

Plauti per uestigia. La auctoritas plautina en la comedia latina medieval: los ejemplos del anónimo Querolus siue Aulularia y de la Aulularia de Vital de Blois

Manuel MOLINA SÁNCHEZ

Universidad de Granada
mmolina@ugr.es

Recibido: 20 de octubre de 2006

Aceptado: 7 de marzo de 2007

RESUMEN

Pese a la pérdida de gran parte de sus comedias y a la escasa consideración de que gozó en el Medievo, la *auctoritas* de Plauto se mantuvo a lo largo del período en forma de conocimiento explícito, como en el caso del *Querolus*, o de reminiscencia literaria, limitada prácticamente a la transmisión de su nombre, caso de la *Aulularia* de Vital de Blois. En ambas obras la recepción del sarsinate es así mismo desigual. Mientras que el autor del *Querolus* manifiesta su admiración por el comediógrafo latino, Vital de Blois, aun reconociendo su valía, no tiene reparos en considerarse superior a él. Lo que el clérigo francés ignora, sin embargo, es que el autor a quien él denuesta no es Plauto, sino el anónimo autor del *Querolus*.

Palabras clave: Plauto. Teatro latino. Comedia latina medieval. Querolus. Aulularia. Vital de Blois.

MOLINA SÁNCHEZ, M., «*Plauti per uestigia. La auctoritas plautina en la comedia latina medieval: los ejemplos del anónimo Querolus siue Aulularia y de la Aulularia de Vital de Blois*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 117-133.

Plauti per uestigia. The auctoritas of Plautus in medieval Latin comedy as exemplified in the anonymous Querolus siue Aulularia and in the Aulularia by Vitalis Blesensis.

ABSTRACT

Despite the fact that a large number of his comedies have been lost, and admitting his relative lack of fame in the Middle Ages, Plautus' *auctoritas* was still recognized during this age, either explicitly, as in the case of the *Querolus*, or as a literary 'memory', for practical purposes restricted to the use of his name, as in the *Aulularia* by Vitalis Blesensis. The influence of the writer born in Sarsina to be seen in these works is different in degree: whereas the author of the *Querolus* professes admiration for his Latin predecessor, Vitalis Blesensis, although he recognizes Plautus' worth, feels himself clearly his superior. What the French cleric does not know, however, is that the author he criticizes is not Plautus himself, but the anonymous writer of the *Querolus*.

Keywords: Plautus. Latin theater. Medieval Latin Comedy. Querolus. Aulularia. Vital de Blois.

MOLINA SÁNCHEZ, M., «*Plauti per uestigia. The auctoritas of Plautus in medieval Latin comedy as exemplified in the anonymous Querolus siue Aulularia and in the Aulularia by Vitalis Blesensis*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* 27, 1 (2007) 117-133.

El título de este trabajo no puede calificarse precisamente de canónico, ni entra dentro de la ortodoxia teórica de la historia de la comedia latina. En efecto, no es ciertamente Plauto, sino Terencio, el comediógrafo latino al que la crítica literaria concede mayor influencia sobre la Edad Media, ni fueron tampoco las comedias del sarsinate la lectura recomendada durante los llamados siglos oscuros. Podríamos citar un buen número de trabajos en apoyo de este aserto. Nos conformaremos, sin embargo, con dos pasajes de los excelentes volúmenes de José Román Bravo dedicados a la traducción de nuestros autores clásicos. Ellos son una buena síntesis de la *communis opinio* sobre esta cuestión. Dice de Plauto (Román Bravo 1989, p. 81): «El verdadero Plauto, al contrario que Terencio, fue poco apreciado [en la Edad Media], al ser considerado difícil y tachado de inmoral. Además, en un período indeterminado de esta época (aprox. siglo XI) se pierden las últimas doce comedias plautinas, de las que no se vuelve a tener conocimiento hasta el siglo XV». Y de Terencio escribe unos años más tarde (Román Bravo 2001, p. 96): «A diferencia de Plauto, Terencio fue un autor relativamente bien conocido en la Edad Media gracias especialmente al hecho de seguir siendo un autor escolar».

Y no es que nosotros queramos ir contra corriente y defender la supremacía de Plauto sobre Terencio en cuanto a predilección en la escasa actividad teatral del Medioevo. Para que quede claro desde el principio: Terencio es la referencia principal de la comedia latina desde el final de la Antigüedad hasta bien iniciado el Renacimiento. Es también la fuente primordial de toda una serie de tratados y pronunciamientos teóricos sobre la comedia que, desde el siglo IV hasta finales del XVI, se prolongaron de manera ininterrumpida como forma de conocimiento imprescindible, aunque, eso sí, a menudo tergiversado y estereotipado. En este segundo aspecto, sin embargo, el comediógrafo debe gran parte de su prestigio al impagable favor que le hizo el gramático Donato con su comentario. Pero, más allá de estas afirmaciones, no por muy rotundas menos ciertas, siempre nos pareció sorprendente, por no decir paradójico, que de las tres principales producciones literarias de comedia latina medieval, el *Querolus*, de comienzos del siglo V, los *Diálogos* de la abadesa Rosvita de Gandersheim, del siglo X, y las denominadas «comedias elegíacas» del siglo XII, dos de ellas, el *Querolus* y las comedias de Vital de Blois *Geta* y *Aulularia*, tomen como modelo a Plauto citándolo expresamente. Sólo Rosvita declara abiertamente su pasión por la estética de Terencio. Para expresarlo de otra manera: cuando la comedia latina medieval, en su realización literaria —y esta matización, como veremos, no es superflua—, se pronuncia sobre la influencia de los autores clásicos, es el nombre de Plauto, no el de Terencio, el que preferentemente aparece como *auctoritas* en la materia. Éste es el tema del que nos vamos a ocupar a continuación.

Comenzaremos con una panorámica general del teatro medieval. Ella nos permitirá visualizar la producción dramática latina con el enfoque oportuno y encuadrar nuestro trabajo en el apartado correspondiente.

Estrictamente hablando, es decir, desde una perspectiva antigua o moderna, no medieval, sólo el mimo y los espectáculos juglarescos mantuvieron, en cierto sentido, viva durante la Edad Media la idea de la escena como representación abierta ante un público heterogéneo. Oigamos al profesor Bertini (1989, p. 249): «Si por teatro se en-

tiende—dice el estudioso italiano— la posibilidad de realizar un espectáculo consistente en una acción escénica, interpretada en un ambiente apropiado de actores que dialogan delante de un público heterogéneo bajo la égida de un director, el teatro profano de época medieval no existe». Nótese en esta aserción dos aspectos: uno, una concepción del teatro aún más restrictiva que la nuestra, pues, para Bertini, el teatro profano medieval simplemente no existe; y dos, la referencia explícita al teatro profano. En efecto, no se alude a la otra forma de escenificación de la época, tal vez la más representativa, el drama litúrgico o teatro sacro en general.

Conviene, pues, deslindar los conceptos y establecer unas líneas de diferenciación específicas. Por un lado, hay que situar la teoría sobre la comedia y el teatro en general, por otro, las realizaciones concretas, literarias o no. A su vez, dentro de la producción dramática y ciñéndonos a formas teatrales latinas, no vernáculos—dejando al margen, pues, el mimo popular heredero del romano, los espectáculos juglarescos y las formas de teatro en lengua vulgar—, habrá que distinguir entre el teatro eclesiástico, entendiendo por tal el vinculado a los oficios, ceremonias o historia de la iglesia católica, es decir, el denominado drama litúrgico, y los *ludi* o dramas escolares¹, y el teatro erudito y literario, no precisamente laico y profano, pues se inserta de lleno en la ideología cristiana sacralizante, pero sí desvinculado del rito eclesiástico, representado por el mimo literario por un lado, las comedias de Rosvita por otro y, finalmente, las comedias y tragedias latinas de los siglos XII y XIII. A todos ellos hay que unir el *Querolus*, ejemplar único de comedia literaria pagana, a caballo entre la Antigüedad y el Medioevo y, como tal, representante privilegiado del trascendental cambio que supone el paso de la concepción dramática antigua a la medieval.

Precisamente, a esta concepción medieval y su vinculación con la puesta en escena quisiéramos dedicar unas líneas antes de adentrarnos en el terreno de la teoría medieval sobre la comedia propiamente dicha. Se ha escrito mucho sobre el carácter representable o no del teatro medieval. Se acepta comúnmente que el teatro eclesiástico en general—los dramas litúrgicos y los *ludi*— se representó en el interior de las iglesias con los condicionamientos propios del auditorio que acudía a los misterios. Se afirma también que el mimo popular y el espectáculo de *histriones*, juglares y *saltatores* tenían como destino la escenificación. El problema surge cuando abordamos el teatro erudito y literario no eclesiástico. Ya hemos visto cómo Bertini, y con él gran parte de la crítica literaria, niega carácter dramático al llamado teatro profano medieval. Y aunque es cierto que el mimo literario, representado por el anónimo *Terentius et delusor*, del siglo IX, y la famosa *Cena Cypriani*, una composición de Juan Diácono del año 876², muestra claras trazas de escenificación, no lo es menos que el grue-

¹ Para la distinción y caracterización de drama litúrgico y drama escolar, véase Castro Caridad (1996, pp. 74 ss., y 2001, pp. 8 ss.).

² Previamente fue reelaborada por Rabano Mauro en el 855, a partir de una obra anónima del mismo título perteneciente a los siglos IV-V d.C. Edición del texto tardoantiguo y de la *Cena Iohannis Diaconi* en *Monumenta Germaniae Historica. Poetae Latini Aevi Carolini*, vol. IV.2, pp. 870 ss., a cargo de K. Strecker. El texto de Rabano Mauro, a cargo de E. Dümmler, en *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, vol. IV, pp. 506 ss.

so de la producción dramática literaria medieval nació al margen de las tablas. Lo cual no es óbice para que alguna de estas obras pueda representarse, como de hecho ha ocurrido: la cuestión no está en el carácter representable, sino en su concepción como obra destinada a la representación. Desde este punto de vista no se puede hablar de teatro profano latino.

Por ello, más que de teatro quizás fuese mejor hablar con Allegri (1998, pp. XI y 34) de «teatralidad» medieval o, mejor aún, de «teatralidad difusa», con ese adjetivo que tan diáfano califica las formas dramáticas del Medievo. En efecto, fiel heredero de las últimas manifestaciones teatrales romanas, el mimo de época imperial y tardía, donde los aspectos literario y cultural habían sido abandonados en favor de la espectacularidad de la escena, con todos los excesos y depravaciones imaginables, el teatro medieval muestra claros signos de predilección por ese elemento espectacular, en detrimento del aspecto dramático-literario. Lo cual, en principio, puede parecer una paradoja, pues da la impresión de que el criticante imitador, si se nos permite la expresión, cae en los mismos defectos del modelo que critica. Sin embargo, si lo analizamos con más detenimiento, notaremos en seguida que tal paradoja no existe, pues lo que el teatro medieval, cristiano y militante por definición, hace en realidad es suplantar el espectáculo pagano por otro de contenido cristiano. Lo veremos de forma nítida cuando examinemos los *Diálogos* de Rosvita. Se trata, como dice Masetti Casaretto (2004, p. 137), de una interiorización categórica generalizada de la cultura por parte de la iglesia, que incluye también a la teatralidad. Lo expresa abiertamente Tertuliano: «Si te divierte la cultura teatral, tenemos suficientes obras, suficientes versos, suficientes expresiones, suficientes cánticos también, suficientes coros; y no son fantasías, sino realidades; no son complejidades, sino cosas simples»³. El resultado es que hay que contemplar diversas formas de espectáculo teatral medieval, que, hasta bien entrada la Edad Media, prácticamente hasta el renacimiento literario del siglo XII, confluyen en ese edificio escénico por excelencia que es el templo, donde se ejecutan toda serie de ritos litúrgicos, ceremonias y moralidades.

Con ello hemos entrado ya de alguna manera en el campo de la teoría medieval sobre el teatro, de la que trataremos especialmente lo relativo a la comedia. No vamos, sin embargo, a reproducir aquí lo ya dicho al respecto de forma amplia y detallada en otros trabajos anteriores⁴. Vamos sólo a sintetizar las líneas maestras que han regido el conocimiento teatral durante el Medievo. Ello nos facilitará la comprensión de los rasgos que caracterizan a las producciones dramáticas objeto de nuestro estudio.

El principio básico del que hay que partir es el de una deformación, mala interpretación o desinformación, por parte de los críticos medievales, de lo que era la realidad teatral en la Antigüedad. Lo que la Edad Media percibió del teatro clásico es el ropaje literario, separado casi por completo de su esencia escénica. Es lo que manifiestan las citas de gramáticos como Diomedes o Plácido, las aserciones de Isidoro de Sevilla, principal transmisor del conocimiento antiguo, y los tratados de arte poética de

³ *Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae, sed veritates; nec strophae, sed simplicitates* (*Spect.*, 29).

⁴ Véanse, sobre todo, Molina Sánchez (1998, pp. 95-98, y 1999, pp. 23-26).

Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf y Juan de Garland⁵. En base a todos ellos y a la vista de las obras dramáticas conservadas, especialmente las comedias de Terencio, se elaboró una teoría que podríamos caracterizar como «teoría del contenido»⁶. Sus rasgos principales son los siguientes: partiendo de la confrontación entre comedia y tragedia, se definen los géneros en razón de su etimología, un procedimiento muy usado durante toda la Edad Media como medio de verificación de la auténtica naturaleza de las cosas: comedia procede del griego κῶμη, ‘pueblo’, ‘aldea’, por ser éste el sitio donde tenía lugar, o bien de κῶμος, ‘fiesta dionisiaca’, ‘banquete’, por celebrarse después de los banquetes; tragedia deriva del griego τράγος, ‘macho cabrío’, por ser éste el premio que en un principio recibían los poetas vencedores⁷. A continuación se pasa a describir sus características fundamentales. La comedia narra acontecimientos del ámbito privado, en los que ocupa un lugar central el amor, la tragedia sucesos relacionados con el ámbito público o político, en los que destacan el crimen y los hechos luctuosos⁸. En consonancia con lo anterior, los personajes de la comedia son campesinos, siervos, jóvenes enamorados, prostitutas, ancianos, etc., pertenecientes todos ellos a las capas sociales medias o bajas de la sociedad, y los de la tragedia reyes, príncipes, héroes y nobles, esto es, personajes de alto rango social⁹. Además la comedia ha de usar un *stilus humilis* y la tragedia un *stilus gravis* o *grandiloquus*, con la particularidad de que *stilus* no alude ya a la acepción clásica de estilo lingüístico aplicado exclusivamente a la *elocutio*, sino que ha pasado a significar categoría social de los personajes y tipo de materia tratada. Por último, en cuanto al desarrollo de la acción, la comedia se caracteriza por un principio triste y un final feliz, y la tragedia, a la inversa¹⁰.

Éstas son, pues, las líneas generales que se han mantenido a lo largo de la Edad Media como conocimiento estereotipado, y que de forma esquemática hemos definido como «teoría del contenido». Ellas dan cuenta del proceso seguido por el teatro desde el *Querolus* hasta las comedias latinas del siglo XII. En este proceso puede decirse que lo que se ha mantenido de la Antigüedad son fundamentalmente los rasgos de contenido literario, sin vinculación con la escena.

Muy distinto es el tema del diálogo. Las obras de Terencio, el *Querolus*, las comedias de Rosvita, la práctica literaria de formas dialogadas medievales, como los debates, y los *ludi* son ejemplos de diálogo continuo que estaban a disposición de los poetas. De ahí que, si algunas producciones de la época, como las «comedias elegíacas», combinan partes narrativas y partes dialogadas, haya que atribuir esta innovación a una práctica voluntaria específica de este género. De hecho, los tratadistas con-

⁵ Se trata, en concreto, del *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, la *Poetria nova* y el *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* de Godofredo de Vinsauf y la *Poetria de arte prosayca metrica et rithmica* de Juan de Garland. Edición del *Ars versificatoria*, la *Poetria nova* y el *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* en Faral 1982; de la *Poetria* de Juan de Garland en Mari 1902.

⁶ Véase su desarrollo en Suchomski - Willumat 1979, pp. 1-26.

⁷ ISID., *Orig.*, 8,7,5 Lindsay; Juan de Garland, *Poetria*, Mari 1902, p. 918.

⁸ ISID., *Orig.*, 8,7,6; 18,45 Lindsay; *Gloss.* 5,41.

⁹ DIOM., *Gramm.* I,488.

¹⁰ Juan de Garland, *Poetria*, Mari 1902, p. 918.

temporáneos de las *Artes poeticae* tienen conciencia de que se ha producido un cambio en el género. Así, según Godofredo de Vinsauf, la comedia antigua como la entiende Horacio ha caído en desuso; en su lugar se practica ahora el poema cómico o jocoso¹¹. Y, lo que es más importante, Godofredo y Juan de Garland no sólo teorizan sobre la comedia de su tiempo, sino que también ponen ejemplos en los que es perceptible la combinación diálogo-narración¹². Es indudable, por último, que si Vital en la *Aulularia* emplea elementos narrativos y llama a su obra comedia, no lo hace por equivocación, sino conscientemente, puesto que su modelo, el *Querolus*, presenta diálogo ininterrumpido.

Si pasamos ahora de la teoría a la práctica, observamos que las principales creaciones literarias de comedia latina medieval, el *Querolus*, los *Dialogi* de Rosvita y las comedias elegíacas del siglo XII, responden a esa tradición teórica centrada en los aspectos de contenido y desvinculada de la escena. Comenzando por el *Querolus*, ya en la dedicatoria de la obra su anónimo autor confiesa: «He escrito este librito para los debates y los banquetes»¹³. Lo cual no significa forzosamente que la obra no se representase, pero es una manifiesta declaración de intenciones, que en definitiva, como hemos dicho, es lo que cuenta. El *Querolus*, en este sentido, bien pudo ser escenificada ante un reducido número de versados comensales, pero a nuestro entender no es ése el propósito con que la concibió su autor. Si a ello sumamos graves carencias en la indicación de hechos dramáticos básicos como el movimiento (entradas, salidas, desplazamientos) o el espacio escénico, su escaso dinamismo y el empleo de largos diálogos de carácter filosófico-didáctico, hemos de concluir que su destino no fueron las tablas. El *Querolus* es una sátira, en el sentido moderno del término, con marcado acento filosófico sobre las costumbres y los hábitos morales del Bajo Imperio; una sátira que su autor ha querido engalanar revistiéndola de estructura dramática. Y es aquí precisamente, en su ropaje dramático, donde reside su vinculación con la Antigüedad clásica.

En efecto, la obra conserva los rasgos externos de la comedia clásica: personajes pertenecientes a las capas bajas de la sociedad, temática intranscendente, salpicada, no obstante, de abundantes ribetes filosófico-didácticos, lenguaje coloquial no exento de arcaísmos, unidad de lugar, tiempo y acción, etc. Sólo que todo ello no es más que apariencia externa, fuselaje literario con que su autor ha querido dar solera a su obra, al tiempo que enmascarar sus auténticas pretensiones: «El autor —dice Jacque-

¹¹ *Sic ergo habemus quicquid boni Horatius docet in Poetria sua, tam de vitandis quam de faciendis, nisi quod quaedam docet de pronuntiatione et comoedia. Sed illa quae condidit de comoedia hodie penitus recesserunt ab aula et occiderunt in desuetudinem. Ad praesens igitur omittamus de comoedia. Sed illa quae ipse dicit, et nos de jocosa materia dicamus qualiter sit tractanda. Si materiam ergo jocosam habemus prae manibus, per totum corpus materiae verbis utamur levibus et communibus et ad ipsas res et personas pertinentibus de quibus loquimur. Talia namque poscit talis materia, qualia sunt inter colloquentes et non alia nec magis difficilia* (*Documentum*, 2,3,162, Faral 1982, p. 317).

¹² Godofredo pone como ejemplos de *materia jocosa* dos pequeñas composiciones: *De tribus sociis* (*Poetria nova* 1888-1909, Faral 1982, p. 255) y *De clericis et rustico* (*Documentum* 2,3,166, Faral 1982, p. 317). Juan de Garland ofrece una muestra en la comedia de *Ginnechochet Poetria*, Mari (1902, p. 916). De las tres sólo *De clericis et rustico* presenta diálogo continuo.

¹³ *Nos fabellis atque mensis hunc libellum scripsimus* (*Querol.*2, Jacquemard-Le Saos 1994, p. 3).

mard-Le Saos, la última editora de la comedia— sólo ha conservado de la *fabula palliata* la forma literaria externa... Sin duda, el género dramático le permitía parodiar sucesivamente y sin obstáculos la diatriba filosófica, el diálogo hermético o el interrogatorio judicial» (Jacquemard-Le Saos 1994, p. XXXII). La esencia teatral, la visualización escénica, en cambio, apenas es perceptible.

Algo parecido ocurre con la siguiente producción latina medieval: las comedias de la monja Rosvita de Gandersheim, compuestas en el siglo X como réplica cristiana a las «deshonestidades» del drama terenciano. Con ellas se inicia la tradición del «Terencio cristiano» que tanta fama alcanzará en época renacentista. En principio, es claro que, de acuerdo con la creencia habitual en la Edad Media —favorecida en gran parte por el relato de Tito Livio (7,2) sobre el origen del drama en Roma—, según la cual las comedias de Terencio (y el teatro antiguo en general) se recitaban con acompañamiento mímico, la monja asocia el drama terenciano con la lectura o recitación. Así, en el Prefacio que abre sus comedias dice expresamente:

Se encontrarán muchos católicos (y es un pecado del que no podemos excluirnos, en el fondo, nos misma) que prefieren, para mostrar una elocuencia más culta en sus discursos, la vanidad de los libros paganos a la utilidad de las Sagradas Escrituras. También hay otros que, siendo inseparables de las páginas sagradas, aunque rechacen otras cosas de los paganos, releen y releen las ficciones de Terencio con frecuencia y, mientras se deleitan con la dulzura del discurso, se corrompen mediante el conocimiento de cosas nefastas. Por lo que yo misma, el Grito Enérgico de Gandersheim, no deseché el imitar a Terencio componiendo obras, al tiempo que otros lo aclaman leyéndolo, para que, con el mismo género de composiciones con el que se recitaban los torpes incestos de las mujeres lascivas, ahora se celebre la loable castidad de las vírgenes sagradas gracias a las facultades de mi pequeño ingenio¹⁴.

Con todo, la forma dialogada y la estructura dramática de sus obras pueden dar la impresión de una finalidad escénica. La temática, sin embargo, y, sobre todo, la escasa visualización de los personajes en escena apuntan de nuevo a una concepción puramente literaria de la obra dramática. Lo que Rosvita hace realmente es, como acabamos de ver, cristianizar los modelos literarios de Terencio (Sticca 1979; Pociña López 2003, p. 10). Su método de trabajo consiste en cambiar un tema terenciano, deshonesto o pecaminoso para su mentalidad medieval y religiosa, por una leyenda de vírgenes. A continuación, adopta la forma literaria y el estilo lingüístico (la *dulcedo sermonis*) de Terencio y les da estructura dramática. Ello le permite definir sus creaciones como comedias dramáticas. Es evidente, sin embargo, que la calificación de «dramáticas» ha de entenderse sólo y exclusivamente a nivel de forma literaria, como ropaje externo.

¹⁴ *Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui, licet alia gentilium spernant, Terentii tamen fingamenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenio celebraretur* (ed. Bertini 1986, p. 6; trad. Pociña López 2003, p. 55).

En cuanto a las comedias elegíacas del siglo XII, entre las que se incluye en posición destacada la *Aulularia* de Vital de Blois, constituyen un nuevo género literario adaptado a la situación cultural de la época. En efecto, superados los obstáculos de la iglesia católica contra la literatura pagana, la comicidad y el teatro, surgen ahora, en pleno renacimiento literario del XII, unas composiciones que revisten de nuevo forma dramática, pero que, en realidad, pertenecen a la literatura épica o narrativa. Se trata de una *noua comedia*¹⁵, vinculada a la antigua, de la que toma, siguiendo los preceptos establecidos por las *artes poeticae* de su tiempo, los rasgos principales de contenido: temática liviana, personajes pertenecientes a las capas bajas de la sociedad, *stilus humilis*. Es un producto, sin embargo, totalmente erudito, de elaborado artificio, destinado a clérigos y letrados, a los que pretende, bajo el inocente disfraz de un juego cómico intrascendente, involucrar en la causa cristiana contra los vicios y malas costumbres de la época (Molina Sánchez 1997, p. 430). Como género autónomo, y en consonancia de nuevo con la práctica manifestada en los tratados de poética contemporáneos, mezcla, como ya dijimos, diálogo y narración, elementos temáticos antiguos y modernos. Tradición, pues, e innovación; tal vez sean estas dos palabras las que mejor definan este nuevo género cómico literario.

Llegamos así a la cuestión que dio origen a este trabajo. ¿Por qué, cuando la comedia literaria latina medieval menciona las fuentes de sus obras, es el nombre de Plauto el que reluce y no el de Terencio, omnipresente en la mayoría de los tratados de la época? Vamos a examinar para ello el Prólogo de las dos comedias que hemos tomado como punto de partida para nuestro trabajo, pues el Prefacio de las de Rosvita ya lo hemos analizado, al tiempo que contemplado la admiración que la monja siente por Terencio.

Dice el Prólogo del *Querolus*:

Paz y serenidad, espectadores, os ruega nuestra composición poética, que expone en lengua bárbara la doctrina de los griegos y revive en vuestro tiempo los arcanos literarios de los latinos. Os suplica además y espera, con voz no exenta de afecto, que quien os otorgó su esfuerzo, reciba vuestro reconocimiento. La *Aulularia* vamos a representar hoy, no la antigua, sino una nueva, seguida y hallada tras las huellas de Plauto. Ésta es la historia: presentamos aquí a un hombre feliz salvado por su destino y, del lado opuesto, a un tramposo caído en su propia trampa. Cuérollo, que vendrá ahora mismo, protagonizará toda la obra. Él es nuestro hombre desagradecido: él será feliz. Del lado opuesto, Mandrogeronte será el tramposo y desdichado. El Lar Familiar, que entrará primero, lo expondrá todo. La trama os reconfortará, si os resulta pesado el texto. En nuestras bromas y expresiones, por lo demás, os pedimos una antigua licencia. No piense nadie que se dice por él lo que decimos por todos, ni haga una cuestión personal de una chanza común. No se identifique nadie con nada: todo es ficción. Si esta obra se ha de llamar 'Querolus' o 'Aulularia' será decisión vuestra, opinión vues-

¹⁵ Denominación propuesta por Suchomski (1975), que dedica 150 páginas de su hermoso libro (pp. 66-211) a desglosar las características del género.

tra. No nos atreveríamos, por último, a salir a escena con un pie cojo, si no siguiésemos en este campo a grandes e ilustres maestros¹⁶.

Al margen de los problemas que pueda plantear, entre otros el significado preciso de *sermo poeticus*, *Graecorum disciplinas* y *clodo pede*¹⁷, este Prólogo supone toda una declaración de intenciones por parte de quien fuese su autor. Ni típicamente plautino, ni típicamente terenciano, aunque en él son mucho más perceptibles los rasgos del cartaginés que los del sarsinate, puede estructurarse por su contenido en tres partes: una primera, en la que se pide silencio a los espectadores y su aprobación de la obra, es decir, la clásica *captatio benevolentiae*; una segunda, en la que se expone brevemente el argumento de la comedia; y una tercera, bastante moderna en su forma, como diría Gaiser (1977, p. 334), pese a la calificación de *antiqua* empleada por el autor¹⁸, en la que se ruega al auditorio que no se sienta identificado con lo que allí se presenta, al tiempo que se evoca la memoria de los ilustres comediógrafos de antaño para dar dignidad a la obra.

Es asimismo un reflejo de lo que va a ser toda la obra. En efecto, la trama del *Querolus* gira en torno a dos ejes principales: uno de carácter filosófico, el papel determinante del *fatum* en las acciones humanas; otro de carácter dramático-literario, el robo de un tesoro por un ladrón que, pretendiendo engañar, cae presa de su propio engaño. Esta dualidad temática, pese a la opinión contraria de algunos filólogos¹⁹, queda perfectamente resuelta por el autor desde el momento en que el motivo del tesoro robado, la acción dramática, se convierte en una amplia ejemplificación de las auténticas pretensiones filosóficas. Y no es la argumental la única dualidad observable en la comedia. Italo Lana (1979, p. 56) ha destacado cómo a lo largo de toda la obra se manifiesta un contraste entre «apariencia» y «realidad», entre lo que los personajes aparentan ser o representar y lo que en realidad son. La misma diversificación del contenido, como acabamos de ver, es sólo aparente; en realidad, las partes están cohe-

¹⁶ *Pacem quietemque a uobis, spectatores, noster sermo poeticus rogat, qui Graecorum disciplinas ore narrat barbaro et Latinorum uetusta uestro recolit tempore. Praeterea precatur et sperat, non inhumana uoce, ut qui uobis laborem indulsit, uestram referat gratiam. Aululariam hodie sumus acturi, non ueterem at rudem, inuestigatam et inuentam Plauti per uestigia. Fabella haec est: felicem hic inducimus fato seruatum suo atque e contrario fraudulentum fraude deceptum sua. Querolus, qui iam nunc ueniet, totam tenebit fabulam. Ipse est ingratus ille noster: hic felix erit. E contrario, Mandrogerus aderit fraudulentus et miser. Lar Familiaris qui primus ueniet, ipse exponet omnia. Materia uosmet reficiet, si fatigat lectio. In ludis autem atque dictis, anti-quam nobis ueniam exposcimus. Nemo sibimet arbitretur dici quod nos populo dicimus, neque propriam sibi-met causam constituat communi ex ioco. Nemo aliquid recognoscat: nos mentimur omnia. Querolus an Aulularia haec dicatur fabula, uestrum hinc iudicium, uestra erit sententia. Prodire autem in agendum non auderemus cum clodo pede, nisi magnos praeclarosque in hac parte sequeremur duces (Querol.7-10, Jacquemard-Le Saos 1994, pp. 5-6; traducción nuestra).*

¹⁷ Sobre los cuales véase Molina Sánchez (1985, pp. 627-636).

¹⁸ El precedente más antiguo es casi contemporáneo de nuestro autor: AUSON., *Lud.sept.sap. (Solon) 56, quodque uni dictum est, quisque sibi dictum putet*. Jacquemard-Le Saos, sin embargo (1994, p. 77, n. 3 al «Prólogo»), alude a los prólogos de Plauto (*Poenulus* y *Trinummus*) y de Terencio (*Phormio*, *Eunuchus* y *Heautontimoroumenos*) como referentes de la *uenia*. No hemos hallado en ellos alusión alguna al respecto, por mucho que nos hemos esforzado en encontrarla.

¹⁹ Sobre todo Havet (1880, pp. 12-15) y Jannaccone (1946, p. 270).

sionadas en una unidad temática. Pues bien, el Prólogo está plagado de dualismos. Muestra de ello son los pares aparentemente opuestos, en realidad complementarios, *sermo / poeticus*, *Graecorum disciplinas / Latinorum uetusta*, *laborem / gratiam*, *ueterem / rudem*, *felicem / fraudulentum*, *ingratus / felix*, *materia reficiet / fatigat lectio*, *clodo pede / magnos praeclarosque duces*. Y, como remate, el propio título de la obra se encomienda a una posibilidad de elección: *Querolus an Aulularia*.

Justamente aquí, en la segunda parte del título, es donde reside la huella de Plauto. Si el nombre de *Querolus*, con el que a menudo se cita la comedia durante la Edad Media, da cuenta de una parte de la trama, la sátira contra quienes deploran injustamente su destino y reniegan de su posición social, *Aulularia*, la denominación que ofrece la mayoría de los manuscritos y que el propio autor adelanta al comienzo del Prólogo, representa la parte dramática, la que vincula a la obra con Plauto. Porque, en efecto, si el componente satírico-filosófico apunta al *Rutili*, <uir> *inlustris*, de la dedicatoria –con toda probabilidad el poeta contemporáneo Rutilio Namaciano²⁰–, de cuyo *sermo philosophicus* el autor confiesa haber tomado la materia²¹, el motivo del tesoro robado nos conduce a Plauto. De hecho, el *Querolus* puede considerarse una continuación libre de la *Aulularia* de Plauto, no sólo por los múltiples lazos de conexión que mantiene con ella²², sino también porque su autor así lo declara: «La *Aulularia* vamos a representar hoy, no la antigua, sino una nueva, seguida y hallada tras las huellas de Plauto»²³. El viejo avaro Euclión, así, es ahora el padre de Cuérol; antes de morir en el extranjero, revela a su parásito Mandrogeronte la existencia de un tesoro que ocultó en otro tiempo en su casa, sin advertirle que lo había escondido en una urna funeraria y con la condición de que se lo mostrase a su hijo sin fraude. Olvidándose de las promesas, el parásito decide robar el tesoro. Para ello se hace pasar por mago y, con la ayuda de dos compinches y el pretexto de purificar la casa de Cuérol, se introduce en ella, desentierra la urna, la saca de casa para inspeccionarla y queda perplejo al comprobar que se trata de una urna funeraria. Decide entonces para vengarse devolverla a su dueño: la arroja por la ventana, y he aquí que, para su asombro y desesperación, la urna al romperse esparce por el suelo las monedas de oro que él había añorado. Una trama, pues, diferente de la *Aulularia* de Plauto, pero que comparte con ella, entre otros muchos elementos, el personaje de Euclión, ausente en la obra, pero referente inmediato de la acción; el Lar Familiar, que en Plauto se limita a pronunciar el prólogo y aquí no sólo es el Lar protector de la casa de Cuérol, sino el motor de la trama en su papel de *fatum*²⁴; y el motivo del tesoro robado, con la particularidad de que la *aula* de Plauto se ha transformado en *orna*.

²⁰ Es la *communis opinio* de la crítica, desde el primer editor de la comedia, Pedro Daniel, en 1564, hasta Jacquemard-Le Saos, en 1994. Se oponen a esta identificación Süß (1942, pp. 75-78), Jannaccone (1946, p. 270), Bianchi (1956, p. 69) y Gaiser (1977, pp. 322-325).

²¹ *Querol.2*, Jacquemard-Le Saos (1994, p. 3).

²² Sobre los cuales véase Molina Sánchez (1984).

²³ *Querol.8*, Jacquemard-Le Saos (1994, p. 5).

²⁴ De hecho, toda la larga Escena II (18 páginas en la edición de Jacquemard-Le Saos) es un debate filosófico entre el Lar y Cuérol.

De todo lo anterior, sin embargo, lo que a nosotros nos interesa es que, de las muchas historias de tesoros robados a las que podía haber acudido²⁵, nuestro autor eligió la de la *Aulularia* de Plauto, si no como meta, sí como punto de partida para su desarrollo posterior. Evidentemente, en esta elección debió jugar un papel fundamental la *auctoritas* plautina, el prestigio alcanzado por el comediógrafo latino a lo largo de los siglos, cuyo nombre permitía a nuestro autor dignificar su humilde obra²⁶. Pero, siendo rigurosos, el autor del *Querolus* no tenía necesidad de acudir a Plauto. Y ello por dos razones. Primero, porque, como hemos dicho, podía haber escogido otra de las historias al uso; eso sí, tal vez de menor resonancia y, por tanto, con menos posibilidades de pasar con éxito a la posteridad. No en vano el *Querolus* fue muy conocido durante la Edad Media y pasó por obra de Plauto hasta la *editio princeps* de Pedro Daniel, en 1564. Pero –y esta segunda razón es para nosotros la más importante–, dado que el motivo del tesoro robado es un pretexto para el verdadero objetivo filosófico de la obra²⁷, que bien podría haberse ejemplificado con otra trama, el autor podía haber acudido a alguna de las piezas del otro gran comediógrafo latino, Terencio, quien, mucho más famoso en su época que Plauto, habría dotado de mayor honorabilidad si cabe a su trabajo. De hecho, el *Querolus*, en su aspecto literario, en sus formas, en su estilo, en sus *furta*, es más terenciano que plautino: «Así pues –dice René Pichon–, se trate ya del estilo, de la comicidad, o de los caracteres, reencontramos siempre en el autor del *Querolus* una tonalidad ‘media’, que lo distingue de Plauto y evoca en mayor medida el recuerdo de Terencio... De este modo nuestro autor, que se creía discípulo de Plauto, ofrece mucho más una imagen perfilada de Terencio» (Pichon 1906, p. 232).

Entonces, ¿por qué Plauto? Creemos –y el planteamiento que sigue lo hacemos con todas las reservas necesarias– que en la elección de la *Aulularia*, además de la similitud temática, influyó otro factor. Todos los investigadores sin excepción han subrayado, en este sentido, la importante crítica que se advierte en el *Querolus* contra los diversos estratos o capas sociales de su época y su relevancia, por consiguiente, como documento histórico²⁸: funcionarios prevaricadores, abogados corruptos, cortesanos ávidos, historiadores poco imparciales... todos los vicios y costumbres depravadas contemporáneas reciben en la comedia un duro ataque. Casi sin excepción

²⁵ Para lo cual véase Lockwood (1913). Corsaro (1965, p. 27), después de resumir la trama de la comedia, dice: «Questa la favoletta, che l'autore deve aver trovato e rielaborato, nell'intento certamente di farne una continuazione dell'*Aulularia* di Plauto».

²⁶ *Paruas mihi litterulas non paruus indulsit labor* (*Querol.*2, Jacquemard-Le Saos 1994, p. 3).

²⁷ «La comedia y la acción dramática son un pretexto para tratar otros temas que se suceden uno tras otro: cuestiones filosóficas, astrología, magia» (Sánchez Salor 1981-1983, p. 152).

²⁸ Por citar un ejemplo, ésta es la opinión de Sánchez Salor (1981-1983, p. 131): «El anónimo autor de *Querolus* es un hombre humilde que introduce en la obra sus preocupaciones por el mal gobierno, por la corrupción de los poderosos, por la injusticia manifiesta de su tiempo; de este modo la obra adquiere un abierto carácter de protesta social e ilumina una sociedad impregnada de supersticiones, de baja sensualidad, de vulgar apego al dinero y al poder. Al describir, pues, las malas costumbres de un imperio romano en plena decadencia y al atacar la fiscalidad abusiva y a los funcionarios prevaricadores, la comedia se convierte en un precioso documento histórico».

también se considera a su autor pagano, muy vinculado al pensamiento y a la estética literaria de Rutilio Namaciano, e incluso, como éste, para algunos es un declarado activista anticristiano²⁹. Desde luego, si el *Rutili* de la dedicatoria es el poeta Rutilio Namaciano —y, como ya expusimos antes, todo parece indicar que lo es—, nuestro autor siente por él verdadera estima y, como recompensa por sus favores, le dedica su libro, inspirado en la concepción filosófica de su protector:

Rutilio, digno siempre de ser alabado con grandes elogios, que me concedes el privilegiado retiro que dedico al esparcimiento, y me consideras merecedor de hallarme entre tus allegados y amigos, con doble, lo confieso, e inmenso beneficio me gratificas: esta prueba de estima y esta compañía. Ésa es la verdadera dignidad. ¿Qué merecida recompensa puedo yo ofrecerte por estos dones? El dinero, causa y principio de fortunas y preocupaciones, ni en mí es abundante ni para ti tiene valor. Un poco de talento literario he logrado con no poco esfuerzo: de aquí vendrán el honor y la gratificación, ésta será la recompensa. Y para añadir cierto aliciente a mi obra, he tomado la materia de aquella disertación filosófica tuya. ¿Recuerdas que solías reírte de aquellos que deploran su destino y a la manera de la Academia solías refutar y sostener lo que te parecía? Pero, ¿en qué medida me está permitido?, ¿qué hay de verdad en ello? Sólo quien lo sabe, lo sabrá. He escrito este librito para los debates y los banquetes³⁰.

Pues bien, es muy probable que, en consonancia con ese pensamiento filosófico de carácter estoico, con ese paganismo militante anticristiano, e incluso aceptando la interpretación sólo pagana, sin referencia a la crítica anticristiana, el autor del *Querolus* haya preferido para su obra un modelo que, además de proporcionarle un precedente para el motivo del tesoro robado escogido para la plasmación de sus objetivos, pertenecía al «inmoral» Plauto, el comediógrafo más denostado por la mentalidad religiosa antipagana, frente al elegante y comedido Terencio, tan bien acogido en los cenobios y monasterios cristianos. Este planteamiento, con todo, como hemos dicho más arriba, ha de tomarse con todas las reservas, pues cabe la posibilidad, es más, es la interpretación más sensata, de que nuestro autor haya acudido a Plauto sólo por la trama argumental, sin otra motivación. Pero qué duda cabe de que en los círculos y ambientes marcadamente paganos en que se movían nuestro autor y Rutilio, en un mundo dominado ya totalmente por el pensamiento cristiano, la figura de Plauto de-

²⁹ Sobre el anticristianismo de Rutilio y su polémica con San Agustín, véase Dufourq (1905), Courcelle (1948, p. 105) y Sánchez Salor (1981-1983, pp. 113-114). En cuanto al autor del *Querolus*, han subrayado su invectiva contra los monjes y motivos cristianos Boano (1948, pp. 76-87), Corsaro (1964) y Jacquemard-Le Saos (1994, pp. X y 85-86). Bianchi (1956, pp. 65-66), en cambio, lo considera cristiano.

³⁰ *Rutili, uenerande semper magnis laudibus, qui das honoratam quietem quam dicamus ludicris, inter proximis et propinquos honore dignum putans, duplici, fateor, et ingenti me donas bono: hoc testimonio, hoc collegio, haec uera est dignitas. Quaenam ergo his pro meritis digna referam praemia? Pecunia, illa rerum ac sollicitudinum causa et caput, neque mecum abundans neque apud te pretiosa est. Paruas mihi litterulas non paruus indulsit labor: hinc honos atque merces, hoc manebit praemium. Atque ut operi nostro aliquid adderet gratiae, sermone illo philosophico ex tuo materiam sumpsimus. Meministine ridere tete solitum illos qui fata deplorant sua atque Academico more quod libitum foret destruere et adserere te solitum? Sed quantum licet? Hinc ergo quid in uero sit, qui solus nouit, nouerit: nos fabellis atque mensis hunc libellum scripsimus (Querol.1-2, Jacquemard-Le Saos 1994, p. 3; traducción nuestra).*

bía despertar mayor simpatía que el «acristianado», si se nos permite la expresión, Terencio. Es desde esta óptica, creemos, desde la que cobra sentido la afirmación de Jacquemard-Le Saos (1994, p. XXXII): «La dualidad del título *Querolus siue Aulularia* (*Querol.* 10) constituye, con toda seguridad, una declarada referencia literaria a Plauto y, en los comienzos del siglo V, es ya en sí un manifiesto contra la ideología cristiana dominante». Paradójicamente, contra lo que hubiera sospechado su autor, el *Querolus*, por sus numerosas sentencias y reflexiones filosóficas, fue bien acogido por el pensamiento religioso medieval (al menos por un sector del mismo, como veremos después) y su doctrina estoica transformada en ejemplo de moral cristiana. Así lo atestiguan, por citar a un autor, los elogios hacia la obra de un erudito tan reconocido en el siglo XII como Juan de Salisbry³¹.

Veamos ahora el Prólogo de la *Aulularia* de Vital de Blois. Dice así:

Quien relea a Plauto se sorprenderá tal vez de que sus personajes tengan nombres distintos de los que muestra mi obra. Hay una razón para ello: el verso requiere términos apropiados, el metro rehuye los nombres más largos de lo debido. De este modo, cambiando o abreviando los nombres, he conseguido que puedan admitirlos los versos; el argumento, no obstante, queda igual. Habrá quien censure el hecho de que mi comedia hable del hado y las estrellas y celebre materias demasiado elevadas. Dirán que se ha desviado y que su estilo humilde ha volado tontamente a las alturas. La culpa la tiene Plauto. A mí se me absuelva de falta: sigo a Plauto y, por otro lado, el desarrollo mismo de la trama exige un tratamiento elevado. Esta comedia mía, o de Plauto, tomó su nombre de una urna, pero la que fue obra de Plauto, ahora mía es. He abreviado a Plauto: Plauto se ha enriquecido con este quebranto. Las obras de Vital garantizan el éxito de Plauto. Poco ha *Anfitrión*, ahora *Aulularia*, oprimidas bajo el peso de los años, han sentido por fin el auxilio de Vital³².

³¹ Cf. su *Policraticus* 2,25 (Keats-Rohan 1993, pp. 141-142), y los versos 1683-1690 de su *Entheticus* (Laarhoven 1987, vol. I, p. 215).

³² *Qui releget Plautum mirabitur altera forsan
Nomina personis quam mea scripta notent.
Causa subest facto: uult uerba domestica uersus,
Grandia plus equo nomina metra timent.
Sic ego mutata decisauē nomina feci
Posse pati uersus; res tamen una manet.
Arguet hoc aliquis, mea quod comedia fatum
Nominet et stellas et canat alta nimis.
Desciuisse ferent humilemque ad grandia stulte
Euasisse stilum. Crimina Plautus habet.
Absoluar culpa: Plautum sequor et tamen ipsa
Materie series exigit alta sibi.
Hec mea uel Plauti comedia nomen ab olla
Traxit, sed Plauti que fuit illa mea est.
Curtai Plautum: Plautum hec iactura beault;
Vt placeat Plautus scripta Vitalis emunt.
Amphitruon nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem.
(Aul.11-28, Molina Sánchez 1999, pp. 74-75).*

Varias cosas llaman la atención en este Prólogo. En primer lugar la reiteración con que Vital se refiere a Plauto (ocho veces menciona su nombre en el breve intervalo de nueve dísticos). En este sentido sorprende –y la reiteración no hace más que aumentar la sorpresa– que Vital, un perfecto conocedor del *Querolus*, el modelo exacto de su *Aulularia*, no se percatase al leer el Prólogo de la comedia de que la pieza no podía ser obra de Plauto, pues aquí su autor, como ya hemos visto en más de una ocasión, dice expresamente: *Aululariam hodie sumus acturi, non ueterem at rudem, inuestigatam et inuentam Plauti per uestigia*³³. Y aunque el texto no es lo suficientemente claro como para despejar sin problemas la cuestión de la autoría, más aún si se tiene en cuenta que la conjunción *at* en lugar de *ac*, fundamental para la comprensión del pasaje, es una conjetura de Daniel de 1564, sí parece evidente que para un lector avezado como Vital la cita no debería haber ofrecido dudas. Claro que no fue Vital el único errado. Toda la Edad Media sin excepción adjudicó el *Querolus* a Plauto, incluyendo cinco de los seis manuscritos que por entonces lo transmitían³⁴. Es más, Plauto fue más conocido en el Medievo por el *Querolus* que por cualquiera de sus verdaderas comedias.

En segundo lugar, la mención del nombre de Plauto permitía a Vital, como al autor del *Querolus*, vincular su comedia con el mundo antiguo, al tiempo que dignificarla. Pero, frente a la actitud de respeto y admiración que el autor del *Querolus* mostraba hacia el sarsinate, Vital, en un claro ejemplo de utilización del prólogo al estilo terenciano, no sólo se defiende de las acusaciones que pudieran recaer sobre su comedia culpando de ellas a Plauto, sino que considera que las modificaciones que ha efectuado sobre su modelo lo mejoran: «He abreviado a Plauto: Plauto se ha enriquecido con este quebranto. Las obras de Vital garantizan el éxito de Plauto». O sea, Vital se considera superior a Plauto. Esta actitud está muy relacionada con el proceder de los autores de la *noua comedia*, género de cuyas características hablamos antes. No sólo vinculan sus obras con los autores clásicos, sino que rivalizan con ellos en un afán de superación de los mismos. Guillermo de Blois, por ejemplo, en el Prólogo de su *Alda*, pretende contender nada menos que con Menandro³⁵. Es evidente, en este sentido, que Vital conoce perfectamente la teoría contemporánea de la comedia, de ahí su alusión al *stilus humilis* y su justificación por sobrepasar los límites marcados para tal *stilus*.

Esta actitud de despego, de desprecio casi, hacia Plauto es la misma que Vital mantendrá hacia su obra, el *Querolus* en este caso. A este respecto es significativo comprobar cómo la ambigüedad del *Querolus*, su tratamiento de aspectos muy variados de la sociedad de su tiempo, que no obstante admitían una interpretación generalizada atemporal, permitió una triple lectura de la obra en el Medievo. Por un lado, la proyectada por su propio autor, una reflexión pagana de corte estoico, posiblemente anticristiana, sobre la incidencia del *fatum* en la vida humana. Por otro, la transmitida por la ideología cristiana más avanzada, una visión positiva de la realidad mundana, de la importancia concedida al trabajo, al mérito personal, pero también a la existencia de un

³³ Cf. *supra*, nota 16.

³⁴ El *incipit* del *Palatinus Latinus* 1615, del siglo X (*R* en la edición de Jacquemard-Le Saos), sólo ofrece el título QVEROLVS, sin mencionar nombre alguno.

³⁵ Sobre el problema del original del *Alda* véase Bertini (1987).

orden divino preestablecido de cumplimiento inexorable. Es la misma lectura progresista, si se nos permite el calificativo, que las Escuelas catedráticas francesas del siglo XII harán de Platón y de la teoría neoplatónica del *fatum* y del demiurgo³⁶, concediéndoles carta de ciudadanía cristiana. Por último, la lectura adoptada por el pensamiento cristiano más conservador, que veía en esa doctrina del *fatum* neoplatónico impartida por las Escuelas un peligro de ruptura con la enseñanza católica tradicional. Es ésta la que Vital hará del *Querolus* y del *fatum* platónico. Así, después de exponer en forma paródica la teoría de un *ordo necessarius*, concluye: «Odio las fantasías de Platón, mezcla de ambigüedades, en tanto se afanaba por ensalzar cosas incomprensibles para mí. Esto sólo me place: niega que existan multitud de dioses»³⁷. Es decir, sólo salvará de Platón su creencia monoteísta, algo aceptado, sin duda, en toda la Edad Media, pero trasnochado para los planteamientos racionalistas de su época. En este sentido, toda la doctrina estoica expuesta en el *Querolus* sobre el *fatum* le venía como anillo al dedo para atacar las enseñanzas de los *magistri* del siglo XII. Lo cual indica también que Vital entendió perfectamente las verdaderas intenciones del autor del *Querolus*, su paganismo, su distanciamiento del cristianismo: una prueba más para los que postulan el carácter anticristiano de la comedia. El resultado es que la *Aulularia* de Vital, es en el fondo, un «antiquerolus», una utilización consciente del mensaje queroliano para derriuirlo satirizándolo, una subversión, en definitiva, del modelo.

Llegamos así al final de nuestra exposición. Hemos visto cómo la figura de Plauto, pese a las dificultades de transmisión que hubo de soportar durante la Edad Media, mantuvo su *auctoritas* a lo largo del período. Eso sí, paradoja donde las haya, el Plauto amado o denostado por el Medievo no fue el comediógrafo latino de época arcaica, sino un autor anónimo de comienzos del siglo V de nuestra era que escribió una obra, el *Querolus*, cuya universalidad, buscada o no por su creador, supo contentar a tirios y troyanos³⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRI, L. (1998), *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma - Bari, 4ª ed. (1ª ed. 1988).
 BERTINI, F. (ed.) (1986), *Rosvita. Dialoghi drammatici*, introduzione di P. Dronke, Milano.
 BERTINI, F. (1987), «Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo», en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino, pp. 319-333 (reimpr. en F. BERTINI, *Plauto e dintorni*, Roma - Bari, 1997, pp. 125-140).

³⁶ Véase al respecto Molina Sánchez (1997).

³⁷ *Somnia Platonis innexa ambagibus odi,
 Dum studuit canere non captienda michi.
 Hoc unum placuit: turbam negat esse deorum*
 (*Aul.*81-83, Molina Sánchez 1999, pp. 80-82)

³⁸ Este trabajo se ha realizado con la financiación de los proyectos de la DGICYT PS95-242, PB98-1326 y BFF2003-07362.

- BERTINI, F. (1989), «Le 'commedie elegiache' del XIII secolo», en G. CATANZARO - F. SANTUCCI (eds.), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 22-24 aprile 1988*, Assisi, pp. 249-263.
- BIANCHI, D. (1956), «Per il *Querolus* di Anonimo e l'*Aulularia* di Vitale di Blois», *RIL* 89-90, pp. 63-78.
- BOANO, G. (1948), «Sul *De redivit suo* di Rutilio Namaziano», *RFC* 26, pp. 54-87.
- CASTRO CARIDAD, E. (1996), *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Santiago de Compostela.
- CASTRO CARIDAD, E. (2001), *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid.
- CORSARO, F. (1964), «Garbata polemica anticristiana nella anonima commedia tardoimperiale *Querolus sive Aulularia*», en *Oikumene*, Catania pp. 523-533.
- CORSARO, F. (1965), *Querolus. Studio introduttivo e commentario*, Bologna.
- COURCELLE, P. (1948), *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, Paris.
- DUFOURQ, A. (1905), «Rutilius Namatianus contre S. Augustin», *RHPhR* 10, pp. 488-492.
- FARAL, E. (1982), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et Documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, reimpr. (= 1924 Genève - Paris).
- GAISER, K. (1977), *Menanders 'Hydria'. Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins lateinische Mittelalter*, Heidelberg.
- HAVET, L. (1880), *Le Querolus, comédie latine anonyme*, Paris.
- JACQUEMARD - LE SAOS, C. (ed., tr.) (1994), *Querolus (Aulularia). Comédie latine anonyme*. Paris.
- JANNACCONE, S. (1946), «Contributo alla datazione del *Querolus*», *Aevum* 20, pp. 269-271.
- KEATS-ROHAN, K.S.B. (ed.) (1993), *Ioannis Saresberiensis Policraticus, Libri I-IV*. Turnhout.
- LAARHOVEN, J. VAN (ed.) (1987), *John of Salisbury's «Entheticus maior et minor»*. Leiden, 3 vols.
- LANA, I. (1979), *Analisi del Querolus*, Torino.
- LOCKWOOD, D.P. (1913), «The plot of the *Querolus* and the folktales of disguised treasure», *TAPhA* 44, pp. 215-232.
- MARI, G. (1902), «*Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*», *RomForsch* 13, 883-965.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1984), «Observaciones sobre el original del *Querolus sive Aulularia*», *Estudios de Filología Latina* 4, pp. 133-143.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1985), *Estudio escénico, literario y comparativo de 'Aulularia' de Plauto, 'Querolus sive Aulularia' y 'Aulularia' de Vital de Blois*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada (microficha).
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1997), «La *Aulularia* de Vital de Blois y el pensamiento filosófico medieval», *Maia* 49, pp. 425-446.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (1998), «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», en A. POCIÑA - B. RABAZA (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, pp. 71-100.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (ed., tr., com.) (1999), *Vital de Blois. Aulularia*. Madrid.
- MOSETTI CASARETTO, F. (2004), «Il teatro latino medievale (secoli VI-XII)», en G. CHIARINI - F. MOSETTI CASARETTO, *Introduzione al teatro latino*, Milano, pp. 133-172.
- PICHON, R. (1906), *Les derniers écrivains profanes. Les panégyristes, Ausone, Le 'Querolus', Rutilius Namatianus*, Paris.
- POCIÑA LÓPEZ, A.J. (ed.) (2003), *Rosvita de Gandersheim. Dramas*. Madrid.
- ROMÁN BRAVO, J. (ed., tr.) (1989), *Plauto. Comedias, I*. Madrid.

ROMÁN BRAVO, J. (ed., tr.) (2001), *Terencio. Comedias*. Madrid.

SÁNCHEZ SALOR, E. (1981-1983), «La última poesía latino-profana: su ambiente», *Eclás* 25, pp. 111-162.

STICCA, S. (1979), «Dramma sacro e realismo comico nel teatro medioevale tedesco e francese (X-XII secoli): da Hrotswitha di Gandersheim al Mystère d'Adam», en *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio (Viterbo 26-28 maggio 1978)*, Viterbo, pp. 43-62.

SUCHOMSKI, J. (1975), *'Delectatio' und 'Utilitas'. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*, Bern - München.

SUCHOMSKI, J. - WILLUMAT, M. (1979), *Lateinische 'Comediae' des 12. Jahrhunderts*, Darmstadt.

SÜSS, W. (1942), «Über das Drama *Querolus siue Aulularia*», *RhM* 91, pp. 59-122.