

Cronología, tipología, ideología y prosoponimia plautinas

Matías López López¹

Recibido: 1 de septiembre de 2023 / Aceptado: 15 de noviembre de 2023

Resumen. El presente estudio persigue analizar, de distintas formas, varias cuestiones plautinas de primer orden. El apartado de cronología somete a crítica los postulados teóricos de las principales autoridades en la materia y aporta una nueva —y razonada— ordenación de las comedias de Plauto. En los apartados de tipología e ideología, se ha buscado una síntesis capaz de ofrecer vías inéditas a la investigación. En cuanto a la prosoponimia, se sugiere una etiqueta identificativa más exacta para la categoría ‘nombre parlante’.

Palabras clave: Plauto; Comedia; cronología; tipología; ideología; prosoponimia.

[en] Plautine chronology, typology, ideology and prosoponymy

Abstract. This study aims to analyse, in different ways, some main questions concerning the comedies of Plautus. A new attempt to establish with a better basis a chronology of Plautine works, by the discussion of the most authorized theories about it, is offered. In our sections on typology and ideology, the synthesis has been thought as pointing at unexplored research proposals. Finally, the ‘speaking name’ category opens toward a clearer meaning.

Keywords: Plautus; Comedy; chronology; typology; ideology; prosoponymy.

Sumario. 1. Cronología de las comedias. 2. Tipos dramáticos. 3. Ideología. 4. Prosoponimia. Bibliografía.

Cómo citar: López López, M. Cronología, tipología, ideología y prosoponimia plautinas, en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 43 (2) (2023), 223-257.

1. Cronología de las comedias

La cronología plautina ha sido establecida tradicionalmente con arreglo a criterios de ‘topicalidad’ (*topicality*, según terminología de Harvey Jr. [1986]), esto es, siguiendo a Pansiéri (1997, 38 y *passim* bajo estos lemas), de acuerdo con alusiones históricas o de actualidad que señalan una relación de causa-efecto con el propio concepto de ‘cronología’. Se deducen de este sistema dataciones precisas o relativas de las comedias de Plauto por definición inestables, pero suficientemente verosímiles: cualquier nueva teoría bien trabada podría desautorizar —o, como mínimo, desplazar— cualquier teoría

¹ Universidad de Lleida (UdL); matias.lopez@udl.cat.

anterior (Pansiéri 1997, 39), pero la verosimilitud de toda cronología la libra de ser una cronología falsa (Pansiéri 1997, 40).

De lo que no cabe duda es de que la cronología, de por sí, forma parte del núcleo de las cuestiones filológicas por excelencia; por lo menos, de un estilo de trabajos de Filología Clásica en los cuales determinar las fechas de composición de las obras de los grandes autores —sobre todo, de aquellos que, como Plauto, nos han legado un corpus numeroso— es trámite del proceso mismo que culmina en la edición crítica. Una reflexión, sin embargo, se impone: ¿podemos confundir —y son siempre la misma cosa— ‘fecha de composición’ y, tratándose de un poeta dramático como Plauto, ‘fecha de representación’ de una comedia? Probablemente, no. De todos modos, aunque lo deseable y lo lógico sería subordinar el concepto de ‘representación’ al de ‘composición’, es lo cierto que la tendencia general de las investigaciones sobre cronología literaria —también, sobre cronología plautina— ha sido la de crear una indistinción entre el uno y el otro, como si, en efecto, ‘componer’ y ‘representar’ [y ‘estrenar’ —*primum agere*—, desatendiendo el vínculo entre ‘cronología’ y ‘autoría’] pudieran ser operaciones indistintas e incluso coincidentes en el tiempo (‘la pieza fue compuesta o representada...’, etc.).

La cronología de las comedias de Plauto, por decirlo a la manera de Tito Livio a propósito de la Historia de Roma (*cf. praef.*, 2), es una cuestión *cum uetus tum uolgata*, esto es, tan antigua como divulgada en la abundante bibliografía de los estudiosos. Las primeras aproximaciones dignas de mención fueron las de Naudet (1838) y Vissering (1842), a las que siguieron las de Hoffmeister (1903) y Püttner (1906). Supusieron un pequeño salto cualitativo las investigaciones de Westaway (1917) y Enk (1932a y, sobre todo, 1937), a las que cabe sumar el excursus *De chronologia Plautina* añadido a la disertación de Schneider (1937). No deberemos pasar por alto la disertación y un artículo de Juniper (ambos trabajos, asimismo, de 1937 —1937a, 1937b—).

La primera de las monografías de referencia sobre el particular fue la de Buck Jr. (1940). Un corpus teórico desigual pero valioso fue el aportado, en esos años, por Hough (seis artículos: 1934, 1935, 1939a, 1939b, 1940, 1942). Influyentes fueron, por su parte, las conclusiones extraídas por Sedgwick (1930, 1949), sin olvidar a Monti (1949-50). De 1952 son la muy acreditada monografía de Schutter —discípulo de Enk— y la de De Lorenzi, la primera investigación que puso el acento en el análisis y la crítica de coordenadas estilísticas y métricas de una manera más sistemática.

Tres artículos de Mattingly (1957, 1960a, 1960b) y la disertación de Poduska (1963) abordaron aspectos particulares de muy distinto signo, mientras que la revisión ‘historicista’ de Cebeillac (1967) se mantiene como el paradigma de los riesgos de señalar divisiones atendiendo a grandes pautas de fijo cumplimiento. Gozan del debido respeto las observaciones que, con ánimo de presentar una buena síntesis, publicaron con intención divulgativa Della Corte (1967²) y —quizá con mayor penetración crítica— Paratore (1976, 1978); y, entre nosotros, bajo la forma de un resumen académico de las doctrinas recibidas, Marcos Casquero (1974).

Para Williams (1956, 446), el intento de establecer una datación de las comedias de Plauto es una “ocupación ligeramente ridícula” porque las evidencias históricas son escasísimas y en extremo problemáticas —cuando no insoportablemente ambiguas—, y además los criterios de índole estilística empleados son erráticos, esto es, obstinados en aspectos no centrales o —si se prefiere— demasiado abiertos todavía a hipótesis cruzadas. En un extremo de la polaridad situaríamos la monografía de Schutter (1952), empeñada en el análisis de todos y cada uno de los pasajes susceptibles de aportar informaciones útiles para determinar cuándo las comedias *primum actae sint*, y, en el otro, la monografía

(1952) de De Lorenzi, que reduce el alcance de las consideraciones históricas para destacar, en cambio —relacionando ‘cronología’ y ‘evolución’—, rasgos de carácter formal que se acentúan con el paso del tiempo y la producción continuada. Sin embargo, en ninguno de los dos supuestos se esquivan los errores de perspectiva ni se llega a resultados definitivos.

Tomamos como ejemplo de lo primero la pretensión de separar, en lo concerniente a cronología, una etapa ‘escipiónica’ desarrollada durante la segunda de las Guerras Púnicas (filohelénica y más marcadamente política) y una etapa ‘catoniana’ a lo largo de los últimos diez años de la producción y de la vida de Plauto (de signo más conservador y con un mayor peso de los conflictos de raigambre moral)². Bastarían, para relativizar la supuesta adscripción inequívocamente ‘catoniana’ de piezas como *Bacchides*, *Truculentus*, *Poenulus*, *Trinummus*, *Casina* y —quizá también— *Captiui* y *Persa*, datos generales tan elocuentes, y ello a pesar de la lúcida disección efectuada por Della Corte (1969², 131-136), como que Plauto, veinte años mayor en edad que Catón, no pudo haber recibido una huella “prolongada y directa” del sistema catoniano habida cuenta de que ese ámbito de influencia abarcaría el muy breve espacio de tiempo comprendido entre los movimientos contra los Escipiones a raíz de la victoria de estos sobre Antíoco (año 188) y —con el expediente intermedio de la ascensión política subsiguiente que iría de 187 a 184— el acceso de Catón a la censura en este último año (que es el último asimismo de la vida de Plauto; en definitiva, ¿tan solo poco más de cuatro años para tanta densidad temática?)³.

Por otra parte, la labilidad de las cronologías plautinas de corte ‘historicista’ proviene a veces, paradójicamente, de criterios en apariencia sólidos, como que las noticias de carácter didascálico contenidas en el Palimpsesto Ambrosiano que llevan a fijar el estreno de *Stichus* en 200 y el de *Pseudolus* en 191 a. C. deban antojarse irrefutables. Mattingly (1957, 78-88; 1960a, 230-252) alertó, no obstante, sobre que los nombres de los magistrados que daban las didascalías correspondían a momentos históricos posteriores. El propio Mattingly (1960b, 414-439), en otro orden de referencias, sostuvo que 206/205 como fecha para *Miles Gloriosus* dejaba de ser segura [y, por lo tanto, la célebre alusión de los vv. 209-212] al no poder otorgarse plena veracidad a la tradición relativa al encarcelamiento del poeta Nevio.

Monti (1949-50, 153-179), por su lado, disiente de Buck (1940) en que las *instaurationes Ludorum* habidas principalmente entre los años 214 y 200 a. C. tengan su causa de manera exclusiva en el éxito alcanzado por los dramas plautinos; él sostiene que esas *instaurationes* fueron respuestas institucionales a casos de ‘incumplimiento de preceptos sagrados’ (*uiolata religio*). En cuanto al estudio de Cebeillac (1967, 327-338), es —en el sentido en el que ahora razonamos— ortodoxia pura: distribuye las comedias de Plauto un tanto arbitrariamente en tres grupos correspondientes a otras tantas situaciones históricas, a saber, los años de la Guerra Púnica (*Asinaria*, *Rudens*, *Mercator*), los de la victoria aún reciente (*Amphitruo*, *Cistellaria*, *Miles Gloriosus*) y los de las primeras conquistas posteriores de signo imperialista (*Aulularia*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*); Cebeillac llama “años negros” a los del primer período, habla de una “atmósfera exultante” en las comedias del segundo y atribuye a la “vida romana teñida de helenismo” el rango de escenario para el estilo de sátira que es propio del tercero: desgraciadamente, las etiquetas aplicadas resultan poco inteligibles.

² Se debe el distingo a la autoridad de Della Corte (1967², 71-85).

³ Así resume el espinoso problema Pansieri (1997, 563).

El segundo gran supuesto para afrontar el examen de la cronología plautina es, como se ha apuntado un poco más atrás, el de relacionar ‘cronología’ y ‘evolución’ [formal, en un sentido amplio; acaso con mayor exactitud, estilística y compositiva], cuyo argumento sobresaliente —elevado a la categoría de *doxa*— reza que una ausencia (escasez, carácter rudimentario) de las partes cantadas informaría de un estadio inicial en la producción cómica de Plauto, mientras que la presencia cada vez más cuantiosa y elaborada de *cantica* polimétricos estaría definiendo las comedias como tardías. Hasta este principio considerado inamovible ha merecido invalidaciones a cargo de grandes figuras de la Filología, que no han vacilado en tildarlo de “ingenuo”⁴. Así por ejemplo, el maestro Fraenkel (1960, 431)⁵ se rebeló contra dicho principio recordando que *Cistellaria*, una pieza —también para nosotros— indiscutidamente temprana, es rica en *cantica* de una elevada exquisitez; al mismo tiempo, poniendo en tela de juicio que *Miles Gloriosus* quede incluida entre las comedias primerizas solo porque presenta una única parte cantada, ya que, a pesar de ello, hay otros indicios que podrían aconsejar adscribirla a la época más tardía de su autor⁶.

Lo de veras trascendental de la crítica fraenkeliana reside en su intuición de que, junto a ‘criterios de representación’ sobrevenidos, puede haber, en una región distinta y previa del quehacer teatral, ‘criterios de creación’; en este sentido, el *acumen* filológico de Fraenkel hizo ver que intercalar en el texto de la representación menos o más partes cantadas dependería de tener o no tener en la caterva, *en ese momento*, cantantes competentes. Es posible, pues, que la convención de los *cantica* deba sumarse a lo que Pansieri (1997, 40) llama “variables cómicas más o menos acomodaticias en su aplicación”.

A continuación detallaremos algunos intentos notables de ajustar o volver a precisar la cronología plautina con arreglo a consideraciones que, sin invalidar las cronologías ‘históricas’ (científica— y honestamente establecidas), tienden a defender la existencia de una especie de ‘cronología dentro de la cronología’, algo así como una ‘cronología estilística’ o ‘microcronología’ capaz de dar lugar a ordenaciones distintas o a llamativas diferencias de matiz en las secuencias temporales a las que estamos más acostumbrados.

Hough, en sus seis artículos (1934, 346-364; 1935, 43-57; 1939a, 231-241; 1939b, 422-435; 1940, 186-198; 1942, 108-118), partió de la idea de ‘development’ para oponer el factor de la madurez creativa —cuantificable— a la rigidez de las cronologías plautinas establecidas. No todas sus hipótesis tienen igual valor, pero son relevantes sus propuestas sobre el empleo creciente de palabras griegas⁷ (1934), sobre la cada vez menor presencia [en el interior de las comedias] de aclaraciones tendentes a resolver dificultades argumentales (1939b), sobre la cada vez mayor presencia de ‘rupturas de la ilusión escénica’ y de juegos de palabras ‘vulgares’ (1940), y sobre la acentuación de elementos de contraste que indicarían el recurso a un humorismo más ácido o más irreverente con el *mos maiorum* (1942); se revelan, empero, más frágiles los apuntamientos acerca de la creciente complicación de las tramas o enredos cómicos (1935) y acerca de la presencia progresiva de ‘monólogos de transición’ en el paso de una escena a otra (1939a).

⁴ Esta vía de interpretación fue seguida entre nosotros por Marcos Casquero (1974, 361-391), para quien Plauto, en sus primeras obras, por estar más sujeto a los modelos griegos que utiliza, emplea un mayor número de escenas en metros recitativos (*diuerbia*), mientras que solo con el paso del tiempo fue desarrollando las partes líricas (*cantica*).

⁵ La cita no corresponde a la edición original de su precioso libro *Plautinisches im Plautus* (1922), sino a los *Addenda* que escribió para la magnífica edición italiana publicada bajo el título *Elementi Plautini in Plauto*.

⁶ Remitimos al estado de la cuestión de esta comedia según nuestras conclusiones, en virtud de las cuales parece preferible, con todo, su inclusión entre las obras del ‘primer estilo’ de Plauto.

⁷ Puede ser engañoso, de todos modos, desligar el mucho griego de las fases más tempranas de la producción plautina.

Schneider (1937) se fijó en la sintaxis y defendió que la progresiva inclusión de enunciados secundarios en enunciados principales estaría indicando, por la vía de la creciente sutileza plautina en el arte de la periodización, un refinamiento estético identificable con las comedias más tardías.

Juniper (1937a, 1937b) considera elemento para una cronología plautina el hecho de que determinados grupos de verbos sinónimos puedan, en función de su uso en las distintas comedias, señalar evoluciones de un período más temprano a un período más tardío en la composición; en esta línea, juzgamos particularmente atractiva la argumentación de la progresiva pérdida de significado específico de ‘verbos de decir’ como *inquam* y *fabulor*, así como la argumentación de la progresiva equiparación semántica de algunos verbos compuestos con los verbos simples de los que derivan, puesto que por ahí se puede llegar a conclusiones definitivas sobre tendencias del ‘latín vulgar’ mucho antes de que este se identifique con estadios propiamente ‘tardíos’ de la evolución lingüística del latín al romance (dicho de otro modo: es bastante lógico que no pueda un período creativo inicial reflejar usos gramaticales de desarrollo histórico más avanzado).

En cuanto a la disertación de Poduska (1963), rastrea la frecuencia de aparición de un grupo específico de verbos sinónimos en Plauto, los de ‘movimiento’, tomando como base y norte —para una disminución en el uso motivada por la propia evolución del léxico latino, y para deslindes de cronología en un sentido de ‘más reciente’ cuanto más restringido se torna el uso de la mencionada categoría— la progresiva reducción del léxico general desde los inicios de la época literaria hasta tiempos de Cicerón⁸.

Añadiremos por último a este género de aportaciones la de López López (2007, 203-235), centrada en los nombres ‘parlantes’ de los personajes, una variable cómica —por emplear la terminología de que echamos mano cuando nos referíamos a los puntos de vista de Fraenkel— menos ‘acomodaticia’ en su aplicación que los *cantica*, habida cuenta de que los nombres ‘parlantes’ constituyen una convención que afecta de forma estructural a todas las tramas sin excepciones. El estudio de López López surge de la idea según la cual cabe atribuir a un período inicial de composición las comedias con un menor número de ‘acuñaciones onomásticas’; a una fase intermedia de la creatividad, las comedias con un número creciente de ‘acuñaciones’; y a un momento de máxima madurez, las comedias con un número mayor de prosopónimos imputables a lo que el autor denomina ‘fantasía asociativa’ de Plauto⁹.

En los márgenes impuestos por la presente publicación, tenderemos a fijar las transiciones de un período ‘inicial’ o ‘temprano’ a un período ‘intermedio’ o ‘de madurez’ para, finalmente, llegar a un período ‘tardío’ o ‘último’, tomando el marco referencial de la bibliografía más autorizada, que, como hemos reseñado, es —para Plauto— abundante y concienzuda, y que ha otorgado prioridad al vínculo entre ‘composición’ o ‘representación’ y el reflejo de realidades históricas o institucionales en el texto plautino. Nos ha parecido lo más útil para el lector, aun cuando este vaya a ser por lo común especialista;

⁸ De hecho, Cicerón, en el trance de elogiar el habla purísima de su suegra, nos dice que su latín se parecía al de Plauto (cf. *De orat.* 3.45). No deja ello de guardar relación, al mismo tiempo, con la posibilidad de considerar el latín de Plauto —y, en términos generales, el de la *Palliata* en su conjunto— como una lengua al servicio de un género teatral (literario, en suma) que había sido ya plenamente incorporado a la Cultura. Sobre estos problemas, sigue siendo paradigmática la lucidez del análisis de Mariner (1986, 54-55).

⁹ Investigaciones españolas sobre autores antiguos que han partido en mayor o menor medida de supuestos estilísticos o ‘intratextuales’, lingüísticos o retóricos, métricos o morfosintácticos, son, entre otras, la de Díaz Tejera (1961) acerca del corpus platónico, la de Fernández-Galiano a propósito de las tragedias de Eurípides (1968) y la de Seva Linares dedicada al Séneca trágico (2008-2010). López López (2012) se ocupó, en la dirección apuntada, de la cronología del tratado *De breuitate uitae* de Séneca.

pero, además, porque los estudiosos de la cronología plautina, aunque insistan en la vía de la ‘topicalidad’, no desatienden del todo factores estilísticos y retóricos (intratextuales)¹⁰ en sus razonamientos, advirtiéndose en ello un equilibrio que nuestra publicación a buen seguro agradecerá. Así pues, si bien comporta riesgos asumir como verdad que las comedias de Plauto son documentos de la Historia o del entramado institucional de la Roma de cada momento concreto, creemos que nuestras obligaciones aquí son, para cada título, en primer término, la de ofrecer un estado de la cuestión de todo cuanto ha llegado a postularse de manera más razonable en los *instrumenta philologica* que hemos estado en condiciones de cotejar y cruzar, y, en segundo término, dentro de los límites que cada estado de la cuestión contempla, la de aportar la crítica sumaria de las principales vías de aproximación al fenómeno (tanto las ortodoxas como las alternativas).

Llegado nuestro análisis crítico-comparativo a una fase de conclusiones satisfactoria, las comedias de Plauto, consignadas ahora alfabéticamente para facilitar su inclusión en tres grandes grupos, se distribuyen de la siguiente manera: I— Período inicial o temprano, hasta el 200 a. C. (*Asinaria*, *Cistellaria*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Stichus*, *Vidularia*); II— Período intermedio o de madurez, hasta el año 191 a. C. (*Aulularia*, *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*); III— Período tardío o último, hasta el año 184 a. C. (*Amphitruo*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Menaechmi*, *Persa*, *Trinummus*, *Truculentus*). Sentado todo lo cual, y constatado que obtenemos una secuencia creciente ‘6-7-8’ en la transición que nos conduce —evolutivamente— del período inicial al tardío, procederemos a la ordenación propiamente dicha.

Las 6 comedias del primer grupo se dejan describir, de más antigua a más reciente, según este orden¹¹: *Asinaria*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Cistellaria*, *Vidularia* (?)¹², *Stichus*. Las 7 comedias del segundo grupo se dejan describir, con el mismo criterio, así: *Aulularia*, *Epidicus*, *Poenulus*, *Curculio*, *Mostellaria*, *Rudens*, *Pseudolus*. Las 8 comedias del tercer grupo, por ende: *Truculentus*, *Captiui*, *Bacchides*, *Trinummus*, *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Persa*, *Casina*.

Nos compete a continuación someter al lector la secuencia cronológica completa de las comedias de Plauto, de la más antigua a la más reciente, según resultados que autorizan a trazar una correlación que estimamos plausible. No hurtamos los elementos de juicio que en cada microestado de la cuestión han sido puestos en juego por los especialistas, aun cuando muchos de ellos resulten abiertamente contrastantes e incluso sumamente contradictorios.

Asinaria

Radermacher (1903, 636-638), Enk (1932b I, 34-36) y Schutter (1952, 20) sitúan la fecha de composición en 212 tomando como base una supuesta alusión a Escipión —más tarde, el Africano— en su calidad de edil organizador de los juegos de ese año (v. 124). Buck (1940, 36), Sedgwick (1949, 382-383) y Della Corte (1967², 66-67), partiendo de la institución del cuerpo de los *uelites* en 211 y del posible eco de ello en el v. 307, hacen

¹⁰ Los llamados por Mastromarco (2003⁴, 159) “i diversi livelli stilistici”.

¹¹ Por supuesto, con las cautelas y reservas que son de rigor. Lo mismo se dirá de los dos grupos restantes.

¹² La ubicación de esta pieza desesperadamente fragmentaria es el resultado de una triple consideración: a) una mayor cantidad de títulos en —*aria* debe corresponder a las fases de producción más arcaicas; b) la crítica sugiere que sirvió de modelo a *Rudens* [segundo grupo]; c) siendo *Stichus* de 200 a. C., *Vidularia* queda situada entre las comedias del primer grupo con datación relativamente segura y la comedia que marca el límite cronológico de dicho grupo.

descender la datación al año 207 para situar la comedia en el momento de la victoria de los romanos en Metauro contra Asdrúbal bajo el mando de los cónsules Claudio Nerón y Livio Salinátor (cf. vv. 267-269, 278-279 y 554-557), esto es, más concretamente, en el momento en el que Lucio Escipión regresa a Roma desde Hispania llevando como prisioneros a Hanón y a otros cartagineses relevantes. De Lorenzi (1952, 63) y Paratore (1978 I, 149) se colocan equidistantes entre los dos puntos de vista anteriores y atribuyen genéricamente *Asinaria* a un período muy temprano de clara tendencia filoescipiónica.

Mercator

Según Buck (1940, 76, 78-79), la adscripción de esta pieza a un período temprano parece justificarse por la significativa presencia en ella de determinados elementos ‘romanos’; de manera singular (como apuntó Bücheler —1886, 12—, sometido a crítica por Leo —1912, 84—), por la presencia propedéutica —solo en esta y en *Asinaria*, muy temprana también— del *nomen Maccus* (latinizado como *Maccius*) y por su posible relación con el quehacer juvenil de Plauto en su faceta de actor. Fue Enk, sin embargo (1932b I, 28 ss.), quien, con su reconocida autoridad, llamó la atención sobre ciertas similitudes que presentan los diálogos de *Asinaria* y *Mercator*. Aunque el criterio de Frank (1932, 243 ss.) en cuanto a considerar los vv. 830-841, 933, 937, 945 y 873 ss. como una parodia de la tragedia *Teucer* de Pacuvio se antoja aceptable en lo tocante a los detalles argumentales, no puede ser el *Teucer* de Pacuvio —nacido en torno a 220 a. C.— el tenido en cuenta por Plauto, sino más bien el de Livio Andronico, cuyo fallecimiento en 204 permite —también, atendiendo a razones métricas— fechar *Mercator* en 206, con posterioridad a *Asinaria* (datada en 207) y precediendo a *Miles Gloriosus* (posiblemente, de 205). Sedgwick (1949, 378) insiste en la conexión con *Asinaria*; Schutter, sin discutirla (1952, 93), retrasa la composición de *Mercator* a 212-210; De Lorenzi, tras una doctísima —aunque divergente— discusión sobre modelos y cronologías relativas (1952, 112-142), confirma, a nuestro propósito, la anterioridad de *Asinaria*; no varían el estado de la cuestión general Della Corte (1967², 61) ni Paratore (1976 III, 116).

Miles Gloriosus

Es un lugar común de la Filología Latina que el *Miles* tuvo que ser coincidente, a tenor de los vv. 211-212, con el encarcelamiento [por su celeberrima *libera lingua*] del poeta Nevio —probablemente, en 206 a. C.—; la pieza, pues, es datada entre 206-204 a. C., en lo cual coinciden Buck (1940, 79-80), Sedgwick (1949, 376), Schutter (1952, 104), Della Corte (1967², 52-53) y Paratore (1976 III, 239-240, quien efectúa precisiones utilísimas sobre que los ataques de Nevio a Escipión Africano —y a Metelo: a la facción oligárquica dominante, por lo tanto— se habrían producido no después de la victoria en Zama [año 202: final de la segunda Guerra Púnica, momento de la reconciliación con Publio Cornelio Escipión] sino con anterioridad a ella [año 206: victorias en Hispania, autopostulación del Africano para el consulado del año siguiente; por ende, tanto el encarcelamiento de Nevio como la composición y la representación de *Miles Gloriosus*, en 205 —estado de la cuestión refrendado por Pansiéri 1997, 351—]). De Lorenzi (1952, 164-166) no se opone a esta doctrina, pero invita a considerar que Plauto pudiera haber revisado y representado de nuevo la comedia en torno al año 190, tomando como indicios las seguras ‘contaminaciones’ y un renovado antiescipionismo tras mitigarse la exaltación sobrevenida a raíz del triunfo sobre Aníbal. Confirmaría

asimismo la cronología temprana de *Miles Gloriosus* la pobreza de las partes líricas (una sola: vv. 1011-1093).

Cistellaria

La condición de fragmentaria pone muchas piedras en el camino de establecer una cronología verosímil para esta comedia. Los vv. 197-202, en boca de un Prólogo retardado, han sido relacionados con las postrimerías de la segunda Guerra Púnica (años 204-203 a. C. [la victoria en Zama se fecha en 202]). Así pues, se considera la pieza una de las primeras del repertorio plautino (Buck 1940, 62), para lo cual la escasez de *cantica* y la fiel sujeción al modelo menandro —las *Synaristōsai*— suelen tomarse como sólidos indicios. Para Mommsen (1923 I³, 896), el v. 199 —*seruate uostros socios, ueteres et nouos*— debe ser interpretado según lo que Liv. (29.15.2 ss.) narra a propósito de una docena de colonias latinas que se vieron obligadas senatorialmente en 204 a proporcionar al Ejército el doble del contingente de infantería que era habitual, sumada a ello la incorporación de ciento veinte jinetes por cada una de ellas. Pero Buck (1940, 63) sostiene que *Cistellaria* fue representada por primera vez en el invierno de 203 invocando un pasaje distinto de Liv. (30.19.10) y alegando que las ciudades traídas aquí a colación fueron hostiles a Roma durante la ocupación de Aníbal, lo cual llevaría a matizar la expresión *seruate uostros socios* del v. 199; en tal caso, podrían haber sido unos *ludi Plebei* celebrados tres veces desde el mes de noviembre de 203 (cf. Liv. 30.26.11) el marco del estreno de la pieza, argumento que se ve reforzado por el hecho de que Aníbal se retiró de Italia en otoño de ese año (cf. Liv. 30.20), creando así las condiciones necesarias para que se produjeran nuevas alianzas itálicas [los *socii noui* de los que habla también el v. 199].

En estos márgenes temporales se mueven Schutter (1952, 59), quien se decanta por el año 204; Della Corte (1967², 53-54), quien aporta un resumen de todas estas mudanzas de la fortuna para destacar el peso que tiene en *Cistellaria* la cuestión de la *Punica fraus*; y Paratore (1976 II, 216), quien llama la atención sobre el trampantojo de atribuir esta comedia a un momento posterior a la victoria sobre Cartago (error en el que cayó, entre otros, De Lorenzi [1952, 154-157, para quien *Cistellaria* debe ser datada en 193 a. C.], quizá sin reparar —con sencillez lo recuerda Pansiéri 1997, 348— en el elemental detalle de que los imperativos contenidos en el pasaje de referencia [vv. 197-202: *bene ualete, uincite, seruate, augete, perдите*] certifican que el triunfo no ha sido aún alcanzado).

Vidularia

Los estudiosos han renunciado, en términos generales, a proponer una cronología para esta comedia fragmentaria. Con todo, hay que traer a colación aquí el argumento de Teuffel (1889², *apud* Calderan 1982) según el cual *Vidularia* debe ser anterior a *Rudens*, ya que, más allá de las similitudes en la trama entre ambas piezas de ambiente marinero, si aceptamos —aun con prudentes reservas— la observación de Della Corte (1967², 60-61) referida a que los títulos en —*aria* [al estilo de Nevio] corresponden a la fase más temprana de la producción plautina, entonces *Vidularia* sería anterior —resulta imposible precisar cuánto— al año 191 a. C., puesto que no parece que títulos con esa morfología hayan sido utilizados regularmente con posterioridad.

Curiosamente, esta comedia casi perdida no ha dejado de suscitar controversia cronológica. El criterio general se resume en que “la obra puede datarse en la primera etapa plautina por un estrecho seguimiento del original griego [*Schedia* de Dífilo, modelo

probable también de *Rudens*]” (López Gregoris 2012, 1115-1116). Pero ya Leo, en su edición de Plauto (1895-96), aludió a la cuestión del *culleus*, retomada posteriormente por Calderan-Monda (2004, 99) y, de una manera especial, por De Melo (2013, 394), quien da por seguro lo que sigue: *As for the first performance, the reference to the culleus in fr. XII (XIV) provides a terminus post quem. The culleus is a sack into which a parricide was sewn before being thrown into the Tiber. This punishment was first used in 201 BC for Lucius Hostius, the first parricide. Though this terminus post quem does not allow us to narrow down the timeline very much, it does at least prove that the Vidularia does not belong to Plautus’ earliest period of literary activity.* En resumidas cuentas, importa reparar en el superlativo *earliest*: *Vidularia* no es ‘una de las antiquísimas’; pero se cuenta, sin duda, entre las primeras de Plauto, acaso ya en la transición hacia una segunda etapa creativa.

Stichus

No presenta en principio dificultades de datación esta comedia, representada —según la didascalía del palimpsesto Ambrosiano— con ocasión de los juegos Plebeyos que, bajo el gobierno de los ediles de la plebe Gneo Bebio y Cayo Terencio, debieron celebrarse en el año 200 a. C. a remolque aún de la euforia por la victoria sobre Aníbal en Zama (acaecida en 202; Wagenvoort [1931, 309 ss.] cree que deben ser leídos en esa clave los vv. 6-9, 45-46, 406-407, 523-524 y 775; cf. asimismo, en esta dirección, Arnott [1971, 549 ss.] y Petrone [1977, 39-40]). Obra, pues, temprana y caracterizada por su poco sutil argumento y por la escasez y brevedad de las partes líricas (tan solo dos *cantica* más bien irrelevantes). Sin embargo, Schutter (1952, 137-140) concede verosimilitud a los puntos de vista de Boutémy (1936, 29 ss.), quien halla en el texto referencias que justificarían una posible nueva representación de la pieza [adaptada] a finales del año 187 o a principios del 186: vv. 490-491 (puestos en relación con la conquista de Ambracia por Marco Fulvio Nobilior en 189 [cf. Liv. 38.4-9] y con la embajada enviada a Roma en 187 [cf. Liv. 38.43-44]); vv. 277, 284-287, 290-293, 298-299 y 366-367 (en los que *Pinacium* adopta una retórica ‘triumfal’, acaso evocando las victorias militares de —sobre todo— Fulvio [Nobilior]; pero no menos, las de Cneo Manlio Vulsón en Asia Menor [cf. Liv. 39.4-6; cf., además, v. 433]); vv. 375-378, 380-381, 383 y 388-389 (a propósito de las riquezas traídas del ultramar asiático por *Epignomus* y *Pamphilippus* [cf. Liv. 39.6]). Paratore (1978 V, 178) subraya que, sea como fuere, la pieza no puede corresponder a una fase de madurez artística de su autor.

Aulularia

Buck (1940, 36-37, 39, 41) pone el acento en la fecha de 195, año de derogación de la *lex Oppia*, que limitaba los lujos de las mujeres, para apoyar una datación posterior de arranque en 194 que permita explicar posibles referencias a esa liberalización en vv. 167-169 y 494-533; adoptando otros puntos de vista, señala las fechas de 191 (relación de los vv. 354-355 con la institución del *Ieiunium Cereris* —concuerda con ello Sedgwick [1949, 379]—) y de poco antes de 186 (año de aplicación del senadoconsulto *de Bacchanalibus*, para entender el sentido del v. 408 —sobre pujanza aún de los excesos de las bacantes—). Siempre dentro de los ámbitos temporales indicados (así, por ejemplo, De Lorenzi [1952, 1974]; defiende la datación en 191; Della Corte [1967², 55], “entre 191 y 186”; y Paratore [1978 I, 252]: atribuye genéricamente la pieza al período de madurez de Plauto por sus

cantica de refinada estructura), y dejando de lado otras hipótesis no tan seguras, cabe reseñar, finalmente, cuanto apunta Schutter (1952, 28-29) sobre cinco apariciones en la comedia del término *gallus* —vv. 401, 465, 469, 470 y 472—, probables alusiones a las campañas contra los galos que se desarrollaron entre los años 196 y 191.

Epidicus

Que *Epidicus* fue una producción anterior a *Bacchides* se revela con claridad leyendo los vv. 214-215 de esta segunda, un aparte al público a cargo del actor que interpretaba a *Chrysalus*, como señala Buck (1940, 66). Si *Bacchides* se sitúa en 189 a. C., *Epidicus* no pudo haberse representado antes del año 194 —según Buck 1940, 69—, ya que los vv. 342-343 parecen ilustrar un *establishment* familiar en cuanto a ‘colonización’ que, precisamente, en 194 cambió de manera sustancial al haber sido fundadas —de acuerdo con la documentación disponible— tan solo ocho colonias. Ahora bien: no se descarta la fecha de 195, y fue Sedgwick (1949, 377-378) quien llamó la atención sobre los vv. 222-235 y su supuesta conexión con el *new look* fastuoso de las mujeres a raíz de la derogación —en 195— de la *lex Oppia* contra el lujo indumentario, de lo cual serían un eco asimismo los vv. 166-172 en la medida en que recordaran el famoso discurso de Catón —de ese año— acerca de dicha ley y favorable a su mantenimiento (cf. Liv. 34.4.16). Schutter (1952, 76) secunda toda la casuística precedente. Dejando de lado posiciones de otros autores que se mueven en la ambigüedad, vale la pena traer aquí a colación el criterio de Paratore (1976 II, 378-379), partidario de otorgar valor preponderante a la cronología relacionada con la *lex Oppia* y de insistir en el parentesco con *Bacchides* atendiendo a la coincidencia argumental de que ambas comedias explotan el recurso del ‘doble engaño’ que un esclavo inflige a su amo.

Poenulus

Resulta cómodo datar esta comedia, con carácter general, tras la caída de Aníbal en Zama (202 a. C., final de la segunda Guerra Púnica; cf. vv. 524-525) y en un momento dulce de los sentimientos romanos hacia Cartago, como señaló Buck (1940, 92-93), a lo cual ayudan elementos de juicio como el propio título de la pieza y el trazo caracteriológico benevolente con el que se nos describe a *Hanno* (personaje principal). Paratore, sin embargo (1976 IV, 128), señaló que los vv. 524-525 podrían guardar relación también con la victoria de Cinoscéfalas sobre Filipo V de Macedonia, que los romanos alcanzaron en 197 a. C. gracias al cónsul Quincio Flaminio, el mismo que dos años más tarde, en 195, pero con la colaboración final no ya de Átalo I de Pérgamo —fallecido en 197— sino de su sucesor [Eumenes II], derrotó a Nabis, tirano de Esparta (cf. vv. 663-666, en los que *Collybiscus* se disfraza de mercenario llegado de dicha ciudad; ahora bien: si deseamos mantener la hipótesis de 197, dado que ese triunfo aconteció con seguridad en 195, estamos obligados a interpretar el v. 665 —en el que se afirma que la ciudad ha sido conquistada— como una anticipación optimista de Plauto al desenlace del suceso, ya que, en caso contrario, *Poenulus* no puede ser anterior a 195). En cuanto a la caracterización de *Hanno*, López Gregoris (2010, 26-27) desmitifica —al menos, parcialmente— el retrato idílico que del personaje hace Buck (*loc. cit.*), apuntando algunas *malicias* de Plauto relativas a la proverbial *fides Punica*.

Si la datación de *Poenulus* —como veremos— parece muy bien establecida de modo que no sea anterior a 195 (es más: la fecha del año 194 tiene visos de quedar como defini-

tiva), entonces pierden peso para nosotros teorías según las cuales es anterior a 197, como la de Naudet (1838, 332 ss.) y De Lorenzi (1952, 83-84), para quienes los vv. 988-989 [a los que cabría añadir el v. 1291] son alusivos a jóvenes cartagineses tomados como rehenes por los romanos muy poco después de la guerra (cf. Liv. 30.37.6 y 32.2.3) y constituyen la clave para situar la comedia en los *ludi Romani* del año 199. Se decantan, en el otro extremo, por una cronología más reciente —posterior a 194—: Buck (1940, 93-95), quien defiende con convicción la fecha de 191 otorgando crédito a dos pasajes de Liv. [36.4-9 y 36.44.8 ss.] que narran cómo Cartago ofreció a Roma compensaciones en forma de suministro de trigo, naves y pago adelantado de impuestos, medidas que el Senado rechazó (sin embargo, consta que las naves fueron enviadas y usadas; pasajes de *Poenulus* conectados con todo ello son vv. 1011-1012, 1018-1022 y 1313-1314); Sedgwick (1949, 379), “circa 191”; Schutter (1952, 125) y Della Corte (1967², 62), para quienes ‘una fecha en torno a 191’ —incluso, 189 ó 188— se pondría en relación con la derrota de Antíoco III de Siria en Magnesia [contra esto último, Paratore (1976 IV, 128) argumenta que los vv. 693-694 no hablan del enfrentamiento de Roma contra Antíoco sino de un momento anterior en el que el poderío de este rey no era visto aún como un peligro]. Schutter (*loc. cit.*), a la vez, deja abiertos dos ámbitos temporales posibles: 197-192 [lo que casaría con la solución ‘194’] y 189-184 [a lo que se opone Paratore (*loc. cit.*) alegando que los escasos *cantica* de la pieza no autorizan a adscribirla al último período de la producción plautina: este autor (1976 IV, 119-120 y 127-128) diserta prolijamente acerca de la incidencia, en las dificultades cronológicas, de las *retractationes* a las que —en especial, en lo tocante al *alter exitus fabulae*— fue sometido el texto; mientras que Buck (1940, 93-95) achacó a las *retractationes* la escasez de *cantica*].

Finalmente, puso en el galimatías el orden y la luz que estaba reclamando este intrincado *status quaestionis* López Gregoris (2010, 25-29), quien propone con suma lucidez y brillantes puntos de vista que *Poenulus* se date en el año 194: a raíz de la institución de los *ludi Megalenses* en 205 para tratar de conjurar el peligro que suponía para Roma la llegada de Aníbal a Italia (cf. Liv. 29.10.4-6), los libros Sibilinos decretaron que había que traer hasta la *Vrbs* la imagen de la diosa Cibeles, que estaba en Pérgamo —ciudad frigia gobernada por el rey Átalo I— (cf. Ov. *Fast.* 4.258-264); es muy verosímil que *Poenulus* de Plauto fuera una de las primeras obras programadas y representadas cuando, en 194 precisamente, quedó instaurada la costumbre ritual de ofrecer —con ocasión de los juegos— dramas escénicos a la diosa para ahuyentar el fantasma púnico [todavía aguardaba una tercera confrontación militar, que se desarrolló entre 149 y 146], para lo cual (cf. López Gregoris 2010, 28-29) se antoja definitivo cruzar Ov. *Fast.* 4.183-188 con *Poen.* 1310-1318 y detectar elocuentes coincidencias en lo relativo a detalles litúrgicos de las procesiones que tenían lugar en el mencionado contexto.

Curculio

Teuffel (1889, 325), según validan Buck (1940, 64) y Sedgwick (1949, 379), señaló que los vv. 509-510 guardan relación con la *lex Sempronia* que, en 193 a. C. (cf. Liv. 35.7.2 ss.), castigó duramente la usura; se ha invocado asimismo esta datación, ya que la pieza se ubica en Epidauro, proponiendo que *Curculio* fuera la obra estrenada para conmemorar el centenario de la introducción en Roma —en 293— del culto a Esculapio (Westaway 1917, 18). Se retrasa la cronología a 194 (año más exacto del centenario anteriormente citado —según cálculo de De Lorenzi 1952, 145—) si, siguiendo siempre a Teuffel, la alusión del v. 440 a los filipos de oro —moneda no documentada en la Comedia Nueva—

permitiera situar la acción en el momento de la victoria de Flaminio contra Filipo V de Macedonia, que es, por otra parte, el mismo año en el que aconteció la toma de Sición (ello permitiría, con las lógicas reservas, dar valor a una referencia contenida en los vv. 394-395). Paratore (1976 II, 298) prefiere, con Schutter (1952, 68), una datación genérica de la comedia en el primer decenio del siglo II (200-191 a. C.), punto de vista refrendado, con el resumen de teorías anteriores, por Slater (1987, 264 ss.), todo lo cual autoriza a adscribir *Curculio* —no muy anterior a *Trinummus*— al período central o intermedio de la producción plautina, marcado, entre otras cuestiones, por la denuncia de la decadencia de las costumbres, con las incipientes hostilidades entre Catón y los Escipiones como posible telón de fondo.

Mostellaria

Partiendo de los vv. 908-911 y del dato de que la imitación por parte de Roma de ciertas formas edilicias de los griegos —como el pórtico— no tuvo lugar hasta después de 194 a. C. (cf. Liv. 35.10.11-12), Buck (1940, 85-86) propone para esta pieza una fecha no muy posterior a finales del año 193. El posible rasgo estilístico de haber usado Plauto —siempre *in malam partem*— el verbo *pergraecari* hasta seis veces en comedias datadas [como *Mostellaria*] tras los triunfos militares que concluyeron en 194 —cf. *Bacchides*— (una ocurrencia, en *Poenulus* [v. 603]; otra, en *Bacchides* [v. 813]; otra más, en *Truculentus* [v. 87b]; y las tres de *Mostellaria* [vv. 22, 64 y 960]) podría reforzar esta hipótesis en un contexto general de reacción catoniana frente al filohelenismo escipiónico, tal y como sostiene asimismo Buck (1940, 86-87).

Sedgwick (1949, 379) no se aventura a señalar una cronología para *Mostellaria*, pero concede crédito al punto de vista de Pasquali (1927, 30) según el cual ciertas afinidades con *Captivi* permiten hablar de la época comprendida entre 191 y 189. Discute Schutter (1952, 108-110) los razonamientos de Buck y, sin pronunciarse aún acerca de un marco temporal concreto, prefiere situar *Mostellaria* entre las comedias más tardías debido a su riqueza métrica y a sus abundantes *cantica*. De Lorenzi (1952, 147), por su parte, secunda a Buck en su preferencia por el año 193, y acabó aceptando igualmente esta cronología Schutter en una aportación posterior (1955, 174-183). Della Corte (1967², 62) y Paratore (1976 III, 383) no añaden mayores informaciones; salvo, quizá, el segundo: la tipificación de *Mostellaria* como obra del ‘período central’ o del ‘segundo estilo’ de Plauto y, por supuesto, en ningún caso temprana.

Rudens

Buck (1940, 96-97) parte de la fecha de 193 a. C. [*lex Laetoria*] para su hipótesis inicial de datar *Rudens* en el año 192 ó 191 —cf. *Pseudolus*— (cf. vv. 1380-1382); pero sostiene con mayor convicción —sin descartar 194 ó 193 con arreglo a vv. 1265 ss. y, en especial, a v. 1273: posibles referencias a una febril actividad, por entonces, de los censores— que la pieza pueda corresponder asimismo a 189 ó 188 si se acepta que la erección de una estatua en honor del dios en el templo de Hércules *Custos* por parte de Escipión Nasica [en 189] guarda relación con los vv. 822-823. Sedgwick (1949, 379) sitúa la comedia “poco después de 190”. Schutter (1952, 133-134), siguiendo el criterio de Marx (1928, 304) y Enk (1932b I, 36-37), y guiándose por elementos de cronología relativa a propósito sobre todo de *Mercator* y *Miles Gloriosus*, concluye, en el otro extremo de la argumentación, que *Rudens* es una obra temprana [entre 211 y 205]; pero De Lorenzi (1952, 173) abona

el estado de la cuestión favorable a la proximidad con *Pseudolus*. Della Corte (1967², 57) admite que *Rudens* figure entre las obras tardías de Plauto, pero desautoriza a Amatucci (1948, 1-6) en su pretensión de que sea exactamente la última de ellas y, por lo tanto, pertenezca al año 184. En cuanto a Paratore (1978 V, 9), apunta la conveniencia de no extremar en ningún caso la cronología de esta pieza, y se muestra partidario de colocarla en el grupo de obras del ‘período central’ o del ‘segundo estilo’ de Plauto.

Pseudolus

La *lex Laetoria* (que no *Plaetoria*) de 193 a. C. sobre protección de los menores de veinticinco años frente a determinadas transacciones comerciales ha sido invocada como supuesto cronológico para, con arreglo a los vv. 303-304, datar la comedia en 191 a. C. (Buck 1940, 96-97), con el doble elemento cronológico añadido de, por una parte, la eventual proximidad en el tiempo de *Rudens* (fecha no en vano en 192 gracias a otra probable alusión a la misma ley: cf. vv. 1380-1382), y, por otra, el hecho de que *Pseudolus*, según la didascalia que se conserva en el palimpsesto Ambrosiano, se representó por primera vez con ocasión de los *ludi Megalenses* [del año 191] que se celebraron bajo el gobierno del pretor urbano Marco Junio Bruto.

Se toman a la vez como referencias de cronología relativa el criterio de Ritschl (1845, 423-427) y Questa (1985, 15-22) sobre que *Bacchides* es ligeramente posterior [de 189] y, aunque no se estima lo más verosímil en lo tocante a la segunda, la posible coincidencia en el tiempo —191: defendida por Schutter 1952, 118 con arreglo a similitudes textuales— con *Persa*. Sedgwick (1949, 378) da por segura la datación en 191, así como Schutter (1952, 126-127), De Lorenzi (1952, 76 y 221), Della Corte (1967², 57) y Paratore (1976 IV, 293).

La autoridad de Cicerón (cf. *Cato* 50), al referirse a *Pseudolus* como una obra con la que Plauto se deleitaba en sus últimos años, así como la exuberancia de las partes cantadas en ella presentes, nos presentan la pieza como un genuino producto de la madurez de su autor.

Truculentus

El criterio de autoridad de Cicerón, el mismo que se invocaba para *Pseudolus* (cf. *Cato* 50), ha servido para incluir *Truculentus* entre los títulos correspondientes a los últimos años de Plauto, quien —siguiendo al Arpinate— se deleitaba en esos momentos de su vida con esta pieza. Se pretende, pues, que *Truculentus* no diste mucho, cronológicamente, de *Pseudolus* (de 191, según la didascalia conservada). Para Buck (1940, 103), los vv. 484-486 podrían estar aludiendo al discurso *De falsis pugnīs*, pronunciado por Catón en 190 para oponerse a las pretensiones de Quinto Minucio Termo de recibir los honores del triunfo tras su campaña contra los ligures, lo cual, de ser así, confirmaría cierta tendencia ‘catoniana’, por entonces, en la comicidad de Plauto y arrojaría luz sobre una posible datación de la comedia en ese mismo año. Buck (*loc. cit.*) señala asimismo la posibilidad de fechar en 189 si el v. 75 guardara relación con la derrota [en 190] del rey Antíoco III de Siria en Magnesia, punto de vista que adoptó también Enk (1953 I, 28); incluso, la de fechar en la primavera de 188 (con Bergk 1870, 139 ss.) si el v. 761 contuviera una referencia a los *ludi Megalenses* seguidamente oportunos. Buck, en fin (1940, 103-104), llega a admitir (con Frank 1939, 86 s.) que el v. 485 encubra una evocación de la pretexto *Ambracia* de Enio —en honor de Marco Fulvio Nobilior y sus gestas militares en Etolia— y que, por ende, *Truculentus* se representara junto con ella en los *ludi Megalenses* de 186.

Sedgwick (1949, 379) se suma a la hipótesis de 190 no solo por las similitudes verbales con *Bacchides* (comúnmente datada en 189), sino sobre todo por elementos diversos de cronología relativa que —con el telón de fondo y el precedente de la *lex Laetoria* de 193 a. C.— conectan *Truculentus* con *Pseudolus* y con *Rudens* (cf. ambos estados de la cuestión). Schutter (1952, 153) se decanta, siguiendo alguno de los argumentos de Buck y anticipándose a Enk —quien coincidirá luego con su discípulo—, por 189. De Lorenzi (1952, 170), siempre en el marco de los *ludi Megalenses*, secunda a Buck en la hipótesis favorable a 189 ó 188, pero no descarta que la pieza hubiera sido representada en los *Megalenses* de 192 (con anterioridad, pues, a *Pseudolus*). Della Corte (1967², 63) propone escuetamente 187-186. Paratore (1978 V, 406-407) hace suyos los argumentos de Schutter y Enk, pero abre una *ventana al misterio* al llamar la atención sobre que nadie ha advertido —ni resuelto; él, tampoco— que en el v. 967 se indica que la comedia fue representada con ocasión de una fiesta de Venus (lo cual se nos antoja, en verdad, algo forzado).

Captiui

Suele situarse, según criterio de Buck (1940, 48), entre 195 y 190 a. C. tomando como referencias los vv. 562-563 y 615, en los que son citados cuatro personajes de tragedias romanas pertenecientes a Enio, Nevio y Acio, con la precisión de que, estando tres de ellos —si no los cuatro— presentes en Enio, *Captiui* pudo representarse al poco tiempo de haber llegado a Roma en 204 dicho poeta. Todavía dentro de este ámbito cronológico y espacial, el v. 90, que menciona la Puerta Trigémina, permite hablar del año 193, fecha de su edificación según testimonio de Liv. (35.10.12). Otra posible referencia para el mencionado marco temporal podría ser el v. 888, que parece hacerse eco de la victoria en 191 de Escipión Nasica contra los Boyos. Asimismo, Buck (1940, 53) apunta la fecha del año 189 sobre la base de los vv. 492-495, supuestamente alusivos a medidas legales adoptadas contra los especuladores que, durante la guerra contra Antíoco, sacaban provecho de la escasez de alimentos reinante. Sedgwick (1949, 379) concuerda plenamente con Buck, y Schutter (1952, 48) no se aparta tampoco [“191/190”] de estas interpretaciones, que confirman a su vez Della Corte (1967², 61-62) y Paratore (1976 II, 7). De Lorenzi (1952, 85-86) discute las asociaciones de Buck con personajes del repertorio trágico, a la vez que aporta —sin tomar un partido claro por ninguna— numerosas hipótesis y noticias acerca de cómo los especialistas han tratado de hallar acomodo temporal preciso a esta comedia, singular por tantos motivos y caracterizada sobre todo por su ambiente bélico (84, 89-91). Finalmente, destaca por su originalidad la posición de Rostagni (1964 I, 147), partidario de atribuir esta obra a los últimos momentos de la vida de Plauto [año 184] como documento y reflejo de la lucha catoniana contra la degradación de las costumbres.

Bacchides

Fue Ritschl (1845, 423-427) el primero en señalar la fecha de 189 a. C. al hilo de la observación de *Chrysalus* en los vv. 1072-1073 [que se pone en relación con un año en el que Roma celebró hasta cuatro victorias militares], punto de vista asumido con escasos matices por Buck (1940, 42-44, 46-47), Sedgwick (1949, 377), Schutter (1952, 30, 38) y De Lorenzi (1952, 188-189). Anspach (1889, 355 ss.) defiende una datación algo más tardía —año 187—, tomando los vv. 315, 319-320, 324, 333-334 y 1075 como alusiones al proceso contra Escipión y, en especial, al discurso de Catón *De pecunia*

regis Antiochi, todo ello en un contexto políticamente antiescipiónico que, con todo, no logra ser moralmente catoniano (téngase en cuenta que el famoso senadoconsulta es del año 186 y que la pieza plautina, anterior a él, parece situarse aún en una época de esplendor de las bacanales). Refuerzan la hipótesis inicial de Ritschl los puntos de vista de Della Corte (1967², 57); por su parte, Paratore, sin desmentirla (1978 I, 342), no desautoriza a Williams (1956, 424-455), quien, esgrimiendo el argumento de los ‘seis triunfos’ celebrados entre el 197 y el 194, sitúa *Bacchides* en un momento más temprano apoyándose en elementos de cronología relativa con respecto a *Pseudolus* (datada en 191) y debidos a ciertas concomitancias estructurales de ambas comedias [en esta dirección, Williams considera *Bacchides* anterior a *Pseudolus*; pero Questa (1985, 5-22), con Ritschl, cree que es posterior].

Trinummus

Desde Ritschl (1845, 348), los vv. 989-990 han sido la base para establecer que la pieza no fue representada antes del año 194 a. C., momento de la institución de espectáculos teatrales con ocasión de los *ludi Megalenses* (cf. Liv. 34.54.3), ya que, con arreglo al uso inveterado —remontaba al año 266 a. C.— de proceder a la renovación de las magistraturas en los idus de marzo, los *aediles* solo podían ser *noui* (como reza el pasaje indicado) en abril [mes de los *ludi Megalenses* —los *ludi Romani* se celebraban en septiembre; los *ludi Plebei*, en noviembre—]. Tomando, en consecuencia, el año 194 como *terminus post quem*, y salvo Sedgwick (1949, 382), quien señala como “very nearly correct” la fecha misma de 194, los autores fluctúan en sus apreciaciones de detalle —tendientes siempre a atribuir la composición de la comedia a los últimos años creativos de Plauto—: Buck (1940, 100) da valor a la datación en 187 aceptando la relación de los vv. 83-85 con el ‘proverbial’ v. 941 de *Menaechmi* y los ataques en ese año de *Publius* y *Quintus Petillius* a Lucio Cornelio Escipión; Schutter (1952, 147-148) apunta al año 188 entendiéndolo que el v. 872 quizá aluda al censo realizado en 189 por Marco Claudio Marcelo y Tito Quincio Flaminio (cf. Liv. 37.58.2), puesto que en ese mismo año fueron llevados a Roma esclavos *Syri* en abundancia tras la guerra contra Antíoco (cf. vv. 542-546); De Lorenzi (1952, 139-140) deja abierta la hipótesis del año 193 por haber sido votada en tal fecha una ley contra la usura —*uid. Slater, infra*— que explicaría los vínculos con el dinero de algunos personajes principales de la acción cómica; Della Corte (1967², 62-63) opta por 187-186 sumándose a la cuestión escipiónica; Paratore (1978 V, 276-277) sintetiza todos estos puntos de vista y subraya dos aspectos centrales para situar *Trinummus* en la vejez de Plauto: la abundancia y variedad rítmica de las partes cantadas, por un lado, y, por el otro, el tono moralizante tan marcado de diálogos y monólogos —la dialéctica, diríamos, de ‘lo viejo’ y ‘lo nuevo’: acaso, un reflejo de las reformas anunciadas por Catón en los tiempos previos a su censura del año 184—; Slater (1987, 266-267), finalmente, se declara partidario, con Teuffel (1889, 325), y apoyándose en elementos de cronología relativa a propósito de *Curculio*, de fechar en los *ludi Megalenses* de 192 porque, entre los rasgos de naturaleza ‘filosófica’ inherentes a la pieza, incluye la remisión a la *lex Sempronia* [contra la usura] del año anterior.

Amphitruo

Enk (1937, 149) y Schutter (1952, 13) establecen la datación en 207 ó 206 partiendo de una supuesta relación de los vv. 75 y 188-189 con la victoria romana contra Asdrúbal

junto al río Metauro. Schwering (1905, 25) y De Lorenzi (1952, 97) datan la comedia en 201, juzgándola representada con ocasión de los *ludi Plebei*; pero quizá también, con motivo de los *ludi Romani scaenici* en honor de Júpiter (esto segundo se relaciona con la posibilidad de que, a raíz del resultado victorioso obtenido en la segunda Guerra Púnica con el triunfo de Escipión en Zama —202—, los obligados honores a Júpiter consistieran en la representación de la pieza plautina). Paratore (1978 I, 42), tomando como base los vv. 39-45 y 75, parece secundar las cronologías anteriores —en especial, la de Schwering y la De Lorenzi— por su convicción de que *Amphitruo* se destina a un público exultante que celebra el gran ciclo de victorias romanas vividas en la transición del siglo III al II a. C.

Sin embargo, la actual percepción acerca de la cronología de *Amphitruo* tiende a desconsiderar que pertenezca a un momento tan temprano y pone el acento en otro género de elementos (cf. Pansiéri 1997, 379 ss.). Así, Buck (1940, 28-30), Sedgwick (1949, 379) y Della Corte (1967², 52) optan por una datación posterior al año 189: estos autores se inclinan por señalar la fecha de 188, momento subsiguiente a las campañas de Marco Fulvio Nobilior contra los etolios, a raíz de las cuales Enio habría compuesto una pretexto titulada *Ambracia* y Plauto (se toman como punto de apoyo los vv. 203-261, monólogo de *Sosia*) habría compuesto su comedia. Buck (1940, 29) llega a retrasar la fecha de composición de *Amphitruo* hasta 186, en coincidencia con la datación precisa de la *Ambracia* de Enio y con la efemérides de la simultánea celebración de unos juegos organizados por Marco Fulvio Nobilior en honor de Hércules —se había erigido entonces también el templo de *Hercules Musarum*— y de Júpiter.

Menaechmi

Buck (1940, 70-71) cree que esta comedia no pudo ser representada antes de 200 a. C. (aunque Schutter [1952, 84-86], retomando una intuición de Leo [1913 I, 31-32], señala la fecha aproximada de 206 atendiendo a una implicación de los vv. 571-577 y 588-593 con la *lex Cincia de donis et muneribus* —promulgada en 204—), para lo cual aduce los vv. 714-715 como documento de la existencia de una *Hécuba* de Enio (de hecho, el pasaje citado concuerda con el v. 1265 del original griego de Eurípides). Aún sobre Enio, Buck (1940, 72) establece paralelismos con el *Alcmeón* partiendo de los vv. 840-841 y de la caracterización que de este personaje hace APOLLON. (cf. *Bibl.* 3.7.5), coincidencia que, sumada a algunas referencias textuales a oráculos de Apolo (vv. 850, 862, 868-869), refuerza la hipótesis de la adscripción general de *Menaechmi* a un momento posterior al de la llegada de Enio a Roma en 204; todo ello, por cierto, en estrecha relación con la cronología de *Captiui*: en esta línea, Sedgwick (1949, 379) fija la fecha del año 194.

Buck (1940, 73-75) recoge asimismo datos convincentes de la tradición filológica y literaria que sitúan *Menaechmi* en el año 187 (así, Ritschl —1845, 341 ss.—, quien propone vínculos de carácter metafórico entre el seguramente ‘proverbial’ v. 941, a su vez emparentado con *Trin.* 83-85, y los tribunos *Publius* y *Quintus Petillius*, los cuales en dicho año atacaron virulentamente a Lucio Cornelio Escipión); o bien, incluso, en el año 186 (cf. *Liv.* 39.22.10: relato de una subsiguiente condena y confiscación de los bienes del mencionado Escipión, sucesos tal vez evocados en los vv. 191 y 196). Della Corte (1967², 65-66) se inscribe en la ortodoxia cronológica establecida por Ritschl; indirectamente, hace lo propio Paratore (1976 III, 10) en su intento de desautorizar en bloque las hipótesis que postulan que *Menaechmi* no puede ser posterior al año 216 a. C. [De Lorenzi (1952, 194-195), precisamente, esgrime razones estilísticas y métricas para sugerir

que esta comedia se presentó por vez primera nada menos que en 216 a. C.; pero acaba defendiendo que, con el texto que hoy en día conocemos —consecuencia de numerosas alteraciones e innovaciones—, puede contarse entre las últimas obras —“si es que no es la última”— de Plauto.]

Persa

La preponderancia de las partes cantadas y la presencia de elementos ‘romanos’ tales como —singularmente— posibles alusiones a espectáculos de animales salvajes en los vv. 199 y 435-436 llevaron a Goetz (1875, 162 ss.) a datar esta comedia en los momentos finales de la vida de Plauto; más en concreto, en el año 186 a. C. si los versos mencionados guardan relación con la *uenatio* ofrecida por Marco Fulvio Nobilior —en el marco de unos juegos— a su regreso de Etolia (cf. Liv. 39.22.2), explicación de la que parte Buck (1940, 88-90), quien a su vez añade otros datos seguramente relativos no menos a esa fecha, como que, tras las guerras en Grecia y en Asia, la República vivió —salvo sobresaltos a propósito de la investigación sobre las bacanales— en algo así como un remanso de paz consular (de lo cual parece un reflejo el monólogo de *Toxilus* en los vv. 753-757), sin desdeñar que el año 186 (cf. Liv. 39.17.1-6) conoció una febril actividad judicial (a lo que parecen responder las palabras de *Saturio* en los vv. 62-76).

Sedgwick (1949, 379) da por definitivo el estado de la cuestión descrito por Buck; asimismo, Della Corte (1967², 63). Schutter (1952, 117), siguiendo a Enk (1937: 92), considera la pieza algo más temprana y la sitúa en torno al año 196 tomando como base la constitución por entonces del *collegium* de los *Tresviri Epulones* (cf. Liv. 33.42.1) y la probable referencia a ello de los vv. 99-100 [en los que *Saturio* se declara *coepulonus* de *Toxilus*]; se suma a esta posición De Lorenzi (1952, 106). Paratore (1976 IV, 9) admite ambas cronologías [186/196], pero otorga validez a la posibilidad de fechar en 197 con arreglo a los vv. 339-340 (derrota de Filipo —¿V de Macedonia?— y muerte de Átalo I de Pérgamo) y a los vv. 433-436 (celebración de los *ludi Romani*); en cambio, defender el año 191 para fijar ciertas concordancias con *Pseudolus* —cf. Schutter 1952, 118— le parece menos concluyente.

Casina

Desde Ritschl (1845, 191 ss.) se asume que *Casina* es una de las piezas tardías de Plauto (así, Buck [1940, 61]), a pesar de las objeciones planteadas por Mattingly y Robinson (1933, 52 ss.; 1935, 228 ss.) en la dirección de considerarla, con la base de argumentos numismáticos, como una de las más tempranas [de en torno a 210 a. C.]. Se ha señalado el v. 980 como una alusión al senadoconsulto *de Bacchanalibus* del año 186, lo que ha llevado a datar la comedia en torno a 185; e incluso, en 184 a. C. (año en el que se sitúa la muerte de Plauto). La datación temprana ha sido ampliamente rechazada desde Buck: por parte de Sedgwick (1949, 382), Schutter (1952, 55), De Lorenzi (1952, 201 —quien insiste de una manera particular en la abundancia de *cantica* polimétricos como prueba de una madurez compositiva—) y Della Corte (1967², 68 —siguiendo a Frank [1933, 368] y a Beare [1934, 123-124]—); en cuanto a Paratore (1976 II, 119), fiel a la doctrina común, abunda en las razones métricas.

A modo de colofón —un punto desengañado— de todo lo recogido en este capítulo, y aunque el maestro Leo [en unas *observationes criticae* en torno a las tragedias de Séneca (1878, 134, n. 28)] lo aplicaba a los intentos de datación que conceden mayor fuerza

distintiva a las alusiones —a menudo problemáticas— que las obras literarias hacen a los acontecimientos históricos, quizá sea lo más honesto declarar, con él, y haciendo la apreciación extensiva a las cronologías no tan sujetas a la ‘topicalidad’, que, en esta materia, invariablemente, la suma de nuestros buenos propósitos de haber llegado a puerto seguro o a resultados incontrovertibles *somnia sunt nugaeque merae*. Dejada constancia de ello, me congratulo de haber procurado, para bien de los estudios en torno al gigantesco Plauto, una nueva revisión actualizada de cuanto —honestamente también— sigo vislumbrando como válido y perdurable tras haber sometido a examen las numerosas tentativas de encajar la producción plautina en un cuadro cronológico ‘científico’.

2. Tipos dramáticos

El universo cómico está poblado por una serie de criaturas o de títeres que, con variantes en la mayoría de los casos, pero, a la vez, bajo pautas fijas y estereotipadas, constituyen un repertorio caracteriológico que da sentido a las tramas y contribuye a la construcción del ‘aparato retórico’ de cada pieza. Los tipos pueden quedar definidos como sumas de rasgos que buscan acomodarse a un concepto pre-determinado o bien a abstracciones previas de signo heterogéneo (López López 2009, 339). En la bibliografía española de los Estudios Clásicos, la obra de referencia para el estudio —historia y pragmática— de los personajes cómicos del Teatro Antiguo es la dirigida por González Vázquez (2016).

Se plantea aquí, al mismo tiempo, la espinosa cuestión de las máscaras en el Teatro plautino. Ya el propio término ‘máscaras’ se ha prestado desde siempre a la ambigüedad (Della Corte 1975b, 163), hasta tal punto que se ha hecho necesario distinguir el problema ‘arqueológico’ de la máscara del problema ‘a-crónico’ (intemporal y, por lo tanto, coyuntural y acomodaticio) de la dramaturgia. Entre la posición de quienes han defendido a ultranza el uso de máscaras desde los inicios de la *Palliata* —y, por ende, en Plauto— (Beare 1939, 139 ss. y 184-186; Duckworth 1952, 92-94), la de quienes —sin rechazo de lo anterior— han invitado a tomar en consideración los puntos de vista contrarios de los gramáticos (Paratore 1957, 32-34), y la de quienes sostienen que los actores de Plauto representaban sus papeles sin máscara (sobre todo: Grimal 1975, 289; ya antes, con matices: Della Corte 1972, 489 s.), conviene adoptar el prudente criterio de que, entre los personajes plautinos, algunos permanecerían vinculados a esquemas inmutables y serían ‘máscaras’ propiamente dichas, mientras que otros se mostrarían en escena *sine persona* en su condición de verdaderos ‘caracteres cómicos’.

Nosotros, sin embargo, deberemos otorgar aquí mayor peso a la ‘tipificación’, al elenco de las figuras recurrentes con las que Plauto nos expone su —a menudo, disparatado— mundo de enredos y situaciones, invadiendo un espacio de la crítica que no disimula su propensión a incidir en aspectos sociales y psicológicos, esto es, y a pesar de la rigidez de los argumentos (que apenas presentan variaciones significativas), su gusto por subrayar el valor de los tipos dramáticos como encarnaciones de actitudes humanas y dilemas morales.

La Comedia plautina es, en efecto, en el seno del Drama latino, y con anterioridad a la aportación de Terencio, el documento de una evolución que, arrancando de la *Mésē* (un Teatro de ‘tipos’), desemboca en la *Néa* (un Teatro de ‘caracteres’)¹³. El comediógrafo de

¹³ Este es el espíritu de las fundamentales teorizaciones, que compartimos, recogidas en las partes III y IV del libro de Gil (2010) que reproduce cuatro estudios anteriores (1974a, 1974b, 1975, 1981-1983) titulados genéricamen-

Sársina representa la síntesis de ambas tendencias en un estilo de composición que conserva un gusto aún arcaico, mientras que Terencio, con un arte de la caracterización más perfeccionado, preludivará ya el triunfo de un Teatro esencialmente literario que halla una fácil continuidad en la lectura.

La interacción de los tipos dramáticos teje un nudo de lances argumentales urdidos en torno a asuntos de índole familiar; las más de las veces (salvo para ‘secundarios’ como el pedagogo, el médico, el parásito o el cocinero), sometidos al principio de polaridad, esto es, padre severo e hijo disoluto con sus contrafiguras (hermano, vecino o amigo), la vieja antipática de moral atávica —negación de lo ameno—, una hetera —*indotata*, por supuesto— a la que hay que rescatar —en su inocencia— de la codicia de un *leno* o de una *lena* o bien del narcisismo (vacuo, pero opuesto a la bondad o a lo conveniente) de un *miles* o bien de las argucias de algún pariente o conocido, el *seruus callidus* (‘astuto’) o el *sodalis opitulator* (‘asistente’) que mantendrán viva la ilusión de un ‘mundo al revés’ o *katastrophē* cómica, y, lógicamente —pues el orden social estatuido debe ser preservado o restaurado—, la *anagnōrīsis* en el desenlace que —desenmascarando la impostura— conducirá —redención de la joven extraviada mediante— al *happy end* (una boda, las más de las veces)¹⁴.

Nos adentramos —hay que reconocerlo— en un asombroso sistema de *monotonías*, pues tenemos por cierto que Plauto es para nosotros la primera (y, asimismo, más definitiva) oportunidad en latín de asomarnos a una fuente de variada hilaridad que nunca renuncia, paradójicamente, al cumplimiento de unas pautas de reparto inmutables: los *serui currentes*, los *irati senes*, los *parasiti edaces*, los *sycophantae inpudentes*, los *auari lenones* (según ejemplifica TER. *Heaut.* 37-39); los *serui fallaces*, los *duri patres*, las *improbae lenae*, las *meretrices blandae* (en expresiones de Ov. *Am.* 1.15.17 s.); los *ardentes iuuenes*, las *raptae in amore puellae*, los *elusi senes*, los *agiles per omnia serui* (por decirlo con MANIL. 5.473 s.). Todo ello hunde sus raíces en la medicina hipocrática, que llamó la atención sobre los temperamentos del ser humano y estableció relaciones entre mayor o menor prevalencia de los ‘humores’ en el organismo y respuestas a ello en los actos concretos de la vida. Más tarde, se apropiaron del principio las escuelas filosóficas y el bagaje teórico llegó al Teatro a través de obras como la de Teofrasto (*Caracteres*, a caballo entre los siglos IV y III a. C.). La primera y más sobresaliente repercusión que tuvo el fenómeno fue, no en vano, según la evolución —ya apuntada— de una dramaturgia inicial de ‘tipos’ a otra posterior de ‘caracteres’, la plasmación —estricta, en los arranques; variable, luego— del ‘factor caracterial’ de cada personaje en máscaras que condicionarán o determinarán todas las vicisitudes de la acción¹⁵.

Siempre con arreglo al principio básico de polaridad, los tipos dramáticos no dejan de propiciar combinaciones entre varios de ellos, pero es lo general que conviene retener lo siguiente: el ‘normotipo’ (Della Corte 1975a, 384), que equidista del ‘*brachitipo*’ y del ‘*longitipo*’, constituye la versión habitual de cada carácter en las distintas tramas. Esta constatación conlleva otras dos reflexiones: la Comedia de Plauto respeta la doble distribución —heredada de la *Néa*— entre personajes ‘pasionales’ y ‘melancólicos’, por un lado, y, por el otro, entre personajes ‘iracundos’ y ‘flemáticos’ —trasunto de las doctrinas físicas de Empédocles—; se impone, con todo, el ideal peripatético de la *mesótēs*

te —salvo el cuarto: “El ‘alazón’ y sus variantes”— “Comedia ática y Sociedad ateniense”.

¹⁴ Léanse las páginas de prólogo, muy esclarecedoras a propósito de las oposiciones caracteriológicas, de García Calvo (1971, 7-14).

¹⁵ De lectura obligatoria para estos pormenores es otro trabajo de Della Corte sobre la *Palliata* (1975a).

(‘término medio’), acorde con el incipiente humanismo romano y con la razón común que sugiere por lo bajo que las mixtas criaturas escénicas están inspiradas en las personalidades *poliédricas* de los seres que pueblan la Realidad.

Los tipos y subtipos dramáticos, por consiguiente, nos ponen ante los ojos al esclavo (el más evolucionado de los cuales es el ‘arquitecto’ —*hēgemōn therápōn*, en terminología antigua¹⁶: como *Chrysalus*, en *Bacch.* o *Palaestrio*, en *Mil.*; como *Epidicus*, en *Epid.* o *Pseudolus*, en *Pseud.*—), artífice de la confusión, colocado por mor de la ficción cómica en la cima de la pirámide de un orden social transitorio. No son menos necesarias otras especies de esclavos: el que, además de ser *callidus* [‘prontitud de ideas’], es *currens* [‘prontitud de piernas’] (*Strobilus*, en *Aul.*); el enamorado, ‘traspasado por las flechas del amor’ (*Toxilus*, en *Pers.*); el abnegado y leal ‘encajagolpes’ (*Tyndarus*, en *Capt.*); el lerdo y, casi, ‘imitamonos’ (*Sceledrus*, en *Mil.*); el —por excepción, pues la mayoría son urbanos y ‘familiares’— rústico y ‘que mira contra el Gobierno’ (*Strabax*, mozalbeta, en *Truc.*); etc. Son aledaños o derivaciones del personaje servil masculino, con total claridad: el pedagogo (esclavo muy entrado en años: cf. García Hernández-Sánchez Blanco, 1993); y el cocinero (calvo y rojizo, *coquus* y *coci* —el jefe de cocina y sus pinches—: cf. Dohm, 1964).

Y, con su noble espacio en la tradición cómica y en los planteamientos plautinos, emerge el *senex*, que lo es —con excepciones: como los afables solteros, *lepidi semisenes*, *Megadorus* (en *Aul.*) y *Periplectomenus* (en *Mil.*)— por su condición de casado y padre (cf. Süß 1905, 101-121; Bianco, 2003). Son reconocibles en Plauto: el *prōtos páppos* (el viejo ‘primero’), como *Philoxenus* (en *Bacch.*) o *Callipho* (en *Pseud.*), joviales y condescendientes con la juventud; el *héteros páppos* (el ‘segundo’), como *Apoecides* (en *Epid.*) o *Simo* (en *Pseud.*), ariscos y negativos, intemperantes y severos; el *hēgemōn presbytēs* (el viejo ‘principal’), así llamado por encarnar la *mesótēs* y por su humanidad más creíble, como *Nicobulus* (en *Bacch.*), variable en su humor (queda aquí incluido el avaro, como *Euclio* [en *Aul.*]), de genio adaptativo por su inicial oposición a los amoríos juveniles y por su disposición final a no entorpecerlos; y el *pornoboskós* (el *leno* o ‘rufián’), clasificado por Julio Pólux como *senex*, la figura más denostada de las comedias, la más escarnecida y moralmente vituperada [con alguna salvedad, como *Cappadox* (en *Curc.*)], algo así como un ‘malo’ de las películas del Oeste¹⁷, cuyos ejemplos conspicuos pueden ser *Dordalus* (en *Pers.*), *Lycus* (en *Poen.*), *Ballio* (en *Pseud.*) o *Labrax* (en *Rud.*) (cf. Stolz, 1920).

En el seno de la institución familiar, los varones jóvenes y solteros llevan el peso argumental y temático del deseo sexual irrefrenable y de las dificultades —económicas, por norma— de acceder a él y de retenerlo (cf. Roth, 1913). Los *feruidi amatores* atraen particularmente cuando, en oposición dialéctica —el ‘par de amigos’—, se enfrentan al ejemplo del *adulescens* morigerado, tal y como se nos muestran en *Trin.* el crápula *Lesbonicus* junto al casto *Lysiteles*. El *adulescens* es un tipo dramático, en realidad, muy diversificado: no solo atendiendo a sus modalidades más obvias, como el *opitulator* o ‘coadyuvante’ (*Chaeribulus*, en *Epid.*; *Eutyclus*, en *Merc.*; *Charinus*, en *Pseud.*), el *hapalós*

¹⁶ Seguimos las etiquetas del catálogo de máscaras elaborado por Julio Pólux (segunda mitad del siglo II d. C.), profesor de retórica y autor de un *Onomastikón* cuyo libro IV [143-154], dedicado al Teatro, aporta una ‘clasificación’ de la Comedia Nueva que comprende 44 variedades tipológicas. El catálogo plautino, sin embargo, es más reducido. Seremos, por razones de espacio, muy selectivos en la mención de dichas etiquetas o correspondencias. Cabe señalar que están ausentes de la relación de Pólux personajes como el médico (cf. Gigante, 1969; Gil-Alfageme, 1972), los prestamistas y el banquero (cf. Bogaert, 1968; 1986) o el sicofanta (cf. Lofberg, 1920).

¹⁷ La feliz expresión es de Gil (1975, 71).

neanískos o ‘delicado’ y también inquieto (*Diniarchus*, en *Truc.*), el *ágroikos* o ‘cazurro’ (*Strabax*, subalterno, en *Truc.*), el *pánchrestos* u honesto ‘todoterreno’ (*Plesidippus*, en *Rud.*), el ‘donjuan’ —eterno meritorio, próximo al *gloriosus*— (*Callidamates*, en *Most.*); sino, sobre todo, porque —tomando como fuente el *Onomastikón* de Julio Pólux— son asimismo *adulescentes* (solteros, *ergo* ‘jóvenes’) los militares fanfarrones y los parásitos, figuras nada desdeñables en rendimiento cómico.

Los *milites* plautinos y su doble pero falsa poliorcética (presumen de botines suculentos en el campo de batalla y en la conquista amorosa) hallan en *Pyrgopolynices* [*Mil.*] la más cabal concreción del *epíseistos* de la Comedia Nueva¹⁸ —piel bronceada, melena castaña y ondeante— (cf. Ribbeck, 1882; Süss 1905, 45-48; Wysk, 1921; Collart, 1969; Leeman, 1975); hiperbólico en su lenguaje bravucón, objeto de irrisión por excelencia —mas no odioso como el *leno*—, el *miles* ‘perdonavidas’ ocupa en la ficción cómica el lugar opuesto al que le es propio en la Realidad, esto es, se le rebaja —en el tinglado escénico— a la base de la pirámide social a tal efecto convenida [junto con el paradigma mencionado, son ejemplares dignos de consideración *Cleomachus* (en *Bacch.*), *Therapontigonus* (en *Curc.*), el ‘innominado’ de *Epid.*, *Antamoenides* (en *Poen.*) y *Stratophanes* (en *Truc.*)]. El *miles*, por último, junto con el sicofanta malversador e intrigante y junto con los parásitos, pertenece a la categoría dramática del ‘impostor’ (*aladsōn*: este era, precisamente, el título del modelo griego —de autor desconocido— de *Miles Gloriosus*).

En cuanto a los *parasiti*, el elenco de Julio Pólux recoge la sabia distinción entre el *kólax* (‘adulador’) y el *parásitos* (‘zampabollos’). El término latino coincide etimológicamente con la segunda modalidad y solo de manera implícita recuerda la otra faceta, pero son abundantes las interferencias y las *malicias* retóricas: *Ergasilus* (en *Capt.*) y *Saturio* (en *Pers.*) son ocasionalmente retratados —por antífrasis— como hambrientos; *Artotrogus* (en *Mil.*), el *kólax* puro, no deja de referirse al mismo tiempo a “las aceitunas buenísimas” que come en casa del *miles* (v. 24) y al hambre como “motor de las pesadumbres” (v. 33); *Gelasimus* (en *Stich.*) es el ‘adulador’ por antonomasia y *Peniculus* (en *Men.*) es el más consumado de los ‘zampabollos’ (vv. 77-78: *Iuuentus nomen fecit Peniculo mihi, / ideo quia mensam quando edo detergeo*), pero *Curculio* [en *Curc.*], aunque hambrrón, invade las competencias del *seruus callidus*. Es sensato afirmar que lo uno y lo otro van de la mano: el parásito, que es un claro precedente del bufón o del chistoso, adula y complace para poder comer y —a ser posible— hartarse. De todos modos, más allá del origen cortesano del *kólax*, integrado en las Instituciones Democráticas, y de su transformación —por declive— en el gorrón o comensal no invitado que es el *parásitos* (cf. Arnott, 1968; Gil, 1981-1983, 46-57), interesa subrayar una condición del tipo no siempre puesta de relieve, a saber, su carácter de ‘desclasado’ o víctima de alguna exclusión social —pues es una figura aislada y anómala en el sistema de la Comedia—, y un aspecto que (desde el aún no superado estudio de Ribbeck, 1883) confirma que Plauto —sin excluir a Terencio—, documento de la conversión del viejo parásito en casi un amigo o confidente (esto es, en un *philétairos*), es el modelo inmediato para el nuevo *sermo meretricius* de la Elegía, ámbito en el cual los *parasiti* ‘aduladores’ de la *Palliata*, bajo el estereotipo de

¹⁸ El personaje plautino posee dos rasgos que nos interpelan por su singularidad: nos brinda un caso, relevante desde el punto de vista psicoanalítico, de desmoronamiento —por ‘catarsis’— de la propia vanidad (lo que cabría entender como ejercicio de *auto-anagnōrīsis* o ‘auto-reconocimiento’ del foco neurótico dominante en el sujeto); y, en virtud de su emparejamiento en la escena inicial de la pieza —preludio propedéutico— con un *kólax* paradigmático —el ‘adulador’ *Artotrogus*—, nos proporciona una pequeña obra maestra o joya de ese género de situación que remonta a los precedentes griegos de Antífanos y Alexis (cf. Webster 1953, 64).

los *blandi amatores* [asimismo, *exclusi amatores*], rendirán pleitesía ahora a esos *reges* ‘protectores’ de ultimísima acuñación que son las *dulces amicae*.

Nos referimos a continuación a las *anus*, a las mujeres viejas (cf. Süß 1905, 121-131; Oeri, 1948): *tò lykainion gráidion* (la *lena* decrepita, como *Cleareta* [en *Asin.*]); *tò pachēa graūs* (la vieja gordezuela, como *Chrysis* [en *Pseud.*]); y *tò oikouròn gráidion* (la vieja criada, como *Leaena* [en *Curc.*]); para más señas, *uinosa* —*multibiba atque merobiba*, v. 77— [son *uinosa* también —con sus nombres ‘parlantes’— *Staphyla* (en *Aul.*) y *Canthara* (en *Epid.*); y más vagamente, *Syra* [en *Merc.*]].

Los personajes femeninos incrementan su presencia gracias a las mujeres ‘honestas’. Ante todo, las *matronae*: libres de la acusación de lujuriosas o borrachas para su encaje en el papel de casadas y madres de familia (cf. Dixon, 1988; Pérez Gómez 1990, 164-167; García Jurado, 1993), y, aunque blanco de las pullas que lanza la proverbial misoginia de los romanos (cf. Quintillà, 2010), garantes del *mos maiorum* en su condición de *uxores dotatae* (cf. Schuhmann, 1977a; González Vázquez 2012, 143-146); ahí están las fuertemente virtuosas *Artemona* (en *Asin.*), *Eunomia* (en *Aul.*) —cuyo nombre ‘parlante’ es una plasmación magnífica de la idea de ‘leyes de los antepasados’—, *Cleustrata* (en *Cas.*) o *Dorippa* (en *Merc.*), representantes eximias de los tipos que Julio Pólux recoge bajo los membretes de la *lektikē* y la *oulē*, charlatanas en más de un sentido; ello, sin ignorar ejemplares de una humanidad llana y esforzada, como son *Phanostrata* (en *Cist.*) o *Philippa* (en *Epid.*); o bien, las ‘penélopes’¹⁹, que, desoyendo consejos paternos, se resisten a divorciarse de sus maridos (*Pamphila*²⁰ y *Panegyris* [en *Stich.*]); o, por último, *Alcumena* [en *Amph.*], singular por su estatuto ‘de frontera’²¹ entre la *matrona* y la *meretrix* (cf. González Vázquez 2012, 117, n. 10).

Son ‘honestas’ asimismo las *uirgines* (cf. Schuhmann, 1977b), doncellas propiamente dichas (*kórai*) o no tanto (*pseudokórai*). Entre las primeras: *Phaedria* (en *Aul.*) y la ‘delicada’ [ábra] *Casina* (en *Cas.*), hijas de familias respetables; y las reducidas a esclavitud pero de virginidad intacta, más tarde reconocidas como libres y restituidas al Orden, como *Planesium* (en *Curc.*), *Telestis* (en *Epid.*), *Adelphasium* y *Anterastilis* (en *Poen.*) o *Palaestra* (en *Rud.*). Entre las segundas, próximas al negocio meretricio por mantener una relación con algún joven y ser en cierto modo *hetairai*, destaca *Selenium* (en *Cist.*).

A medio camino entre las fantasías y la Realidad se hallan las *meretrices*, que conocen un gran rendimiento en Plauto (cf. Hauschild, 1933; Charbonnier, 1969) debido a la enorme atención prestada por la literatura clásica —por los géneros teatrales y por la ‘poesía de amor’, de manera preponderante— al asunto de la prostitución o —si se prefiere— del amor venal, seguramente (cf. Gil 1975, 62) algo más que un ‘deseo’ [*póthos*] y, a buen seguro, una ‘enfermedad’ [*nósos*] o una pasión en el límite del ‘exceso punible’ [*hýbris*]. Hay *meretrices* casi ancianas, la *spartopólios lektikē* (‘charlatana y canosa’) y la *pallakē* (‘concubina’), como *Syra* (?)²² y *Melaenis* (en *Cist.*) y, quizá, *Scapha* (en *Most.*). Pero las mejores entre ellas son las procaces, las *pórnai* que comercian con su cuerpo a precio fijo para clientes provistos de dinero: *tò téleion hetairikón*, la ‘consumada’ (*Phronesium*

¹⁹ La acertada expresión es de Román Bravo (1989, 61).

²⁰ Hay discusión sobre si Plauto dejó o no ‘innominada’ a la esposa de *Pamphilippus*: la mayor parte de los editores aceptan el nombre, pero Leo y Goetz niegan que se deba al ingenio plautino (cf. Duckworth 1938, 274-275), mientras que Paratore (1978 V, 182, n. 13) sostiene que se trata de una simple derivación del nombre del marido.

²¹ El carácter ‘de frontera’ de la pieza en su conjunto queda demostrado mediante el nombre propio *Amphitruo*, en cuya formación el prefijo AMPHI— anuncia, junto con el título, cómo el personaje, por doble partida, atormenta a su esposa y se atormenta a sí mismo [‘< *trýō*, ‘atormentar’] en una fastuosa comedia ‘de doble’.

²² Posiblemente, en realidad, ‘innominada’ (contra la hipótesis de Studemund, 1891).

[en *Truc.*]); *tò hetairídion hōraíon*, la ‘lozana’ (*Gymnasium* [en *Cist.*]); y todo un ramillete de mujeres hermosas y solteras de bellas formas y aliño indumentario espectacular —abalorios dorados, joyas caras, coronas, vestidos llamativos, guirnaldas— (en el gineceo plautino, una mezcla de todos estos atributos son: *Philaenium* [en *Asin.*], las dos *Bacchides* [en *Bacch.*], *Acropolistis* [en *Epid.*], *Erotium* [en *Men.*], *Pasicompsa* [en *Merc.*], *Acroteleutium* [en *Mil.*], *Delphium* y *Philematium* [en *Most.*] y *Lemniselenis* [en *Pers.*]).

Este es, a grandes rasgos, y actualizado, el panorama de los tipos dramáticos presentes en la Comedia de Plauto. A modo de conclusión, se diría que, saliéndonos del Teatro y retrocediendo en el tiempo a los albores de la Filosofía, encontramos en el pre-socrático Heráclito el sentido de cuanto hemos afirmado acerca de personajes y tipos. Si reparamos en el frg. 119 Diels-Kranz, *ēthos, anthrōpōi daimōn* (“su modo de ser, para un hombre su genio divino”²³), nos damos cuenta de inmediato de que cada uno de los personajes de la Comedia aporta un *ēthos*, su *ēthos* particular; y de que, si sustituyéramos el dativo *anthrōpōi* por el dativo *prosōpōi*, el *ēthos* de un personaje serían esas marcas indelebles de la caracterización que nos lo hacen reconocible y le otorgan un destino (en rigor, un *daimōn*) en la escena, de la misma manera que esos *mores* se hacen explícitos —y quedan, otras veces, implícitos— en los nombres ‘parlantes’, que no en vano son, junto con los tipos, el motor semiótico y semántico de las funciones cómicas, lo que nos resultará en extremo meridiano si nos atrevemos un poco más y *obligamos* a Heráclito a cambiar en su frase el nominativo *ēthos* por el nominativo *ónoma*.

Cerraremos el capítulo apostrofando a las criaturas, a los títeres de Plauto, con las mismas palabras con las que García Calvo (1984, 8) se dirige a los personajes de su drama *Rey de una hora*: “Y con esto sin más, adelante; vivid, muñecos”.

3. Ideología

La pretensión de extraer de las comedias una ideología, algo así como un pensamiento de Plauto o trazas de los sistemas filosóficos heredados de Grecia, se antoja sometida a toda clase de riesgos. Así pues, el intento de atribuir a Plauto una comicidad o una sonrisa ‘subversiva’ en la medida en que sus tramas y personajes pudieran denunciar o discutir contradicciones en los códigos de valores, es, en buena medida, un empeño cuyo sentido choca con la propia condición de las comedias, que no pasan de ser excepciones transitorias al Orden inscrito en las tradiciones de los antepasados (el rancio *mos maiorum*).

Por otra parte, y aunque los diálogos y monólogos de las criaturas escénicas pudieran reproducir ideas de las principales escuelas (‘sectas’) de época helenística, lo más ajustado a la verdad sería que la *Palliata* de Plauto —desde luego, con un don para el enredo disparatado y para los juegos de ingenio fuera de lo común— constituye, ya antes de que Terencio haga su aparición en las Letras de Roma, un documento *como otro* de la Comedia burguesa y de ambiente familiar que Menandro y sus aledaños teatrales habían logrado imponer.

Dicho lo cual, y a pesar del desánimo, ni todo está perdido a nuestro propósito ni dejan de ser necesarias algunas —o muchas— puntualizaciones. Sin ir más lejos, la propia tensión de los ideales helenizantes de los Escipiones y la reacción ultraconservadora del viejo Catón y su *inspicere, non perdiscere* como sistema de aproximación a la cultura de

²³ La traducción es de García Calvo (1985, 325).

Atenas²⁴, dualidad que tuvo su reflejo en las comedias (véase el capítulo dedicado a la cronología de las mismas), aportó a las piezas de Plauto el eco de las polémicas teóricas que estaban de moda en cada momento (*cf.*, *passim*, Garbarino, 1973; André, 1977; Untersteiner, 1980).

Hay una fecha oficial para la introducción en Roma de un interés vivo y creciente por la filosofía: el año 155 a. C., momento en el que una embajada ateniense llega a la Urbe para obtener del Senado la condonación de una deuda (*cf.* Levi, 1949). El dato elocuente es que dicha legación estuvo presidida por tres filósofos: el académico Carnéades, el estoico Diógenes y el peripatético Critolao, que hicieron verdaderas exhibiciones de sabiduría y poderío oratorio, no solo ante las instancias oficiales sino también con sus alocuciones públicas. Los filósofos contraponían el argumento de la fuerza que otorga la supremacía militar a la posibilidad de una fuerza procedente de razones de índole política y, sobre todo, ética (*cf.* Cic. *Rep.* 3.12.21). No en vano, la modalidad de filosofía que los romanos hicieron suya al principio fueron las *sententiae* características del pensamiento moral posterior a la caída del régimen político propio de la *pólis* democrática, esto es, las máximas o *dóxai* que, descontextualizadas y ajenas ya a sus ámbitos originarios, se habían erigido en un repertorio que —con trámites literarios como las comedias de Menandro, plagadas de *gnōmai*— habían llegado al Teatro romano a modo de expresión sintética de grandes cuestiones filosóficas.

Sin embargo, la fecha de la muerte de Plauto (184 a. C.) no debe despistarnos sobre la implicación de nuestro autor en el fenómeno descrito. Si bien es verdad que el mencionado año 155 es ya un tiempo incluso posterior a Terencio [fallecido en torno al 159], no cuesta trabajo concluir que el mago de Sársina fue la primera ocasión importante que tuvo de manifestarse en latín —antes de la llegada de los embajadores filósofos— el acervo sentencioso de la *Mésē* y de la *Néa*, cuyos autores proporcionaron a la *Palliata* romana muchos de sus modelos. Es fácil establecer la evolución: Plauto, como en tantos otros órdenes, fue una auténtica mina, un manantial exuberante para la continuidad de los *loci sententiosi* que, tras su asentamiento en el más ‘literario’ Terencio²⁵ (*cf.* Georgescu, 1968), nutrieron luego, en época cesariana, los versos del mimógrafo Publilio Siro (*cf.* Giancotti, 1963 y 1967), cuyo *corpus sententiarum*, finalmente, pervivió de manera particular en la prosa de Séneca (*cf.* López Kindler, 1966)²⁶.

Volviendo a un detalle apuntado al inicio de nuestra exposición, es lo más probable que no exista —como tal— una ‘ideología’ en Plauto, que no se produzca la ‘subversión’ de ningún estado de cosas. No obstante, y por recordar el título de una famosa investigación sobre su arte, es seguro que las comedias del sarsinate fueron —y son, en nuestra concepción de aquel género— la sonrisa del pueblo romano²⁷, la forma genuina de un muy apreciado espectáculo de masas. No resulta exagerado, de todos modos, reconocer en Plauto el punto de vista ‘carnavalesco’ o ‘saturnal’, la inversión (aunque se dé por mor de la ilusión teatral) de ciertos valores sagrados: así, por ejemplo, los jóvenes

²⁴ *Ad Marcum filium*, frg. 1 Jordan (esto es: contrariamente a la propuesta horaciana [*A. P.* 268-269: *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*], ‘echar una ojeada; estudiar a fondo, no’).

²⁵ Es un lugar común el hecho de que está ausente de Terencio la connotación negativa asociada al filósofo como persona que inducía a confusión con las palabras, mientras que las *sententiae* plautinas suelen aparecer —en comedias ‘morales’ como *Captiui*, *Rudens* y *Trinummus*— en escenas de engaño y expuestas a la chanza (*cf.* Moore 1998, 67 ss.).

²⁶ No menos, en sus tragedias: las *L. Annaei Senecae tragici Sententiae*, de autor desconocido, son una colección que ya figuraba como ‘Apéndice’ a los *Flores sententiarum* de Erasmo en su edición de 1642 (Amsterdam).

²⁷ Nos referimos al libro de Segal (1968).

de buena familia no anhelarán la comunión de los miembros que integran la casa, sino —como expresa *Philolaches* en *Most.*— la muerte, lo más rápida posible, del propio padre (cf. vv. 233-234). Esta infracción de la *pietas* no exime a las madres, a tenor de lo declarado por el rústico *Strabax* en *Truc.* (cf. vv. 660-662). Hay que ver en este estilo de irreverencias algo en verdad muy estimado por el gusto popular, receptivo —como las formas tradicionales de farsa recuerdan— a determinadas transgresiones de la moral atávica. En esta dirección, cobran sentido en *Bacch.* las amenazas de *Pistoclerus* a su preceptor, un desafío en toda regla a la *auctoritas* y a la *grauitas* (cf. vv. 154-155), que han perdido, en el ‘mundo al revés’, el necesario predicamento (cf. vv. 447-448).

Las madres de familia se apartan de la *morigeratio*: son más bien *iratae*, y en este pormenor no cabe constatar una especie de reproducción en la escena de ‘lo ya sabido’, sino otra *katastrophē*, otra zozobra, en virtud de la cual las *palliatæ* plautinas abandonan el esquema de la *res priuata* de la Comedia Nueva para invadir, mediante la *hýbris*, las parcelas de la *res publica* —propia de la Comedia Antigua— e, incluso, de la *res sacra* —definitoria de la Tragedia y, también, del lenguaje ‘paratrágico’— (cf. Murray 1933, 251).

No son estos, si se quiere, elementos constitutivos de una ‘ideología’, pero sí contribuyen a perfilar la noción de una *ideología plautina* que responde al deseo de combatir amablemente la moral de los ancestros: basta pensar en la crítica al *lucrum* que encierra el personaje del viejo puritano en *Aul.*, el avaro *Euclio*, o en la dialéctica general que se entabla, siempre en torno al dinero, a propósito del amor jovial y lascivo de los jóvenes y el contrapunto de sus traficantes —los ásperos *lenones agélastoi*—. Sin embargo, no juzgamos ‘ideológicos’ los retratos desmitificadores de la figura del *miles* ni la exaltación del esclavo, sino simples oportunidades para la hipérbole cómica. Coincidimos con el punto de partida de Slater (1985, 11), para quien la Comedia de Plauto es un terreno neutral en el que el elemento realista se amalgama con una tipificación versátil. Añadamos a esto que, probablemente, la ‘ideología plautina’ consistiría en la sabia fusión de las convenciones de repertorio heredadas y el realismo —entendido como reacción o como revulsivo— proveniente de las formas teatrales nativas.

Lo más verosímil acaso sea redundar en la convicción de que los dramas plautinos transmiten —perseveran en la transmisión de— una ‘moralidad’ que el humanismo romano y la literatura latina tienen asumida como núcleo de su idiosincrasia. Sobre el alcance de este impulso en Plauto, aunque discutido en alguno de sus excesos hermenéuticos (cf. Momigliano 1975, 16; Bondanella 1987, 8-18 y *passim*), hay unanimidad crítica (cf. Duckworth 1952, 272-304; Rawson, 1987). Puede afirmarse que esa nota ‘edificante’, relativamente *des-ideologizada*, era ya en la Comedia un factor de comicidad pura que no sonaba tanto a adoctrinamiento como a ironía y que, incluso, servía bien al objetivo de desenmascarar vastas zonas de hipocresía social.

Por ende, procede subrayar el didactismo de Plauto, presente, verbigracia, en el prólogo (cf. vv. 54-58) y en el epílogo (cf. vv. 1029-1036) de *Captiui* —una pieza ‘paratrágica’—, construido sobre la supuesta ausencia de personajes ‘inmorales’ (*periurus leno*, *meretrix mala*, *miles gloriosus*). Pero más aún procede percibir la *malitia* de nuestro autor, pecatarse de la relatividad de esa exhortación a la *pudicitia*, ya que, en consonancia con las dobles morales operativas en la sociedad, con las múltiples excepciones a la norma defendida como mayoritaria y con el carácter mixto de los tipos dramáticos, se dan cita en la comedia aludida un parásito —*Ergasilus*— (criatura no del todo encomiable moralmente hablando; por añadidura, presentado nada menos que como un sucedáneo de la *meretrix* [vv. 69-70: *Iuuentus nomen indidit ‘Scorto’ mihi, / eo quia inuocatus soleo esse in conuiuio*]), y un amago o barrunto de *aladsōn* o ‘impostor’ (el ‘amante de batallas’

Philopolemus, hijo de *Hegio* —a su vez, un nombre ‘parlante’ de connotaciones *estratégicas*—).

La Comedia de Plauto brinda a las clases más populares de su tiempo la oportunidad de asistir, a través de unas representaciones nunca exentas de la mirada abiertamente humorística y desenfadada que distingue a su autor, a la crítica de la moral aristocrática que vive en el seno de las familias ricas. No se olvide que los conflictos conyugales o entre padres e hijos que suelen aparecer en escena llevan el marchamo de la plutocracia, de la concepción ‘patrimonial’ de las riquezas (así se comprende que la dote venga a ser una especie de personaje innominado cuya sombra se proyecta sobre las tramas). No se imaginan como propias de los matrimonios plebeyos las tensiones de las matronas que tienen su causa en el afán de justicia o en la administración de un lujo que tiende a la desmesura, como tampoco se antoja plebeya la presunción del soltero *Periplectomenus* en *Mil.* (cf. vv. 679-680) acerca del tipo de esposa que —de haberlo querido— hubiera estado en condiciones de elegir. Pero, al mismo tiempo, no menos *mos maiorum* es que *Megadorus*, en *Aul.*, cuando visita a *Euclio*, sea consciente de que ‘es de temer que un rico llame a la puerta de un pobre’ (cf. vv. 247-248). Seguimos, pues, comprobando que el moralismo plautino es de doble filo: da el protagonismo a los *ciues* de rancio abolengo, pero expresa la nostalgia —sometida a mitificación desde los albores de la literatura latina— por un tiempo pasado de heroicas austeridades.

No deja de resultar útil, a la vez, darse cuenta de que la *Palliata* de Plauto no solo reproduce los estereotipos éticos —la moral ‘burguesa’— de la Comedia Nueva, sino también —y sobre todo— los conflictos de una sociedad que, en los inicios de la época helenística, sigue procurando el equilibrio con las viejas ideas aristotélicas de la ‘medida’ o del ‘término medio’ (*mesotēs*). No es asunto baladí, porque saberlo evitaría imputar a Plauto preferencias excluyentes (‘más epicúreo que estoico’, ‘más estoico que epicúreo’, etc.) y porque facilitaría la comprensión de la trascendencia que tuvieron los epígonos del Perípatos —Teofrasto, de modo particular— para la constitución del ecléctico sistema dramático que ahora se convierte en nuestro objeto de estudio. Como vio con acierto Grimal (1975), Plauto lleva a la escena no tanto unas pautas morales fijas —pretendidamente invariables en sus modelos— como el espíritu de las controversias filosóficas que tuvieron cabida en la *Néa*; pero se impone una importante aclaración —en la línea, por cierto, de cuanto venimos razonando sobre la naturaleza ‘adaptativa’ de su discurso teatral—: Plauto antepone siempre el placer de lo cómico a la utilidad de una amonestación moral en sentido estricto, y jamás exhibe un conocimiento escolástico preciso si ello no le sirve para insistir en los valores romanos que sus espectadores esperan ver realzados (perseverancia, aspiración a una excelencia cívica y militar, devoción a los dioses, etc.).

Una aproximación a la ‘ideología plautina’ tiene que prestar atención asimismo a un cierto hermanamiento de la moral con la política: no, por cierto, en un sentido doctrinario o militante —esto último, en absoluto—, sino, como ya señaló Taladoire (1956, 13), en la medida en que advertimos en ello una tendencia muy acusada del estilo de Plauto. El capítulo dedicado a la cronología de las comedias aporta un repertorio de ‘referencias de actualidad’ bastante completo para rastrear el interés de Plauto por lo político. Por ‘política’ debemos entender, lógicamente, el conjunto de vicisitudes ciudadanas, institucionales y militares que, en la preparación —a menudo, sin duda, *magnis itineribus*— de los diálogos y de las situaciones dramáticas, Plauto tuvo en cuenta para dar realce a los lances vividos por sus personajes²⁸. Lo de veras provechoso para nuestro propósito es

²⁸ Ocupa un lugar destacado en estos intereses la ‘cuestión catoniana’ (cf. Della Corte, 1969²), cuyos límites han quedado también analizados en el capítulo que tuvo por objeto la cronología.

vincular las ‘noticias’ con el tratamiento de los temas *à la page* en el pensamiento moral helenístico y romano, entre los cuales con comodidad pueden citarse, transversales a todas las comedias, la guerra y la paz, la esclavitud y la libertad, el miedo y la valentía, las desigualdades sociales que —por obra y gracia del dinero— dan al traste con la igualdad por nacimiento de todos los hombres; la riqueza y el patrimonio, la exclusión, el amor ritualizado y el amor venal, el diverso sentido de la felicidad, la virtud, la amistad, las leyes, el concepto de lo divino, la transgresión simposiaca, el placer y la educación. Hay que aceptar con reservas, sin embargo, la posibilidad de que el de Plauto fuera un público ‘politizado’ (cf. Dupont, 1985), puesto que tal principio conduciría a aceptar una ortodoxia política en sus comedias y a juzgarlas como instrumentos de propaganda. La Realidad, en cambio, sugiere transitar las vías del sentido común: Plauto no escribió en los convulsos tiempos de Cicerón (tomando partido²⁹ —por así decir—), sino procurando que la ‘topicalidad’ corriera siempre pareja a los gustos cambiantes del público. Por más que se pretenda *politizarla*, la Comedia de Plauto permanece, con sus tintes vodevilescos, como un producto teatral esencialmente inocuo³⁰.

Si hubiera algo parecido a una ‘subversión plautina’, ello guardaría necesariamente relación con lo que, en los arranques de este capítulo, ha sido denominado punto de vista ‘carnavalesco’ o ‘saturnal’ (cf. Della Corte, 1953; Diaconescu, 1974). La investigación de Segal (1968) arrojó, en efecto, mucha luz sobre la ‘atmósfera saturnal’ en Plauto, y desde entonces los estudiosos admiten, por ejemplo, como una gran aportación ‘ideológica’ de nuestro autor, que el *seruus callidus* no es ya un esclavo integrado en un sistema de ‘inferioridad social’ sino el genuino príncipe de la farsa, ‘carnavalescamente’ reinventado para la impunidad. Se habla, por supuesto, de un reinado efímero —el que otorga cada comedia, limitada en el tiempo—, pero ese protagonismo del personaje servil no dista demasiado, en última instancia, del estatuto jurídico del que gozaban los esclavos más apreciados y protegidos en el ámbito familiar³¹. Contra la Realidad, el enaltecimiento de los placeres se erige en el propósito ‘dogmático’ de Plauto: se practica en sus comedias una especie de suspensión de la Ética Oficial, a saber, se reivindica no solamente el amor-pasión extraconyugal sino la legitimidad de un *lógos* en torno a él, se entona una alabanza de los festines y del vino —apenas morigerada, contrariamente a lo que sucede en Terencio; ajena a la contención lírica que admiraremos en Horacio—, se ponen en entredicho las jerarquías y los principios de autoridad inspirados en conductas leales (se asume una apoteosis del *dolus*), y, por último, se escenifica sin tapujos —he aquí la osada intención de *Amphitruo*— el sentido a la vez reverencial y desacralizado que de la divinidad tenían los romanos y que está presente en la mitología clásica como representación simbólica de una evidencia antropológica propia de la religiosidad politeísta.

De la misma manera que en la tipología de los personajes hemos descrito —al lado de las criaturas principales— una serie de contrafiguras, así también se diría que en la edificación del universo ideológico de Plauto hallamos, superpuestos a los valores de la *humanitas* romana, los contravalores paradójicos de la Comedia, que dibujan no menos una ‘visión del mundo’. Evocamos aquí otra vez al *lepidus semisenex Periplectomenus* (en *Mil.*), a modo de ilustración de lo que acabamos de decir, para añadir un contravalor más: el de la autarquía personal que rompe moldes tanto en el

²⁹ Como si hicieron, en cambio, los mimógrafos Publilio Siro y Décimo Laberio, para quienes la moralidad abstracta de las *sententiae* podía hacerse compatible con la invectiva.

³⁰ Concordamos con Grimal (1975, 496-497) en que hay que esperar hasta Terencio para disfrutar de unas comedias más ‘comprometidas’ por su mayor elaboración de las cuestiones filosóficas y sociopolíticas.

³¹ No se pierda ocasión de re-examinar, bajo este prisma, el magno tratado de Costa (1890).

ámbito matrimonial y familiar como en el de las relaciones sociales, ya que dicha singularidad confiere al personaje un rango de paradigma para el razonamiento de otras iconoclastias que, si bien extrañas al juego cómico, irrumpen en los géneros literarios con la idéntica misión de permitirnos atisbar el retrato completo de las tensiones que conforman una determinada cultura³².

No resultaría exagerado afirmar que las comedias de Plauto, apelando a un abanico de transgresiones, practican ya la ‘exhortación al disfrute vital’ que —cristalizada en la asombrosa fórmula *carpe diem* en C.1.11.8— Horacio consiguió fijar como norma de valor universal. Un precedente de este pensamiento son, a nuestro juicio, y a modo de compendio de esa ilusión fugaz de ‘salirse de los márgenes’ que encierran las tramas cómicas, las palabras del esclavo *Stichus* (en *Stich.*, cf. vv. 421-422) con las que, al referirse al *hunc diem unum* de la celebración de su libertad, aspira a zafarse *ex illis multis miseriis*. Nunca antes se vio tan claro: en el Teatro, pues, ‘porque así debiera ser al salir de él’ —y no ya ‘solo en él’, puesto que no nos es dado aplicarlo a nuestros verdaderos empeños—, es donde nos reconocemos como lo que somos, ‘señores de un día’ [*breues domini*: nos permitimos poner en plural la expresión de HOR. en C. 2.14.24] y nada más; tal ‘reconocimiento’, por cierto, viene a ser una suerte de *anagnōrisis* colectiva de la propia condición humana, con todo lo que ello implica para la definición de las comedias de Plauto como piezas de alto valor psicoanalítico. Puede establecerse con rigor que el legado de Teofrasto³³, que traslada a la Comedia romana una diversidad de caracteres cómicos ligados a la descripción de unas pasiones dominantes, constituye otra forma —no banal, digámoslo— de rastrear una ‘ideología plautina’ mediante el vislumbre en la *Palliata* de rudimentos de una ‘ciencia del alma’.

Recapitemos. La Comedia de Plauto, por la propia naturaleza del género, que se concibe para un gran público amante de la diversión en apariencia intrascendente, parece no servir al propósito de transmitir a conciencia unos valores y un pensamiento. Aun así, como Segal recuerda en las páginas preliminares de su libro (1987²), la sonrisa supone una afirmación de valores compartidos. Si esto es cierto, Plauto actúa como intérprete —acaso, algo indirecto; en ocasiones, demasiado elíptico; pero, en verdad, autorizado— de una sensibilidad social correspondiente a la República romana, no de un modo muy diverso a como Aristófanes debe ser tenido en cuenta para una caracterización de la democracia ateniense, o, incluso, Petronio, para el retrato fiel de la estructura económica protoimperial y de sus repercusiones en la sociedad de la época. Con perspicacia afirma Segal (*loc. cit.*) que, por más que Enio sea aclamado como ‘padre de la literatura latina’, “Plauto estaba escribiendo antes de que Enio pudiera leer”.

Sin ningún género de dudas, en el seno de una sociedad que idolatraba la *grauitas*, Plauto apostó por la *leuitas* y llevó a las tablas ‘la otra mitad’ del genio del pueblo romano, que es su enorme capacidad para el humor estrepitoso y —en la medida en que las comedias incidían en el *reverso* de las costumbres— desenfadadamente ‘subversivo’ por su mirada ‘saturnal’ sobre la realidad objetiva. ¿Qué otra cosa es, si no, la *katastrophē* cómica, el ‘mundo al revés’? Ahora bien: sobre el alcance de la *irreverencia plautina*, adoptar una posición equidistante entre los extremos de la crítica sería lo más juicioso. Situamos fuera de toda controversia que para los espectadores de Plauto la sola mención

³² Estamos pensando, trasladada la cuestión a los confines de la Elegía, en las *doctae puellae* (impensables en la Comedia entre las mujeres ‘honestas’): cultas, sexualmente emancipadas, independientes en lo económico.

³³ Consúltese con provecho la edición bilingüe de *Caracteres* a cargo de Batalla (2009).

del término *mores* revestía un gran valor connotativo (cf. Earl 1960, 237), y que aquellas comedias invitaban a una reflexión amable sobre las funciones tradicionales de los distintos miembros de la comunidad (ciudadanos o esclavos, figuras de autoridad o marginales, etc.); pero no es el universo plautino, estrictamente hablando, una fuente histórica de primer orden para ningún acontecimiento decisivo, ni, tampoco, una copia exacta del mundo helenístico. Tendemos, más bien, con Leo (1913 I, 144), Fraenkel (1960, 378-379) y Grimal (1953, 49), a enjuiciar la ‘ideología’ de Plauto como el fruto inteligente de un criterio teatral genuino, cuya significación estriba en el intento de hacer compatibles el respeto a la moral cívica de los ancestros y una fantasía creativa que se consiente algunas infracciones a la Norma, las cuales nos son descritas, a la vez, como inversión de lo real y como propuesta ‘política’ alternativa.

4. Prosoponimia

Cuando daba por cerrado este trabajo, pensado en tres partes (correspondientes a los tres primeros capítulos), una lectura inesperada —pero relacionada con la Comedia— puso ante mis ojos una novedad terminológica y conceptual, en verdad trascendente, que explica la adición al conjunto de un breve párrafo que, en la práctica, constituirá un cuarto capítulo. Aun a riesgo de que el examen de los nombres de los personajes —tan inseparable de una comprensión cabal de Plauto— carezca aquí de un suficiente desarrollo, invoco en mi defensa que lo que he querido evitar al lector es la ya muy divulgada casuística (los ejemplos: la etimología del prosopónimo, su *ratio*, etc.); en cambio, no he podido resistirme a una acotación teórica que, pese a lo escueto de su formulación, se me antojaba perentoria.

Tras largos años utilizando, en español, la etiqueta ‘nombres parlantes’ para los nombres de los personajes cómicos cuyas etimologías hallan —de modos diversos— confirmación en las tramas y en un amplio abanico de situaciones escénicas (etiqueta que en inglés suele encontrarse bajo las equivalencias *significant names* o bien *speaking names*, y que en alemán adopta, desde Lessing [1768, 90], la de *redende Namen*), asumo —y la propongo para su uso corriente en futuras investigaciones— la etiqueta ‘**nombres premonitorios**’, que empleó en la obra titulada *Archivaldo García (canción colacionada)*³⁴ Marcos Mundstock (1942-2020), genial humorista argentino de una inteligencia verbal asombrosa y miembro del núcleo fundacional del grupo Les Luthiers (cf. Núñez Cortés 2023, 249-250), y que me parece una solución magnífica —nunca antes pensada ni puesta en juego, diría— para interpretar, metodológicamente y en términos generales, la intención del pasaje concreto de PLAUT. *Pers.* 625 —paradigmático de tantos otros pertenecientes a su corpus— en el cual el esclavo *Toxilus*, al oír el nombre de la joven *Lucris*, exclama: *nomen atque omen quantiuis iam est preti*.

³⁴ “Atribuía su obsesión de ordenar y **archivarlo** todo a la influencia **premonitoria** de su propio nombre de pila ‘**Archivaldo**’, y no era el primer caso en su familia de un **nombre premonitorio**; su abuelo se llamaba **Premonitorio** García. Archivaldo fue criado por dos tías **solteras, beatas y rigurosas**, que toda su vida lo previnieron **contra los peligros del mundo y las malas mujeres**. También **los nombres de sus tías encerraban un cruel designio**, se llamaban **Esther y Liza**, y de apellido **Castro**”. Todo esto tiene un gusto muy plautino, y es un brillante ejercicio de *interpretatio nominum* o, dicho de otra manera, de ajuste de las etimologías de unos nombres propios ficticios —*ficta nomina*— a las funciones o destinos cómicos de unos personajes, vínculo que, en la teoría literaria, recibe el nombre de *ratio*.

Bibliografía

- Amatucci, A. G. (1948), “Per la cronologia del *Rudens* di Plauto”, en *Mélanges de Philologie, de Littérature et d’Histoire Anciennes offerts à Jules Marouzeau*, París, Les Belles Lettres, 1-6.
- André, J.-M. (1977), *La philosophie à Rome*, París, Presses Universitaires de France.
- Anspach, A. E. (1889), “Die Abfassungszeit der plautinischen *Bacchides*”, *NJPhP* 139, 355-358.
- Arnott, W. G. (1968), “Studies in Comedy, I: Alexis and the parasite’s name”, *GR&BS* 9, 161-168.
- (1971), “Réflexions sur le *Stichus* de Plaute”, en *Atti del IV Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico*, Roma-Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 549-555.
- Batalla, J. (2009), *Teofrast: Caràcters*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum.
- Beare, W. (1934), “The date of the *Casina*”, *CR* 48, 123-124.
- (1939), “Masks on the Roman stage”, *CQ* 33, 139 ss. y 184-186.
- Bergk, Th. (1870), *Ein Beitrag zur lateinischen Grammatik*, Halle, Mühlmann.
- Bianco, M. M. (2003), ‘*Ridiculi senes*’. *Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo, Flaccovio.
- Bogaert, R. (1968), *Banques et banquiers dans les cités grecques*, Leiden, A. W. Sijthoff.
- (1986), “La banque à Athènes au IV^e siècle av. J.-C.”, *MH* 43, 19-49.
- Bondanella, P. (1987), *The eternal City: Roman images in the Modern World*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Boutémy, A. (1936), “Quelques allusions historiques dans le *Stichus* de Plaute”, *REA* 38/1, 29-34.
- Bücheler, F. (1886), “Coniectanea”, *RhM* 41, 12.
- Buck Jr., Ch. H. (1940), *A chronology of the plays of Plautus* [Tesis], Baltimore [sin indicación de editorial].
- Calderan, R. (1982), *Vidularia*, Palermo, Vittoriotti.
- Calderan, R.-Monda, S. (2004), *Vidularia*, Urbino, QuattroVenti.
- Cebeillac, M. (1967), “Essai pour répréciser la chronologie des comédies de Plaute”, *CH* 12, 327-338.
- Collart, J. (1969), “Le soldat qui ne chante pas (quelques remarques sur le rôle du *miles* chez Plaute)”, *REL* 47 bis, 199-208.
- Costa, E. (1890), *Il Diritto Privato Romano nelle comedie di Plauto*, Turín, Fratelli Bocca Editori.
- Charbonnier, C. (1969), “La courtisane de Plaute à Ovide”, *BAGB* [sin indicación de volumen], 459-550.
- De Lorenzi, A. (1952), *Cronologia ed evoluzione plautina*, Nápoles, Istituto della Stampa.
- De Melo, W. (2013), *Plautus, V*, Cambridge [MA], Harvard University Press.
- Della Corte, F. (1953), “L’essenza del comico plautino”, *Maia* 6, 81-98.
- (1967² [1952]), *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Florencia, La Nuova Italia.
- (1969² [1949]), *Catone Censore*, Florencia, La Nuova Italia.
- (1972), “Personaggi femminili in Plauto”, en *Opuscula, II*, Génova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 489 s.
- [a] (1975), “La tipologia del personaggio della Palliata”, en *Actes du IX^e Congrès de l’Association Guillaume Budé, I*, París, Les Belles Lettres, 354-388.

- [b] (1976), “Maschere e personaggi in Plauto”, en *Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico. Plauto e il Teatro*, Roma-Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 163-201.
- Diaconescu, T. (1974), *Metaforă si univers saturnalic în comedia lui Plautus*, Bucarest, Tipografia Universității.
- Díaz Tejera, A. (1961), “Ensayo de un método lingüístico para la cronología de Platón”, *Emerita* 29.1, 241-286.
- Dixon, S. (1988), *The Roman Mother*, Norman-Londres, University of Oklahoma Press, 1988.
- Dohm, H. (1964), ‘*Mageiros*’. *Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, München, C. H. Beck.
- Duckworth, G. E. (1938), “The unnamed characters in the plays of Plautus”, *CPh* 33, 267-282.
- (1952), *The nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*, Princeton, Princeton University Press.
- Dupont, Fl. (1985), *L’acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome Antique*, París, Les Belles Lettres.
- Earl, D. C. (1960), “Political terminology in Plautus”, *Historia* 9, 234-243.
- Enk, P. J. [a] (1932), *Handboek der Latijnse Letterkunde van de oudste tijden tot het Optreden van Cicero. Tweede Deel: Het Tijdvak van Letterkundige Ontwikkeling onder invloed van het Hellenisme (I: De dichters Livius Andronicus, Naevius en Plautus)*, Zutphen, Thieme.
- [b] (1932), *Plauti Mercator; cum Prolegomenis, Notis Criticis, Commentario Exegetico*, I, Leiden, Sijthoff.
- (1937), *Handboek der Latijnse Letterkunde, II 1-2*, Zutphen, Thieme.
- (1953), *Plauti Truculentus, cum Prolegomenis, Notis Criticis, Commentario Exegetico*, I, Leiden, Sijthoff.
- Fernández-Galiano, M. (1968), “Estado actual de los problemas de cronología euripídea”, en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos, I*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 321-354.
- Fraenkel, E. (1960 [= (1922), *Plautinisches im Plautus*, Berlín, Georg Olms]), *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, La Nuova Italia.
- Frank, T. (1932), “Two notes on Plautus”, *AJPh* 53, 243-248.
- (1933), “On the dates of Plautus’ *Casina* and its revival”, *AJPh* 54, 368-372.
- (1939), “Comments on Anatolian affairs”, en Calder, W. M.-Keil, J. (eds.), *Anatolian Studies presented to W. H. Buckler*, Manchester, Manchester University Press, 86-87.
- Garbarino, G. (1973), *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo a. C.*, 2 vols., Turín, Paravia.
- García Calvo, A. (1971), *Plauto. Pséudolo o Trompicón*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- (1984), *Rey de una hora*, Madrid, Lucina.
- (1985), *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heraclito*, Madrid, Lucina.
- García-Hernández, B.-Sánchez Blanco, L. (1993), “*Lydus barbarus* (Plauto, *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo”, *Helmantica* 44, 147-166.
- García Jurado, F. (1993), “Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la Comedia plautina”, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 4, 39-48.
- Georgescu, C. (1968), “L’analyse du ‘locus sententiosus’ dans la comédie de caractère”, *StudClas* 10, 93-113.

- Giancotti, F. (1963), *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle Sentenze di Publilio Siro*, Mesina-Florenca, G. d'Anna.
- (1967), *Mimo e Gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina-Florenca, G. d'Anna.
- Gigante, M. (1969), “Il ritorno del medico straniero”, *PP* 127, 302-307.
- Gil, L. [a] (1974), “Comedia Ática y Sociedad Ateniense, I: consideraciones generales en torno a la Comedia Media y Nueva”, *EClás* 71, 61-82.
- [b] (1974), “Comedia Ática y Sociedad Ateniense, II: tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva”, *EClás* 72, 151-186.
- (1975), “Comedia Ática y Sociedad Ateniense, III: los profesionales del amor en la Comedia Media y Nueva”, *EClás* 74-76, 59-88.
- (1981-1983), “El ‘Alazón’ y sus variantes”, *EClás* 86, 9-57.
- (2010), *De Aristófanes a Menandro* [III, “La Comedia Media: un Teatro de ‘tipos’” / IV, “La Comedia Nueva: un Teatro de ‘caracteres’”], Madrid, Ediciones Clásicas-Fundación Pastor.
- Gil. L.-Alfageme, I. R. (1972), “La figura del médico en la Comedia Ática”, *CFC* 3, 35-91.
- Goetz, G. (1875), “Die Aufführungszeit der plautinischen *Persa*”, *RhM* 30, 162-171.
- González Vázquez, C. (2012), “La matrona plautina desde la ‘realidad’ teatral”, en De Martino, F.-Morenilla, C. (eds.), *El lógos femenino en el Teatro*, Bari, Levante Editori, 115-150.
- [dir.] (2016), *Diccionario de personajes de la Comedia Antigua*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Grimal, P. (1953), *Le siècle des Scipions*, París, Aubier.
- (1975), “Existe-t-il une ‘morale’ de Plaute?”, *BAGB* [sin indicación de volumen], 485-498.
- (1975), “Le Théâtre à Rome”, en *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé, I*, París, Les Belles Lettres, 249-305.
- Harvey Jr., P. B. (1986), “Historical Topicality in Plautus”, *CW* 79.5, 297-304.
- Hauschild, H. (1933), *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie* [Tesis], Leipzig [sin indicación de editorial].
- Hoffmeister, F. (1903), *Prisvepek k datovani komoedii Plautoich* [Tesis], Tabor [sin indicación de editorial].
- Hough, J. N. (1934), “The use of Greek words by Plautus”, *AJPh* 55, 346-364.
- (1935), “The development of Plautus’ art”, *CPh* 30, 43-57.
- [a] (1939), “Link monologues and Plautine chronology”, *TAPhA* 70, 1939, 231-241.
- [b] (1939), “The understanding of intrigue: a study in Plautine chronology”, *AJPh* 60, 1939, 422-435.
- (1940), “Miscellanea Plautina: vulgarity, extradramatic speeches, Roman allusions”, *TAPhA* 71, 186-198.
- (1942), “The reverse comic foil in Plautus”, *TAPhA* 73, 108-118.
- Juniper, W. H. [a] (1937), *A study of verbs of saying in Plautus* [Tesis], Ohio State University.
- [b] (1937), “A study of verb synonyms in Plautus”, *TAPhA* 68, XXXIV.
- Leeman, M. A. D. (1975), “Aspects dramalogiques du miles plautien”, en *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé, I*, París, Les Belles Lettres, 322-325.
- Leo, F. (1878), *L. Annaei Senecae Tragoediae, I*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- (1895-96), *Plautus. Komödien*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- (1912), *Plautinische Forschungen*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- (1913), *Geschichte der römischen Literatur, I*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

- Lessing, G. E. (1768), *Hamburgische Dramaturgie, II*, Hamburgo-Bremen, Cramer.
- Levi, A. (1949), *Storia della filosofia romana*, Florencia, Sansoni.
- Lofberg, J. C. (1920), “The sycophant-parasite”, *CPh* 15, 61-77.
- López Gregoris, R. (2010), *Plauto. El ladino cartaginés*, Madrid, Cátedra.
- López Gregoris, R.-Román Bravo, J. (2012), *Plauto-Terencio. Comedia Latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, Madrid, Cátedra.
- López Kindler, A. (1966), *Función y estructura de la ‘sententia’ en la prosa de Séneca*, Pamplona, EUNSA.
- López López, M. (2007), “Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto”, *Flo-
rilib* 18, 203-235.
- (2009), “Marco Antonio, ‘parásito’ y ‘rufián’, en Cicerón (*Filípicas* II 6, 15)”, en Arcos Pereira, T.-Fernández López, J.-Moya del Baño, F. (eds.), *‘Pectora mulcet’*. *Estudios de Retórica y Oratoria Latinas, I*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 335-343.
- (2012), “El texto como trampa y salvación: a propósito de la cronología del tratado *De breuitate uitae* de Séneca”, *RELat* 12, 71-78.
- Marcos Casquero, M. A. (1974), “Ensayo de una cronología de las obras de Plauto”, *Durius* 2, 361-391.
- Mariner, S. (1986), “Llatí clàssic com a llengua d’un espectacle de masses”, en Secció Catalana de la Societat Espanyola d’Estudis Clàssics (ed.), *El Teatre Grec i Romà (VIIIè Simposi)*, Barcelona, Quadrati-IMPAL, 49-60.
- Marx, F. (1928), *Plautus. ‘Rudens’*, Leipzig, Teubner.
- Mastromarco, G. (2003⁴ [1994]), *Introduzione a Aristofane*, Bari, Laterza.
- Mattingly, H. B. (1935), “Nummus”, *AJPh* 56, 225-231.
- (1957), “The Plautine ‘Didascaliae’”, *Athenaeum* 35, 78-88.
- [a] (1960), “The first period of Plautine revival”, *Latomus* 19, 230-252.
- [b] (1960), “Naevius and the Metelli”, *Historia* 9, 414-439.
- Mattingly, H. B.-Robinson, E. S. G. (1933), “The Prologue to the *Casina* of Plautus”, *CR* 47, 52-54.
- Momigliano, A. (1975), *Alien wisdom: the limits of Hellenization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mommsen, Th. (1923 I¹³ [1854]), *Römische Geschichte, I*, Berlín, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 895 ss.
- Monti, S. (1949-50), “*Instauratio Ludorum* e la cronologia delle commedie di Plauto”, *RAAN* 24/25, 153-179.
- Moore, T. J. (1998), *The Theater of Plautus. Playing to the audience*, Austin, University of Texas Press.
- Murray, G. (1933), *Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press.
- Naudet, J. (1838), “Essai de classification chronologique des comédies de Plaute”, *JS* 114, 328 ss./406 ss.
- Núñez Cortés, C. (2023), *Memorias de un luthier*, Barcelona, Libros del Kultrum.
- Oeri, H. G. (1948), *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie. Seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Basilea, Schwabe.
- Pansiéri, C. (1997), *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d’un marginal*, Bruselas, Latomus.
- Paratore, E. (1957), *Storia del Teatro Latino*, Milán, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi.
- (1976-1978), *Plauto, Tutte le commedie*, 5 vols., Roma, Newton Compton.
- Pasquali, G. (1927), “Un monologo dei *Captiui*”, *RFIC* 5, 24-30.

- Pérez Gómez, L. (1990), "Roles sociales y conflictos de sexo en la Comedia de Plauto", en López, A. *et alii* (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 138-167.
- Petrone, G. (1977), *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo 'Stichus'*, Palermo, Palumbo.
- Poduska, M. (1963), *Synonymous verbs of motion in Plautus* [Tesis], Ohio State University.
- Püttner, V. (1906), *Zur Chronologie der plautinischen Komödien*, Ried, Pressvereins-Buchdruckerei.
- Questa, C. (1985), *Parerga Plautina*, Urbino, QuattroVenti.
- Quintillà, T. (2010), "Diferències discursives de gènere a Plaute: del lament a la rauxa", en Borrell Vidal, E.-Gómez Cardó, P. (eds.), *Actes del XVIè Simposi d'Estudis Clàssics: 'Artes ad Humanitatem'*, Tarragona, Secció Catalana de la SEEC-Excel·lentíssima Diputació Provincial de Tarragona, 97-107.
- Radermacher, L. (1903), "Die Zeit der *Asinaria*", *RhM* 58, 636-638.
- Rawson, E. (1987), "Speciosa locis morataque recte", en Whitby, M.[ichael]-Hardie, P.-Whitby, M.[ary] (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Oak Park, The Book Service Ltd., 79-88.
- Ribbeck, O. (1882), *Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie*, Leipzig, Teubner.
- ___ (1883), *Kolax. Eine ethologische Studie*, Leipzig, S. Hirzel.
- Ritschl, F. (1845), *Parerga Plautina et Terentiana*, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung.
- Román Bravo, J. (1989), *Plauto, Comedias, I*, Madrid, Cátedra.
- Rostagni, A. (1964), *Storia della Letteratura Latina, I*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Roth, E. (1913), *Nouae Comoediae adulescentes, amatores, senes, serui, quomodo congruant cum Iulii Pollucis personis* [Tesis], Leipzig, Noske.
- Schneider, J. (1937), "De chronologia Plautina", *De enuntiativis secundariis interpositis quaestiones Plautinae*, Leipzig-Dresde, Dittert.
- Schuhmann, E. [a] (1977), "Der Typ des *uxor dotata* in den Komödien des Plautus", *Philologus* 21, 45-65.
- ___ [b] (1977), "Hinweise auf Kulthandlungen im Zusammenhang mit plautinischen Frauengestalten", *Klio* 59, 137-147.
- Schutter, K. H. E. (1952), *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, Groninga, De Waal.
- ___ (1955), "De *Mostellariae* Plautinae actae tempore", en Helm, R. (ed.), *Vt pictura poesis, Festschrift P. J. Enk*, Leiden, Brill, 174-183.
- Schwering, W. (1905), *Ad Plauti Amphitruonem Prolegomena* [Tesis], Múnich, Officina Regiae Litt. Vniuersitatis typographi Iulii Abel.
- Sedgwick, W. B. (1930), "The dating of Plautus' plays", *CQ* 24, 102-105.
- ___ (1949), "Plautine chronology", *AJPh* 70.4, 376-383.
- Segal, E. (1968), *Roman laughter. The Comedy of Plautus*, Harvard, University Press.
- Seva Llinares, A. (2008-2010), "*Somnia nugaeque merae*. Sobre la cronologia de les tragèdies de Sèneca: mètodes i resultats", *Ítaca* 24-26, 101-156.
- Slater, N. W. (1985), *Plautus in performance. The Theatre of the mind*, Princeton, University Press.
- ___ (1987), "The dates of Plautus' *Curculio* and *Trinummus* reconsidered", *AJPh* 108.1, 264-269.
- Stolz, O. (1920), *De Ienonis in Comoedia figura* [Tesis], Darmstadt, In aedibus Benderi.
- Studemund, W. (1891), "Herstellungsversuch der plautinischen *Cistellaria*", en *Studien, II*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 419 n.

- Süss, W. (1905), *De personarum Antiquae Comoediae Atticae usu atque origine* [Tesis], Bonn, S. Foppen.
- Taladoire, B.-A. (1956), *Essay sur le comique de Plaute*, Mónaco, Imprimerie Nationale.
- Teuffel, W. S. (18892 [1871]), *Studien und Charakteristiken zur griechischen und römischen Literaturgeschichte*, Leipzig, Teubner.
- Untersteiner, M. (1980), *Problemi di filologia filosofica* [Sichirrollo, L.-Venturi-Ferriolo, M. (eds.)], Milán, Cisalpino-Goliardica.
- Vissering, S. (1842) “Quae obseruanda uidentur in constituenda fabularum singularum aetate”, en *Quaestiones Plautinae* [Tesis], Ámsterdam, Apud P. N. van Kampen, 94-103.
- Wagenvoort, H. (1931), “De *Sticho* Plautina”, *Mnemosyne* 59/3, 309-312.
- Webster, T. B. L. (1953), *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, University Press.
- Westaway, K. M. (1917), *The original element in Plautus*, Cambridge, University Press.
- Williams, G. (1956), “Some problems in the construction of Plautus’ *Pseudolus*. Appendix: on the relationship of *Bacchides* to *Pseudolus*”, *Hermes* 84, 424-455.
- Wysk, H. (1921), *Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie*, Giessen, Herr.