial al espectador de las primeras filas; la parte en que Laberio se mostraba como ese caballero digno y serio que pretende ser en un amplio pasaje, de contenido autobiográfico, que conservamos del prólogo de una de sus piezas ¹³¹.

12. GROSERÍA Y OBSCENIDAD

Llegamos, por último, a un elemento realmente distintivo de la comedia popular de todos los tiempos, pero en especial de la latina: el recurso de palabra y obra a la grosería y la obscenidad, elementos siempre propios del chiste popular, ambos de marcada falta de buen gusto, en especial cuando se llevan a los extremos que alcanzaron en la comedia latina.

El número de ejemplos que nos documentan el empleo de este recurso a lo largo de la historia de la comedia popular latina es enorme. Baste, pues, con ofrecer unos pocos, escogidos al azar en la obra o fragmentos de un cultivador de cada tipo de comedia:

a) Grosería:

Comedia *palliata*:

SIMO. di te ament, Pseudole. Ps. hae! SIMO. i in malam crucem.
Ps. quur ego adffictur? SIMO. quid tu, malum, in os igitur mi ebrivus inructas?
.....

SIMO. quid, lubet? pergin ructare in os mihi?

Ps. suavis ructus mihi est, sic sine, Simo. (Plauto) ¹³².

Comedia *togata*:

Lótiolente! :: Flócci fiet. :: Cúli cultor! (Titinio) ¹³³.

Comedia *atellana*:

quod editis, nihil est; si uultis quod cacetis, copia est. (Novio) ¹³⁴.

¹³¹ Texto en Bonaria, pp. 71 ss.

¹³² Plaut. *Pseud.* 1294 ss.

¹³³ Ribbeck, p. 180.

¹³⁴ Frassinetti, p. 72.

Mimo:

foriolus esse uidere: in coleos cacas. (Laberio) ¹³⁵.

b) Obscenidad:*Comedia palliata:*

... BA. quid hoc te rogo?
noctu in uigiliam quando ibat miles, quom tu ibas simul,
conueniebatne in uaginam tuam machaera militis? (Plauto) ¹³⁶.

Comedia togata:

quám meretricie ém lupantur nóstro ornatu pér uías! (Quincio Ata) ¹³⁷.

Comedia atellana:

perii! non puella est! num quid abscondidisti inter nates? (Pomponio) ¹³⁸.

Mimo:

numne aliter hunc pedicabis? :: quod modo?
:: uideo, adulescenti nostro caedis hirulam ¹³⁹.

13. CONCLUSIÓN

A lo largo de este recorrido a través de los recursos que la comedia latina puso en juego para conseguir un drama popular, notamos en especial una repetición constante de los mismos en todos los diferentes tipos que conoció el teatro de Roma, así como en todos los autores que cultivaron una misma clase de comedia con semejanza de miras.

Las conclusiones que pueden obtenerse de este análisis creemos que son numerosas. En especial, pensamos que puede servir de auxilio primordial para el examen de la obra o fragmentos de un

¹³⁵ Bonaria, p. 57.

¹³⁶ Plaut. *Pseud.* 1179 ss.

¹³⁷ Ribbeck, p. 189.

¹³⁸ Frassinetti, p. 39.

¹³⁹ Bonaria, p. 44.

dramaturgo determinado, para acercarse a la esencia de su concepción cómica, para investigar la finalidad y alcance de su obra, para explicar su aceptación o fracaso en los escenarios romanos; en última instancia, para comprender mejor la evolución histórica del teatro cómico latino. Pero, como es obvio, el pretender hacer un estudio amplio de todos estos aspectos rebasaría los modestos límites y pretensiones de este trabajo, debido a la multiplicidad de senderos por los que nos obligaría a adentrarnos.

ANDRÉS POCIÑA PÉREZ