

TOXILVS SERVVS. *Un «hápx literario» plautino**

Antonio LÓPEZ FONSECA
Universidad Complutense

RESUMEN

El esclavo Tóxico, auténtico protagonista del *Persa*, es uno de los más singulares personajes de la producción plautina: se presenta cual joven enamorado y hombre libre en ausencia de su amo. Diversos estudiosos han incidido en la unión de los roles del *servus* y del *adulescens* en *Toxilus*. En este trabajo se pretende demostrar que también presenta elementos del *miles* –en *Persa* no aparecen ni *miles* ni *adulescens*–, de modo que en un único personaje coinciden diversos roles actanciales en el curso de los distintos programas narrativos en que se descompone la acción.

SUMMARY

The slave Toxilus, main character of *Persa*, is one of the most singular characters in Plautus' writings: he appears as a young man in love and free in his owner's absence. Toxilus' conjunction of roles played by *servus* and *adulescens* has been pointed out by several scholars. This work is intended to prove that this character includes also the *miles*' features –*miles* and *adulescens* don't take part in *Persa*– all through the different sequences of the play.

1. El *Persa* de Plauto

El *Persa*, *rara avis* en la producción de Plauto, es una comedia de burla que presenta la singularidad única en todo el teatro latino y la *Néa* en gene-

* Quiero dedicar este trabajo a la memoria del Prof. D. Gregorio Escolano, hispanista, maestro de enseñantes, turolense de bien, que precipitadamente la vida murió sin darme tiempo a decirle cuánto, y cuán valioso, con él aprendí.

ral¹ de que el papel de enamorado lo asume un esclavo que intriga por interés propio. Desde la escena introductoria, el esclavo *Toxilus* se comporta, con cierto sentido paródico, como un *adulescens amans*, de suerte que la languidez típica del nacido libre se traslada al medio propio de la esclavitud, con la particularidad de que el esclavo no se dedica a la causa del hijo del amo, como suele ocurrir en las comedias plautinas, sino a la suya propia, tal y como señala A. van Ijsendijk (1884: 50): «nusquam ergo servi locum primum explent: sunt sane plerumque dolorum auctores, verum herorum vel filiorum herilium causa: servi quidem sunt qui agant, verum res eorum non agitur. In Persa autem servi agunt et servorum res agitur». Como afirma E. Woytek (1982: 44), «Toxilus (...) in der Komödie singular ist»².

La comedia presenta un ambiente absolutamente servil. Sólo hay como personas libres un indigno lenón, *Dordalus*, un parásito famélico, *Saturio*, y la hija de éste. Brevemente, el argumento de la obra es como sigue: el esclavo Tóxilo, que en ausencia de su amo se comporta como tal en su casa, quiere liberar a su amada Lemniselene, que se encuentra en poder del lenón Dórdalo. Y, como todo joven enamorado plautino, carece de dinero para pagar el rescate. Para conseguirlo pide ayuda a su amigo Sagaristión, también esclavo, que colaborará con su colega aportando el dinero que su amo le dio para comprar unos bueyes. Pero Tóxilo tiene otro plan adicional para liberar a su amada y devolver, además, a Sagaristión el dinero prestado. Dicho plan consiste en vender a la hija del parásito Saturión como si fuese una esclava de noble linaje traída de Oriente. Un persa, que no es otro que Sagaristión disfrazado al efecto, traerá a la esclava y se la venderá a Dórdalo. A continuación entrará en escena Saturión para recuperar a su hija, revelando su auténtica identidad. De esta forma Tóxilo recupera a su amada y Sagaristión su dinero, finalizando la comedia con una escena festiva en que el indigno e inocente lenón será vapuleado.

El tema general viene a coincidir con el de tantas comedias: un joven ama a una cortesana que está en poder de un lenón y con la ayuda de otros personajes se apodera de ella con un engaño. Sólo faltaría el rival con más recursos, rol que suele estar ocupado por el *miles*, ausente en esta pieza. Pero el ele-

¹ Cf. P. S. Dunkin (1946: 77-78), J.L. Arcaz & A. López Fonseca (1994: IX-XIII) y J. Román Bravo (1995: 229-233).

² El propio E. Woytek (1982: 43), siguiendo a G.L. Müller (1957), afirma que este personaje es un conglomerado: «Wie schon Müller gesehen hat, stellt Toxilus ein Konglomerat aus den in der Neuen Komödie festen Typen des verliebten Jünglings und des intrigierenden Sklaven dar». Por otra parte, N. W. Slater (1985: 37) se pregunta sobre la intencionalidad de Plauto de ridiculizar el sentimiento amoroso atribuyéndolo a un esclavo: «The unspoken, and I think unjustified, assumption is that the parody consists in putting noble sentiments on love in the mouth of a socially base character, a slave. The point would then be to ridicule those sentiments in the process –but is this Plautus' purpose here?». Cf. también E. Stärk (1991: 143-147).

mento absolutamente original es el sincretismo que se produce, no sólo entre la figura del joven enamorado y el esclavo, conforme a la opinión generalizada, sino entre esas dos figuras y la del *miles*, como intentaremos demostrar. El hecho es que la aparición de ese extraño «híbrido» queda enfatizada y desenmascarada por el propio autor cuando en boca del sorprendido Sagaristión pone las siguientes palabras: *iam servi hic amanti?* (v. 25). De esta manera, según M. Bettini (1982: 51-52), se equilibra la «ingiustizia drammatica» del lugar que ocupa el esclavo; siempre sujeto de la acción pero nunca destinatario: a la hegemónica posición que ocupan en la trama les corresponde una privación en el plano de las funciones³.

2. La definición tipológica de los personajes plautinos

Como se desprende de lo expuesto hasta aquí, no todos los personajes plautinos son tan iguales, típicos y poco definidos según la tradición afirma desde Horacio —que en un pasaje de las *Epistulae* (2.1.170-176) nos presenta huérfanos de descripción los tipos utilizados por el comediógrafo latino—, tal y como ha demostrado cumplidamente J.L. Arcaz (1996). No obstante, hay una serie de características generales que pueden observarse en los distintos personajes que aparecen a lo largo de las comedias del sarsinate. Así, centrándonos en las tres figuras que nos interesan, esto es, el *adulescens*, el *servus* y el *miles*, los rasgos definitorios son los siguientes⁴:

Adulescens: galán del drama, joven hijo de familia, enamorado, pródigo, cuyo amor desencadena la acción. Es teóricamente el protagonista pero queda en segundo plano como base de las peripecias y de la intriga del esclavo. Puede estar duplicado en otro joven amigo que le ayuda. Es profundamente desdichado, y se le suele pintar como un tanto bobalicón e inmodesto.

Servus: constante y amigable ayuda del anterior, auténtico protagonista. Astuto, hábil, mentiroso. También puede tener a su lado un *servus alter*, aunque puede hacer las veces de ayudante el parásito.

Miles: tiene una relación de antagonismo con el *adulescens* y el *servus*. Suele ser el objeto de la risa al presentarse como vanidoso y fanfarrón que alardea de proezas militares y amorosas que jamás han existido.

Éstas son, a grandes rasgos, las características que impregnan a cada uno de los actantes en la comedia plautina. El *Persa* presenta lo que podríamos denominar un «desplazamiento de roles», a la par del «sincretismo» ya mencionado.

³ Aquí M. Barchiesi (1969) habla de «funzione metateatrale» del esclavo plautino.

⁴ Cf. A. García Calvo (1971: 10-12), J. R. Román Bravo (1989: 54-63) y J. L. Arcaz (1996).

El catálogo de roles se organizará en función de las relaciones que cada clase establezca con las otras, de manera que resulte cerrado y se defina en razón de su propia estructura. El personaje, en opinión de J. A. Enríquez (1996: 239), ha de ser reconocido por el público desde su entrada en el escenario, en relación con su rol, constituyendo tal reconocimiento uno de los pilares básicos del acontecimiento teatral latino. Aquí, el *servus*, sin renunciar a su rol, se ve en la necesidad de asumir uno nuevo, lo que Enríquez llama «travestido». Tóxico se comporta como un hombre libre, como un *erous*, con esclavos propios, con parásito propio, con cortesana propia, esto es, se convierte en el típico hijo de papá de la *Néa* y la *palliata*, absolutamente arruinado⁵.

3. Tóxico: ¿travestido, disfrazado, doble?

Plauto ha utilizado el tema literario de la comedia de dobles en obras como *Bacchides*, *Amphitruo* y *Menaechmi*⁶. Pero el *Persa* no es exactamente una comedia de dobles, aunque hay una estrecha relación entre el doble y el disfraz, y entre el disfraz y el engaño. Tóxico podría ser considerado un travestido «verbalizado», esto es, portador de un «disfraz verbal». Se le podría aplicar una situación comparable a la que plantea J. Bargalló (1994: 14) para lo que Dolezel denomina tema del *Orlando*: un solo y mismo individuo que existe bajo una o más formas en dos o más mundos distintos⁷. Esto impediría establecer una oposición entre individuos por existir una misma identidad, para hacerlo entre los mundos distintos que vive. Un caso específico sería el del desdoblamiento, cuando es uno solo el mundo de ficción. Como más adelante veremos, Tóxico no se comporta de la misma manera con todos los personajes, sino con cada uno de distinta manera, asumirá un rol determinado, vivirá una existencia concreta que coinciden en el mismo mundo. En el *Persa* hay más disfraces y engaños, como el de Sagaristión que, éste sí, se disfraza de persa, y se dirá gemelo de sí mismo cuando Dórdalo lo reconozca, o la hija del parásito, revestida de esclavitud y nobleza oriental. Entonces, ¿qué relación existe entre el disfraz, el engaño y el descubrimiento de la verdad? Sí existe, efectivamente, relación en el caso de estos dos últimos, cuando la joven se

⁵ Para G. Chiarini (1983²: 217-218), «l'invenzione sicuramente plautina di Toxilus impegnato nel duplice ruolo di *servus callidus* e di *amans ephesus* rappresenta una fase dell'evoluzione artistica di Plauto».

⁶ Estas tres comedias que tienen como hilo conductor el tema literario de la comedia de dobles han sido recientemente traducidas en un único volumen por B. García Hernández (1993).

⁷ Efectivamente, ciertos personajes pueden responder por razones metateatrales a dos niveles. En el caso de Anfitrión, por ejemplo, el desdoblamiento se establece en los niveles cómico y trágico: en la comedia es el *senex*, en la tragedia el general vencedor. Cf. a este respecto F. Dupont (1976: 133-134).

identifica como hija del parásito, por ejemplo, pero no es igual el caso de Tóxico, precisamente porque su disfraz es «verbal», pero sobre todo porque su disfraz no induce a engaño absolutamente a nadie: el hecho de adoptar el rol del joven enamorado, o el de *miles* en algunos pasajes, no modifica en modo alguno la estructura dramática. ¿Para qué sirve entonces? Para crear una determinada ilusión escénica, como claramente Sagaristián advierte al comienzo de la comedia (v. 25). En una visión generalizadora de la estructura dramática de la comedia plautina se afirma que en ella se produce una serie de incidentes, plagados de inocentes equivocaciones y engaños dolosos relativos a la identidad de los personajes. En el *Persa* el equívoco no es tal, lo que hay es una suplantación, no de personalidad, sino de rol⁸.

4. Análisis narratológico. ¿*Adulescens-servus-miles*? Propuesta de interpretación

El análisis narratológico⁹ intenta el establecimiento de las condiciones que hacen posible el significado que se manifiesta en los textos, así como la organización y regulación que gobierna la aparición del sentido. En muchas comedias, el *adulescens* pasa de la privación inicial a una posesión final a través de una serie de enunciados de cambio, caracterizados por unos rasgos asociados a los roles, tales como la astucia para el *servus*, el despilfarro para el *adulescens* o la fanfarronería para el *miles*. Cada rol puede estar ocupado por varios actores, o bien, como es nuestro caso, un actor puede ocupar varios roles, distintas posiciones actanciales en el curso de los distintos programas narrativos en que se descompone la acción.

La «fórmula» de las comedias presenta un estado inicial «disjuntivo», con la carencia del objeto amado cuya búsqueda supone el motor de la acción, que cumple con un estado final «conjuntivo», en que el objeto amado está ya en posesión. A los rasgos que A. García Calvo (1971) propone como articuladores de las oposiciones que se establecen entre los personajes, a saber, sexo, situación jurídica, situación económica y edad (el *adulescens* y el *miles* se opondrían en lo económico: la posesión del dinero es fundamental para conseguir el objeto deseado; es ése el punto en el que entra el *servus* para conseguir el dinero), F. García Jurado y R. López Gregoris (1995: 240-245) proponen un nuevo rasgo funcional: el comportamiento ante el amor. Básicamente, para el *miles*, joven libre y de recursos, dedicado a las armas, de carácter

⁸ Para los intentos de clasificación de tipos estereotipados —que impiden la individualización—, y una nueva visión de modelos actanciales, cf. L. Pérez Gómez (1991).

⁹ Cf. L. Pérez Gómez (1991: 185 n. 9).

embustero y conquistador de mujeres, en la interpretación de F. García Jurado y R. López Gregoris, el «amor es guerra», mientras que para el *adulescens*, que no vive el amor como un sentimiento sensato, tranquilo, sino como una enfermedad, una especie de enajenación mental, una obsesión, el «amor es locura».

En nuestra propuesta se produce una doble asunción de caracteres por parte del *servus*: en primer lugar como *adulescens*, joven enamorado de Lemniselene, que carece de recursos para conseguir a su amada liberándola de manos del lenón Dórdalo, con todas las características del mismo y para el que el «amor es locura» (al punto de presentar los rasgos que caracterizarán a la elegía, sirviendo una auténtica *militia amoris*¹⁰); en segundo lugar como *miles*, fanfarrón, que establece una lucha contra el lenón presentando el engaño como un asalto que terminará con una entrada triunfal: Tóxilo será un *imperator triumphans*, al final de la comedia, para el que el «amor es guerra». Punto de intersección entre ambos roles actanciales podríamos considerar la *militia amoris*, con rasgos compartidos de uno y otro. Y, por supuesto, nunca pierde su auténtico rol de *servus*, y como tal intentará procurar el dinero necesario, mediante sus tratos con Sagaristión y el parásito Saturión, para la liberación de la amada, pero en esta ocasión el beneficiario no será su amo (ausente) sino él mismo. Se establece una especie de relación triangular, con un rol en cada vértice, que abrazaría el sentimiento amoroso que mueve la trama: es *adulescens* sin dinero durante el transcurso de la comedia, en el que se van intercalando referencias militares, esto es, de preparación del asedio al lenón para conseguir el botín, que no es otro que la amada Lemniselene, y necesita de la astucia del *servus* para conseguirlo; es *miles*, con dinero, con botín, fanfarrón, al final de la comedia en que se muestra como *imperator triumphans*, apareciendo también con el despilfarro propio del joven enamorado. Es decir, ambos roles se mezclan, pero no en una relación de antagonismo como es propio en las comedias plautinas cuando ambos roles están representados por personajes diferentes, sino que aquí se muestran de manera complementaria: dos formas distintas de comportarse ante el amor, desde un mismo personaje pero en distintos programas narrativos. Y siempre presente el *servus*, como en todas las comedias, que aquí también será el motor de la acción, el auténtico protagonista y que tendrá su propio programa: siempre que se encuentra con el lenón Dórdalo, el único con el que mantiene su puesto de esclavo cuyo amo está ausente. Bien es cierto, como apuntaba Bettini, que en este caso el *servus* es sujeto y destinatario, pero creemos que se puede matizar esa afirmación: es destinatario en tanto en cuanto recibirá el beneficio de su propia astucia, pero

¹⁰ Para la concepción de la relación amorosa en términos militares en Plauto, cf. J. A. Bellido (1989).

no lo será del todo por cuanto ese beneficio recae en un programa narrativo en el que el rol desempeñado no es el de *servus*, sino el de *adulescens-miles*. Incluso en ese enunciado final conjuntivo en que el objeto del amor está ya en posesión, en que Dórdalo aparece, y con él cae el rol de *servus* sobre Tóxilo, éste, que no puede zafarse de su real condición, intenta mostrarse por encima de la misma recordando a Leminiselene que es su *patronus* porque ha pagado por ella.

4.1. *Toxilus adulescens*

Desde el comienzo¹¹ de la comedia (v. 1), nuestro personaje se presenta como *amans egens*, como enamorado pobre, sin recursos, caracterizando así su posicionamiento en la comedia. Se presenta también pidiendo dinero, en una actitud menesterosa propia de esclavo con aspiraciones de hombre libre que se ratifica a lo largo de toda la obra. Es decir, se trataría de un «*servus amans*» que pretende obrar como un ciudadano de buena posición: *qui amans egens ingressus est princeps in Amoris vias* («el enamorado pobre que se adentra como un gran señor por las sendas de Amor»)¹². Y, como no podía ser de otra manera, el enamorado se presenta abatido por el amor, hiperbólicamente abatido, recurriendo a los *exempla mythologica* como paradigma de los sufrimientos del personaje enamorado¹³: *superavit aerumnis suis aerumnas Hercule>i* (v. 2) («supera con sus trabajos los trabajos de Hércules»), presentando así su lucha contra *Amor*, en la que insistirá nuevamente (vv. 26-27) con otra comparación mitológica que pone en evidencia, por un lado, la ferocidad de la lucha que tendría que llevar a cabo para zafarse de *Amor* y, por otro, la certeza de una lucha inútil, como fue la de los Titanes. Y esta lucha (*Veneris proelio* –v. 24–) deja sus huellas en el combatiente: los *signa amoris* propios del enamorado, de los cuales uno de los principales es la palidez, como Sagaristiión observa (v. 24): *ergo edepol palles*. Pero esta *militia* sólo contempla la posibilidad de entablar ese tipo de combates¹⁴, conforme al tópico desarrolla-

¹¹ Para los primeros versos de la comedia y su estudio en comparación con el resto de los comienzos de otras obras plautinas, cf. E. Fraenkel (1960:7-20).

¹² El texto seguido es el de W. M. Lindsay (1986 [reimpr.=1905]). Las traducciones corresponden a la versión que, junto al Prof. Arcaz Pozo, elaboramos para la puesta en escena de la comedia (J. L. Arcaz & A. López Fonseca [1994]). La interpretación del término *princeps* se debe a J. A. Enríquez (1994).

¹³ Cf. N. Zagagi (1986) para este recurso.

¹⁴ *saucius factus sum in Veneris proelio: / sagitta Cupido cor meum transfixit* (vv. 24-25). Cupido, el hijo de Venus, armado con arco y flechas, responsable de su enamoramiento, podría estar «reflejado» en el propio nombre *Toxilus*, que según M. López López (1991:203) estaría relacionado con la imagen de las flechas del amor si, como sostiene Woytek, es un derivado de τόξον («arco, flecha») con el sufijo familiar *-ilos*.

do en extenso por la elegía amatoria latina (cf. Tib. 1.1 y Ov. *Am.* 1.9), que le ha llevado a la locura, al *amoris vitio* (v. 49), a la *insania amoris* que obnubila la mente de los enamorados y les hace decir incluso lo que no quieren decir. Otra muestra de que el motivo que atormenta a Tóxico es amoroso sería la utilización del verbo *excruciare* (v. 32), en una llamativa coincidencia en el empleo del mismo término por Catulo en contextos de semejante factura¹⁵.

Esta extraordinaria situación inicial es la que hace mostrarse perplejo ante el público a Sagaristión: *iam servi hic amant?* («¿es que aquí ya se enamoran hasta los esclavos?»), que desenmascara la ilusión escénica dejando claro que es un esclavo el que está enamorado. Un esclavo que dice vivir a su antojo en libertad (*basilice agito eleutheria* –v. 29–), y lo hace con un vocabulario preñado de helenismos que demuestra un registro lingüístico totalmente distinto de su interlocutor. Esta grandilocuencia y exageración en su registro lingüístico es una de las características de este personaje que se comporta cual hombre libre en sus conversaciones con Sagaristión. Y ese comportamiento se ve refrendado en las evoluciones del personaje, por ejemplo al salir de casa, con el uso de imperativos (*curate istic vos atque adproperate ocuis, / ne mihi morae sit quicquam ubi ego intro advenero* –vv. 85-86–; *curate isti intus, iam ego domum me recipiam* –v. 405–), pero, sobre todo, en su relación con el resto de esclavos. Así, una vez que Sagaristión consiente en prestar su ayuda¹⁶, Tóxico le indica que cuando haya conseguido algo en relación con el dinero vaya a «su casa» (*recipe te ad me* –v. 46–). Más destacada es la relación con Pegnio, el esclavillo de la casa que se convierte en su esclavo personal sufriendo una auténtica degradación (esclavo de un esclavo; *¿militia servitutis?*), situación que él mismo acepta y que el resto de personajes recibe como un hecho normal: Sofoclidisca entiende que Pegnio es esclavo de Tóxico por la única razón de que va a llevar un recado a Lemniselene, pues antes no ha habido ninguna indicación al respecto por parte del propio Pegnio, y ve automáticamente a Tóxico como el joven amo de la casa que pretende los favores de la cortesana en poder del lenón: *Toxilo has fero tabellas tuo ero* (v. 247). También Sagaristión es consciente de la subordinación de Pegnio: *ubi Toxilus est tuos erus?* (v. 277). Es decir, todo el entramado contribuye al mantenimiento de la ilusión escénica que desenmascaró Sagaristión (v. 25).

¹⁵ Así, en el poema 85 (*Odi et amo, quare id faciam fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*) no sólo se coincide en el empleo de *excrucior*, sino que también hay una coincidencia en la interrogación sobre el motivo del tormento: Catulo la impersonaliza (*quare id faciam fortasse requiris*) y Plauto la pone en boca de Sagaristión (*quidnam id est?*) con semejante indeterminación en cuanto al motivo (*id*). Para la especialización del término como expresión del tormento amoroso, cf. Cat. 76.10 y 99.3-4.

¹⁶ En lo que podría ser el rol del *alter adulescens*, como indicaría la forma de referirse a Tóxico, por ejemplo, en el v. 255: *meo amico*, eso sí, sin olvidar nunca su auténtica condición, según se desprende del hecho de recordar a su amo (*nam eru' meu' me Eretriam misit* –v. 259–).

4.2. *Toxilus servus*

Ese comportamiento que hemos visto en el apartado anterior, y que lo caracterizaba como joven libre enamorado, no se mantiene en toda la comedia, es decir, el programa narrativo no es único. El rol de *servus* tiene su propio espacio, espacio que no se entrecruza con los demás y que queda especialmente individualizado cuando está en escena Dórdalo, el lenón que tiene en su poder a Lemniselene. Es precisamente al lenón a quien tiene que engañar, de quien tiene que conseguir el dinero que permita la liberación de su amada, con quien tiene que actuar como auténtico *servus callidus*, con independencia del amor, con el que un auténtico *servus* no tiene relación. Aparte del mencionado pasaje inicial (v. 25) en que se aclara quién es en realidad Tóxilo, en boca de Dórdalo se ponen calificativos inequívocos que le recuerdan lo que es: un esclavo, pero de por vida, *perenniserve* (v. 421); y así le intenta insultar, como en una especie de nueva ruptura de la ilusión creada, mencionándole (vv. 419-420) quehaceres típicos de la esclavitud: *suduculum flagri, compendium flagri, pristinatorum civitas*. Y es con este personaje con el que Tóxilo recuerda a su amo: *ex Persia (...) adlatae (...) sunt istaec a meo ero* (v. 498). Por tanto, necesariamente habrá «conflicto de roles», intersección de programas narrativos, en el momento en que coincidan en escena aquellos que han aceptado el rol de *adulescens* y éste que sólo contempla el de *servus*. Esta situación se presenta al final de la comedia, en el momento en que, además, aparecerá el rol de *miles*, como veremos a continuación. Y en ese momento en que ante el lenón se ve revestido de su naturaleza servil, Tóxilo intenta sobreponerse, intenta salir de ese punto de intersección de programas narrativos, recordando a Lemniselene, su amada, que es su *patronus*¹⁷ porque ha pagado por ella: *ego sum tibi patronus plane qui huic pro te argentum dedi* (v. 842).

4.3. *Toxilus miles*

Sin duda, el pasaje más significativo a este respecto lo constituye la escena inicial del último acto que nos presenta a un Tóxilo exultante en la puerta de casa y que adopta el discurso militar presentándose como un *imperator triumphans*¹⁸. Desde un primer momento, como hemos visto, el amor se pre-

¹⁷ El *patronus* es, en términos generales, el protector o defensor, aunque también puede hacer referencia al señor de un liberto. En la primera acepción se refiere Lemniselene a Dórdalo, su antiguo protector, en el v. 894, pero es la segunda la que se adivina en las palabras de Tóxilo, que ha pagado por liberar a su amada, nueva liberta (vv. 838 y 842).

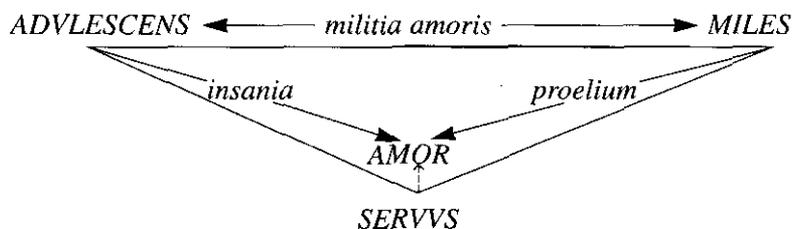
¹⁸ A este respecto anota P. S. Dunkin (1946: 96-97) la similitud, ya apuntada por Fraenkel, con el triunfo en honor de T. Sempronio Graco recogido en Livio (41.28.9).

sentada como *militia*, entrelazándose los elementos típicos del *adulescens* y del *miles*. En la tercera escena del primer acto, Tóxico y Saturión preparan una estrategia militar para hacer caer en el engaño al lenón y, más adelante, se nos presentará dicho engaño como una misión militar, con el léxico de ese campo semántico: *insidiae, adgredior* (v. 481) («emboscadas, asaltar»). La batalla a librar se producirá en el momento de vender a la hija del parásito al lenón haciéndola pasar por una esclava prisionera de noble linaje. Y como tal *proelium*, como tal identificación del amor como guerra, se recurre, incluso, a los auspicios, práctica habitual entre los romanos antes de acometer cualquier empresa: *TO. age, age nunc tu, in proelium / vide ut ingrediare auspicato. VI. liquidumst auspicium, tace. / curabo ut praedati pulchre ad castra convortamini* (vv. 606-608): hay auspicios favorables, hay combate, y también hay un hermoso botín –Lemmiselene, que una vez liberada (v. 841) llega a decirle a Tóxico: *pol bene facta tua me hortantur tuo ut imperio paream*– que llevar al campamento. El engaño tendido a Dórdalo, visto como un combate que ha salpicado de terminología militar la comedia y que estaría relacionado con la *militia amoris* de Tóxico, tiene en el monólogo de los vv. 753-762 su punto culminante: es la parodia de un *triumphus*, la entrada solemne de un general romano que ha conseguido la victoria, el más grande honor para él y su ejército.

En esa escena final coinciden el *miles* fanfarrón, protagonista de míticas batallas, y el *adulescens*, manirroto, pródigo con los que le han ayudado a conseguir su fin. Y, por supuesto, el *servus*, como hemos tratado en el apartado anterior, que se resiste a aceptar su auténtica identidad, aquélla que le inhabilita para la relación amorosa y para ser destinatario del beneficio conseguido gracias a la astucia desarrollada en la acción de la que, también él, ha sido sujeto activo.

5. A modo de conclusión

La relación de Tóxico con el amor, en sus distintos roles y programas narrativos de la acción de la comedia, podría representarse de la siguiente manera:



Referencias bibliográficas

- J. L. Arcaz Pozo (1996), «Perfil psicológico de los personajes en la comedia latina: *El Persa* de Plauto», en A. M^a Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, pp. 185-191.
- J. L. Arcaz Pozo & A. López Fonseca (1994), *Plauto. El Persa*, versión, Madrid.
- M. Barchiesi (1969), «Plauto e il “metateatro” antico», *Il Verri* 31, pp. 113-130.
- J. Bargalló (1994), «Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, pp. 11-26.
- J. A. Bellido (1989), «El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio», *EClás* 95, pp. 21-32.
- M. Bettini (1982), «Verso un’antropologia dell’ intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto», *MD* 7, pp. 39-101.
- G. Chiarini (1983²), *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna.
- P. S. Dunkin (1946), *Post-Arsitophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome*, Urbana.
- F. Dupont, (1976), «Signification théâtrale du double dans l’*Amphitryon* de Plaute», *REL* 54, pp. 129-141.
- J. A. Enríquez (1994), «Sobre una nueva interpretación de Plauto, *Persa* 1 y 230», *Tempus* 7, p. 140.
- J. A. Enríquez (1996), «Travestidos en *El Persa* de Plauto», en A.M^a Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, pp. 239-248.
- E. Fraenkel (1960), *Elementi plautini in Plauto*, Florencia.
- A. García Calvo (1971), *Plauto. Pséudolo o Trompicón*, Madrid.
- B. García Hernández (1993), *Plauto. Comedias (Anfitrión, Las Báquides, Los Menecmos)*, Madrid (res. F. García Jurado [1995], *CFC-ELat* 8, 323-326).
- F. García Jurado & R. López Gregoris (1995), «Las “metáforas de la vida cotidiana” en el lenguaje plautino como procedimiento de caracterización de los personajes», *SIFC* 13, pp. 233-245.
- A. Van Ijsendijk (1884), *De T. Macci Plauti Persa*, diss., Utrecht.
- W. M. Lindsay (1986 [reimpr.=1905]), *T. Macci Plauti Comoediae. II*, Oxford.
- M. López López (1991), *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida.
- G. L. Müller (1957), *Das Original des plautinischen Persa*, diss., Frankfurt.
- L. Pérez Gómez (1991), «Modelos actanciales en el teatro de Plauto», *Estudios de Filología Latina en honor del profesor Gaspar de La-Chica Cassinello*, Granada, pp. 181-191.
- J. Román Bravo (1989), *Plauto. Comedias. I*, Madrid.
- J. Román Bravo (1995), *Plauto. Comedias. II*, Madrid.
- N. W. Slater (1985), «The Ruse of Persia - or - The Story-Telling Slaves», en *Plautus in performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, pp. 37-54.
- E. Stärk (1991), «Persa oder Ex oriente fraus», en E. Lefèvre, E. Stärk & G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübinga, pp. 141-162.
- E. Woytek (1982), *T. Maccius Plautus. Persa. Enleitung, Text und Kommentar*, Viena.
- N. Zagagi (1986), «Mythological hyperboles and Plautus», *CQ* 36, p. 267.