

R. López Gregoris (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza, Pórtico, 2019, 381 pp.

Es este un amplio volumen fruto de un proyecto de investigación al que se asocian unas jornadas de trabajo, como también refleja el título del mismo. Este se organiza, como conviene al tema, en un prólogo, un epílogo (que recoge los debates de las sesiones de trabajo) y tres actos que acogen las dieciséis aportaciones que muestran la vitalidad y el interés por el estudio del Drama en Roma, con el énfasis puesto en Plauto y su obra, sin que falte la atención a Terencio y Séneca.

Como avisa el prólogo, “cada trabajo se lee con independencia del resto, porque plantea cuestiones concretas sobre la dramaturgia romana, pero adquiere un sentido mayor dentro del conjunto, al enriquecerse con métodos y perspectivas complementarias” (p.10), estos capítulos se articulan en las tres grandes secciones que conforman el volumen, al tiempo que conectan entre sí.

La primera de ellas (Literatura y dramaturgia) con cinco trabajos atiende a cómo determinados temas aparecen en “la estructura profunda de una comedia” hasta darle una lectura novedosa. Así, Benjamín García Hernández (“La magia como tercer plano dramático en *Amphitruo*: el cuclillo, la pátera, Thessala y el *praestigiator maxumus*”, pp. 13-34), sin perder del todo una orientación lingüística, desvela cómo “el ambiente mágico que se respira en varias escenas de *Amphitruo* y se presenta de formas diferentes es ante todo un fenómeno muy teatral” (p. 15). Recorre la obra y va señalando, desde la perspectiva de los personajes, que “lo que les ocurre está al margen del plano divino y solo es imputable al plano incontrolable de la magia” (p. 26). Después de este trabajo ya no se puede concluir que “el valor dramático de la magia se ha relegado e ignorado en la medida que se ha sobrevalorado el plano divino” (p. 33).

En esta misma sección Alessio Torino (“Gli inferi come spazio scenico in Plauto”, pp. 35-51) analiza la presencia en la obra plautina de elementos léxicos, literarios y temáticos relacionados con el inframundo y el más allá, un tema fértil que presenta múltiples y ricos paralelos en la literatura greco-latina. La vuelta de los infiernos, el *descensus Averni*, las multitudes infernales o las puertas del infierno, entre otros, suponen en manos de Plauto un juego cómico muy productivo, “certamente nei tragici si trovano ben altri sviluppi di queste suggestioni ultraterrene [...] ma all’immaginario infero [...] andrà riconosciuta la giusta produttività anche per ciò che riguarda il teatro plautino” (p. 49).

Los otros tres trabajos apuntan a elementos internos de la construcción de los dramas. Pascale Paré-Rey (“El desenlace de *Medea*: ¿Exhibición de artimañas o *ars dramaturgica*? (Séneca, *Medea*, vv. 982-1027”, pp. 53-72), con el único trabajo dedicado exclusivamente al teatro de Séneca, hace un análisis meticuloso del desenlace de *Medea*, delimitado en los versos señalados, una tragedia con varias “particularidades dramáticas y dramáticas” (p. 53), que Séneca elaboró “de manera

muy rigurosa” (p. 68). Del estudio se desprende que hay cierta experimentación en la que Séneca “parece haber querido llevar al espectador entre bastidores o al taller del dramaturgo, para que pudiera apreciar lo bien construida que está esta tragedia” (p. 69), una tragedia que se puede leer “como la dramatización de la metamorfosis del personaje” (p. 69).

Caterina Pentericci (“*Matris opera mala. Il predominio femminile nell’ intreccio del Truculentus*”, pp. 73-92), desde el inicio destaca la particularidad de los personajes femeninos. La casi constante presencia de la meretriz y su sierva en la escena rompe las reglas sociales típicas de la comedia (p. 74), supone un “sovvertimento delle regole della *palliata* tradizionale” (p. 78). El análisis narratológico y métrico-textual confirma un “universo totalmente capovolto” (p. 89), donde la aparente simplicidad de la trama oculta un complejo desarrollo, con continuas remisiones internas y giros cómicos que hacen de esta una comedia ‘di rottura’ (p. 89). En una similar línea de análisis Roberto M. Danese (“Costruzione dell’originalità nella commedia plautina. Esempi di riutilizzo creativo delle strutture drammaturgiche (*Asinaria* e *Truculentus*)”, pp. 93-105) pone de relieve las analogías entre *Asinaria* y *Truculentus*, incluso en sus desarrollos tan diferentes, pues comparten mecanismos dramáticos. El paralelo de *Truculentus* le permite, confrontando esos mecanismos (p. 93), resolver el problema filológico de la identidad del personaje que entra en escena en *Asin.* v. 127 y además “getta nuova luce sull’ officina di Plauto, mostrandoci in cosa consiste veramente la sua assoluta originalità” (p. 103).

En la segunda sección (Teatrología y dramaturgia) seis trabajos descubren los resortes dramáticos que definen las convenciones del género y “que hábilmente usados por los dramaturgos dan lugar a las tramas teatrales antiguas” (p. 8). Ewa Skwara (“Metatheatre in Terence”, pp. 109-122) estudia en las comedias terencianas elementos de metateatro que se manifiestan en varios niveles, desde el lenguaje hasta el más profundo del teatro dentro del teatro, tal como se entiende en los estudios del teatro antiguo: “all scenes involving deception and pretending” (p. 114). Si el maestro es Plauto, Terencio no copia sus ideas, las modifica “in any way possible” (p. 121) y da muestras de que, “is able to use the play within a play trope even without introducing the motif itself” (p. 120) y les confiere un desarrollo y una finalidad que no siempre coinciden con las de su predecesor.

También metateatrales son los elementos que analiza Leonor Pérez Gómez (“Acotaciones escénicas en *Pseudolus: quasi poeta et dominus gregis*”, pp. 123-143). Las en apariencia inexistentes indicaciones escénicas en las comedias plautinas salen a la luz en este trabajo donde se leen varios niveles, varios modos de articulación diferentes de la sintagmática teatral (p. 124). Con este estudio se describe cómo esta comedia, cuestionada por la crítica, es “una de las comedias más sofisticadas y mejor construidas, una obra emblemática en la que Plauto pone de relieve la maestría que alcanzó con una obra de madurez” (p. 129), o dicho de otro modo “la dinámica de la dramaturgia, poniendo de relieve la perfecta construcción de la obra” (p. 140).

Alba Tontini (“L’apporto degli umanisti alla drammatizzazione del testo”, pp. 145-167) hace un detallado recorrido por ediciones y manuscritos y muestra el largo camino que los humanistas (que heredaron un texto destinado a la lectura, con pocas trazas sea de la distribución entre partes cantadas o recitadas, sea de la distribución del diálogo, escenas,...) recorrieron con los textos plautinos. Un trabajo que desarrollaron de una manera esencialmente autónoma [“mancanza di un punto di

riferimento comune”, como prueba la actitud de Camerario (p. 162)] curiosamente con resultados coincidentes que restituyen las *notae personarum* y la distribución de escenas y actos.

Antonio María Martín Rodríguez (“A propósito de la *ratio etymologica* de *Staphyla*: nomen como vector de comportamiento escénico en *Aulularia*”, pp. 169-191) que advierte de los peligros de la “sobreinterpretación” (p.172) de los nombres parlantes de los personajes plautinos [“una notable diferencia con sus más conspicuos herederos modernos” (p. 169)], toma como punto de partida la tipología establecida por Matías López (2003) –que pone en paralelo con las tipologías de Genette (*Palimpsestos* [1962]1989)- y analiza la *ratio* del nombre *Staphyla*, la vieja esclava de la *Aulularia*, a su juicio no satisfactoriamente explicada por López, pues “pese a su aparente simplicidad, plantea una serie de problemas tanto en lo que se refiere a la interpretación concreta de su *ratio etymologica* como a las repercusiones escénicas” (p. 178). Propone una nueva polisemia que afecta “a las asociaciones humorísticas vinculadas al nombre de la anciana” (p. 188) si bien no llega a determinar si ese nombre tiene repercusión en el comportamiento escénico del personaje.

M^a Pilar Pérez Álvarez (“*Mutuuum - fenus* en el s. II a. C. Referencias plautinas a algunas leyes romanas”, pp. 193-219) entiende que las comedias plautinas son “fuente directa de información sobre un periodo, los siglos III y II a.C., en el que apenas encontramos otras fuentes jurídicas y literarias, si exceptuamos la obra de Catón” (p. 193). Plauto “no siempre respeta los tecnicismos jurídicos” (p. 193), pero con el oportuno análisis y contraste con otras fuentes sí puede tomarse en cuenta la información jurídica en Plauto (p. 194) lo que ella hace a propósito del préstamo con o sin interés, del que hay “múltiples referencias en la obra de Plauto” (p. 195).

Matías López López (“Significado escénico de la *sententia* en *Amphitruo* de Plauto”, pp. 221-245), partiendo de que “las *sententiae* están hechas a la medida del discurso cómico” (p. 224), comienza el estudio con las de la comedia que abre el *corpus*, si bien lo determinante no es el catálogo, sino “describir las modalidades que reviste [...] el *locus sententiosus*, esto es, el ámbito [...] en que la *sententia* hace acto de aparición y adquiere un significado escénico” (p. 226). De este modo establece 24 *loci sententiosi* y 51 *sententiae* que “explican por si solas [...] el argumento o la trama (en este caso, conceptual) de una comedia. Constituyen otro eje estructural del andamiaje dramático” (p. 240).

La última sección (Lingüística y dramaturgia) quizá sea, como también señala la editora (p. 9), el aspecto más novedoso de este acercamiento al teatro antiguo. En ella predomina el enfoque pragmático, que encontramos en tres trabajos. En el primero Łukasz Berger (“Gestión de los turnos conversacionales en Plauto y Terencio: entre el habla y los silencios”, pp. 281-309) estudia “la relación del ritmo de los versos cómicos [...] con la gestión de los turnos conversacionales” (p. 282), reparto de turnos en el que también son importantes los silencios y así puede “crear un modelo general del turno dialógico” (p. 294). Rupturas sintácticas, métricas y prosódicas coincidentes ayudan a determinar que la esticomitia en los *diverbia* es más común en Plauto que en Terencio (p. 297), quien en la interpretación común imitaría “un flujo de habla más natural” (p. 298). También vemos que estos mecanismos pueden significar “un esfuerzo del hablante por aferrarse al turno dialógico [...] o en los casos de cambio de hablante, un mecanismo para interrumpir con un solapamiento” (p. 307).

Luis Unceta Gómez (“La contribución de la Pragmática al análisis de la dinámica escénica. El caso de *Mostellaria*”, pp. 311-332), ya que “la pragmática puede ayudar al estudio de la dramaturgia de una obra teatral antigua” (p. 311), analiza cómo las partículas “aportan un armazón lingüístico a la acción teatral y ofrecen al espectador pistas para el correcto seguimiento del desarrollo de la obra y su presentación escénica” (p. 311), en esta ocasión en *Mostellaria*. La unidad de análisis es la escena cuya dinámica estructuran diversos marcadores pragmáticos (a los que suma las funciones pragmáticas de algunos deícticos y los pronombres personales de primera y segunda persona). Con ello nos desvela que el movimiento escénico de los personajes, los apartes, el desarrollo de la acción dramática e incluso la ruptura de la ‘cuarta pared’ se pueden identificar mejor y obviar la dificultad de interpretación que supone la inexistencia de acotaciones en el teatro antiguo, así es posible “reconocer patrones y desarrollos escénicos y [...] recuperar información dramática sobre la posible puesta en escena de estas obras” (p. 330) además de ayudar a “la correcta interpretación, edición y traducción de los textos” (p. 330).

También perspectiva pragmática e inmediata aplicación práctica de los resultados ofrece Rosario López Gregoris (“Abajo el telón: función de los versos de cierre en las comedias de Plauto”, pp. 333-359) al “Establecer las funciones del epílogo en Plauto, [...] y otras cuestiones de estructura interna” (p. 336). Del trabajo se desprende la existencia de una serie de elementos, diversos y no necesariamente obligatorios, cuya presencia y función son cuidadosamente expuestos, que conforman una “secuencia de cierre” con la función de romper la ficción y clausurar la función. (p. 354). A modo de epílogo y cierre aplica estos resultados al análisis de los dos finales de *Poenulus* lo que le permite valorar que uno de ellos sea el producto de una refacción de la comedia (p. 357).

Completan esta sección dos trabajos más. María Teresa Quintillà Zanuy (“Función dramática de las expresiones proverbiales sobre animales en Plauto”, pp. 249-280) aborda la “relevancia dramática de las unidades fraseológicas [...] unidades proverbiales o locuciones que tienen como referente un animal” (p. 249), una centena, formalmente heterogéneas y no siempre convenientemente definidas o categorizadas. Los tipos de animales que son referentes y su distribución por personajes y comedias conforman una base de estudio que permite afirmar que las partes habladas y recitadas son “los lugares más fértiles para este tipo de discurso” (p. 263) y que desde el punto de vista dramático tienen una clara función “al servicio de la comicidad” (p. 278).

Giorgia Bandini (“Finzioni e funzioni foniche nei *Menaechmi*”, pp. 361-373) se pregunta si la “altissima densità espressiva” (p. 361) de la lengua de Plauto, pues la sonoridad parece la guía del poeta en la elección y orden de palabras, tiene una función dramática. Busca las respuestas en las “stilizzazioni foniche e [...] posizioni in cui queste si trovano” (p. 361) en *Menaechmi*. Ve en ello una constante de la poesía plautina. La iteración sonora como parte del juego cómico y como medio dúctil y eficaz en la construcción dramática refuerza la atención del público y el recuerdo del contenido. A modo de apéndice presenta un ejemplo de las posibilidades que este recurso puede ofrecer a la reconstrucción de pasajes.

Encontramos, pues, un volumen en el que múltiples enfoques y diversas disciplinas, algunas menos habituales en los estudios sobre el drama, enriquecen nuestros conocimientos y contribuyen firmemente a seguir mostrando la riqueza, creatividad

y belleza del teatro latino, abren perspectivas e invitan a seguir indagando en ello. Como Plauto, queremos acabar con un merecido *Plaudite!*

M^a Jesús Pérez Ibáñez
Universidad de Valladolid