

# *La progresión dramática en los Captiui de Plauto*

Juan Luis ARCAZ POZO

## RESUMEN

El presente artículo estudia el elemento dramático de la *progresión* en los *Captiui* de Plauto a través del análisis de las diversas acciones subordinadas que confluyen en su resolución con la que se articula como acción base de todo el conflicto, hecho este que provoca que la obra progresa o avance desde el punto de vista dramático.

## SUMMARY

This article studies the scenic element of the *progress* in Plautus' *Captiui* across the analysis of the various subordinate actions that make up one's mind near the basic action of the struggle, which produces the play's progress from the scenic perspective.

## **Presupuestos básicos: la *progresión* de la acción en el marco de la composición dramática<sup>1</sup>**

Aristóteles consideraba que la acción era el elemento primordial de un drama y que, de las seis partes en que dividía la tragedia, la que atiende al

---

<sup>1</sup> Según los principios expuestos por J.H. Lawson (1995:309-326) en su capítulo sobre «La progresión» dentro de la parte dedicada a la composición dramática. Algunos de los demás principios constitutivos de la denominada composición dramática aplicados al teatro plautino pueden verse en J.L. Arcaz (en prensa) y A. López Fonseca (en prensa), además del trabajo del Prof. López Fonseca incluido en este mismo volumen sobre dos elementos de la acción dramática aquí mencionados y relativos a la comedia que nos ocupa («*Captiui* de Plauto: análisis de la *exposición* y la *escena obligatoria*»).

modo en que se relatan los hechos era con diferencia la de mayor transcendencia de todas en tanto el drama es «imitación, no de hombres, sino de una acción y de una vida»<sup>2</sup>, llegando a estar incluso subordinada a ella la configuración de los caracteres —la segunda de esas seis partes, además de la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya—, hasta el punto de que los hechos y su organización en el relato es lo más importante y principal de todo<sup>3</sup>.

Si bien hay quienes consideran que el personaje es previo y más vital que la acción, lo cierto es que existe una clara interdependencia entre personaje y acción que hace que una obra se conciba como un conflicto volitivo de uno o varios personajes que se constituye en el signo que marca la acción dramática —resultado de la combinación de movimiento físico con diálogo— y en la que reside la expectación y el logro del objetivo voluntario planteado al comienzo del drama.

Asimismo, toda obra puede contar con una acción simple o estar formada, además de ésta, por varias acciones subordinadas<sup>4</sup> que en su conjunto están constituidas todas ellas por una serie de elementos que han de darse indefectiblemente para que la acción de cada una avance: la exposición, la denominada acción creciente, el choque esperado (o escena obligatoria) y el clímax final (o solución inesperada al conflicto). La parte más compleja de todas es, sin lugar a dudas, la acción creciente, es decir, la interacción básica entre causa y efecto, entre aquello que se pretende conseguir y el resultado final, porque, a pesar de la aparente linealidad que resulta de esa relación, pueden surgir cambios en los personajes y el medio que rodea a esos personajes, de forma que tales cambios lleguen a ser los que configuran la progresión de la obra.

Estos movimientos ocurridos en la acción creciente, que pueden ser consecutivos o superponerse entre sí y con respecto a la acción base y que suponen una continua contradicción entre lo que se espera que va a suceder y lo que realmente sucede, dan fuerza al movimiento dramático y crean la mencionada progresión. Esto ocurre cuando no se da una relación lógica entre causa y efecto, sino que se produce una ruptura entre la causa aparente y el efecto real-

<sup>2</sup> Arist. *Po.* 1450a 16-17, según la traducción de V. García Yebra (1974), seguida también en las siguientes citas del texto del estagirita.

<sup>3</sup> Arist. *Po.* 1450a 22-23.

<sup>4</sup> A ello ya aludía Aristóteles (*Po.* 1452a 12-21): «De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin pericia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas. Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas».

mente producido. Tales cambios llevan a los personajes del drama –o de la pieza dramática en general– a debatirse continuamente entre sus pretensiones –a menudo defraudadas– y los resultados obtenidos y les obliga a redoblar esfuerzos en pos de sus propósitos, de manera que siempre mantienen un movimiento dramático activo. La toma de conciencia de estos extremos conduce a lo que se denomina escena obligatoria (a lo que el espectador y el personaje se ven abocados en vista del rumbo que han tomado los acontecimientos), mientras que la sorpresiva solución final lleva al clímax por ser éste el resultado inesperado tras la ruptura del desarrollo previsto de la acción.

La progresión dramática –en tanto el teatro es fundamentalmente espectáculo para ser visto– es de vital importancia porque mantiene despierto el interés del espectador que asiste en primera persona a los conflictos que se le plantean a su personaje y que no permiten a éste alcanzar inmediatamente sus objetivos. Además de estos conflictos que animan esa progresión de la acción, existe un recurso habitual, empleado ya en Sófocles y bien presente en Plauto, que también permite avivar la progresión dramática: es la sorpresa o, como lo denomina Aristóteles, la «peripecia», es decir, «el cambio de acción en sentido contrario»<sup>5</sup>. Siempre que la sorpresa haga avanzar la acción y no la niegue, el reconocimiento o toma de conciencia ante la nueva situación planteada por aquélla impulsa la acción hacia adelante y hace que el drama progrese en la dirección adecuada. Junto a todo esto, la comedia cuenta también con un recurso más como es el hecho de interrumpir las acciones antes de que lleguen a su culminación y el crear obstáculos que pueden parecer insalvables, dentro de lo verosímil, y que al final son superados con creces por los personajes que intervienen en la acción<sup>6</sup>, pues, en definitiva, «la esencia del humor» –como señala Lawson– «radica en exponer los desajustes entre la gente y su medio»<sup>7</sup>.

Los *Captiui* plautinos son –a pesar de algunas rarezas con respecto al resto de la producción del sarsinate<sup>8</sup>– un buen ejemplo de cuidada composición dra-

<sup>5</sup> Arist. *Po.* 1452a 22-26: «Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del tormento relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario».

<sup>6</sup> Esto es lo que hace que el personaje más destacado de la comedia, el esclavo, esté muy cercano al carácter y función del héroe del cuento popular, pues, a pesar de su aparente fragilidad y escasa relevancia, es el que arrostra habitualmente los problemas y los saca adelante, facilitando la solución final de los conflictos que se le plantean. Sobre este asunto, véase V. Cristóbal (1987).

<sup>7</sup> Cf. J.H. Lawson (1995:324). Asimismo, señala K. Spang (1993:144) a propósito de la comedia: «lo cómico emana de la imperfección de la realidad y de las limitaciones del hombre (...) se revela en disociaciones, contrastes y discrepancias de lo que consideramos lo normal y lo natural en el hombre y la realidad. Para que las personas y las situaciones resulten cómicas las actitudes y sus consecuencias deben ser inocuas».

<sup>8</sup> De lo que el propio Plauto es consciente según explicita al comienzo (v. 55: *non per-*

mática y un buen campo de pruebas sobre el que aplicar los conceptos antes expuestos en relación con el principio de la progresión, del que tan extensamente trató Aristóteles y que tanta importancia tiene en la literatura dramática actual. Además de, evidentemente, analizar la progresión dramática en esta obra, el fin último de este trabajo estriba en demostrar que en modo alguno puede acusarse a Plauto de falta de pericia en la composición de sus comedias y que buena parte de las modernas técnicas compositivas teatrales derivan de la obra del latino o al menos están presentes en su producción.

### **La progresión de la acción base: Hegión intenta recuperar a su hijo prisionero**

Decíamos al comienzo del trabajo que toda acción estaba constituida por cuatro elementos fijos que eran los que propiciaban el avance de dicha acción –la exposición, la acción creciente, el choque y el clímax final– y que una obra podía contar con una sola acción o con varias (estando también éstas constituidas por esos cuatro elementos compositivos). En el caso de los *Captiui* podemos decir que tenemos una acción base principal y varias acciones subordinadas a ésta que confluyen en la solución del conflicto planteado en esa acción base; la principal sería la que plantea la recuperación del hijo de Hegión (al principio sólo uno) que ha sido hecho prisionero por los eleos en su lucha contra Etolia<sup>9</sup> y las otras subordinadas plantean los intereses particulares de, al menos<sup>10</sup>, dos personajes de excepcional incidencia en la acción base: el parásito Ergásilo (en su afán por comer en casa de Hegión) y el esclavo Tíndaro (que resultará ser el hijo robado a Hegión años atrás y que se propone la noble tarea de conseguir la libertad de su amo Filócrates para lograr también

---

*tractate facta est neque item ut ceterae*) y al final (v. 1033: *huius modi paucae poetae reperiunt comoedias*) de la obra.

<sup>9</sup> A pesar de que la acción más dramática, más cargada de *páthos* –según se revela al final de la obra–, es la que está relacionada con Tíndaro, el otro hijo de Hegión que será recuperado por una casualidad y en el último momento. La razón de no considerar a ésta la acción base estriba en el hecho de que no constituye el objetivo inmediato de Hegión tal y como se dice en la exposición inicial, pues su propósito es la recuperación del otro hijo que ha caído en manos de los eleos. Es, pues, imprescindible que la acción base parta de un interés voluntario que afecta y aqueja a uno de los personajes que persigue la consecución del objetivo que se ha planteado al comienzo; en el caso de Tíndaro, la solución del conflicto (esto es, que sea esclavo de su padre sin saberlo), desconocido hasta casi los últimos momentos de la obra, se da como sorpresa que sirve de clímax final a la comedia.

<sup>10</sup> También habría que tener en cuenta la relativa a Filócrates, el joven eleo que forma dueto dramático con Tíndaro y cuya acción corre en cierto modo pareja a la de su esclavo, de ahí que a efectos de progresión de la acción base su incidencia sea de menor peso que la del hijo robado de Hegión.

por añadidura su propia libertad). El primero de éstos, Ergásilo, será el que actúe de mensajero<sup>11</sup> de Hegión comunicándole las buenas nuevas en relación con su hijo y el que plantee inicialmente —además del Prólogo— la exposición del conflicto que acongoja a Hegión y los planes para conseguir sus propósitos<sup>12</sup>, pero que particularmente persigue lo que es innato a su papel de parásito, mientras que el segundo, Tíndaro, colaborará indirectamente en la recuperación de su hermano Filopólemo al permitir que su amo Filócrates marche a su patria tras cambiar su identidad con él, pero que conseguirá su libertad al ser reconocido como el hijo que le fue robado a Hegión cuando aquél era un niño de cuatro años. Es así como cada uno logra los propósitos particulares de sus acciones individuales para que éstas, subordinadas a la acción base, conduzcan a la solución final del conflicto planteado al comienzo de la acción principal, pues sin la resolución de estas acciones subordinadas (al menos en lo que atañe a Tíndaro), que empecen a primera vista el logro de los objetivos iniciales, no se llegaría a la solución final del conflicto.

Pero, según se dijo, la interacción entre causa y efecto del conflicto de la acción no es lineal, sino que existen cambios abruptos que propician que dicha acción crezca o progrese. En efecto, en esta acción base se producen una serie de crisis que provocan una ruptura de la relación lógica entre la causa aparente y el efecto verdaderamente conseguido que unas veces está motivada por algo tan habitual en el teatro plautino como es el engaño y, otras, por el recurso de la sorpresa (entendiendo por el primero en esta pieza plautina una suerte de variante cómica de un también habitual recurso trágico<sup>13</sup>).

<sup>11</sup> Curiosa es la participación de este personaje, por varios motivos (cf. *infra*), en esta comedia plautina, comportándose e interviniendo como tal mensajero, a la manera de la tragedia griega, en relación a Hegión y a su hijo Filopólemo (al que llega incluso a llamar «mi rey» —v. 92—), pues es él quien sirve de nexo entre el viejo desafortunado y los acontecimientos que suceden fuera del alcance de éste. Tal similitud acercaría el tono de los *Captivi* plautinos al mundo de tragedia, al igual que sucede con la relación de fraternal amistad que une a Tíndaro con Filócrates, quienes llegan incluso a cambiar su identidad con el fin de que uno de ellos, el joven eleo Filócrates, se salve de la esclavitud, de connotaciones muy similares a la también íntima relación amistosa de Orestes y Piládes que dibuja Eurípides en su *Ifigenia entre los Tauros*. A propósito de ello, y entre otros detalles bastante cercanos también al mundo de la tragedia, señala G. Petrone (1983:63): «Nei *Captivi* coincidono con la fabula dell'Ifigenia fra i Tauri e la situazione iniziale, che consiste nella prigionia di due giovani e lo scambio tra i due, in cui l'uno, quello che è unito da un legame di parentela con chi li detiene, cede il posto all'altro (...). El meccanismo drammatico funziona alla stessa maniera». Por otro lado, sobre los tintes euripideos del personaje de Tíndaro, convertido por Plauto a través de sus parlamentos en un esclavo típico de la comedia, véase G. Pasquali (1927).

<sup>12</sup> Sobre la exposición de la acción base, véase el mencionado trabajo del Prof. LópeZ Fonseca en este mismo volumen.

<sup>13</sup> Cf. G. Petrone (1983) esp. el capítulo «Plauto: poetica e struttura della «Fallacia»», donde se señala que las intervenciones de los urdidores de tales engaños «servono a puntellare l'azione e ne sostengono l'articolazione» (p.53) y, en relación con la trama de los *Captivi*, se apunta que esta comedia se ha servido, tomándolo de la más elaborada tragedia griega, del

Así, en la exposición de esta acción base (Prólogo y escenas I.i y I.ii) se ha planteado la recuperación del hijo prisionero de Hegión –algo se dice también del que fue robado– y se ha trazado el plan para ello: Ergásilo lo menciona en su parlamento de presentación (escena I.i) y Hegión lo corrobora dando más detalles de su estratagema (escena I.ii). La solución del conflicto parece estar próxima porque los preparativos para lograrlo son a todas luces impecables en su ejecución, pero a continuación el espectador será consciente del engaño de que va a ser víctima Hegión (escena II.i) y que pondrá en peligro sus propósitos cuando el esclavo que él piensa canjear por su hijo (un noble eleo) adopte la identidad de su propio esclavo para marchar a su patria a fin de traer de allí al hijo prisionero de Hegión, quien cree que el que va a irse es el esclavo y que él se quedará con el joven de noble linaje como prenda con el objeto de que el esclavo regrese de nuevo (escenas II.ii y II.iii). Este engaño, pues, supone una crisis que a ojos del espectador –y, luego, a ojos del propio Hegión– va a dar al traste con su plan.

El viejo se enterará de la treta urdida por Tíndaro y Filócrates cuando por boca del esclavo Aristofontes (escena III.iv) sepa que Tíndaro no es en verdad Filócrates, el joven eleo, sino efectivamente Tíndaro, su esclavo. Hegión es ahora consciente de su burla y da, en efecto, por perdida la oportunidad de recuperar a su hijo, quedando, por tanto, defraudadas sus expectativas iniciales y dejando trunco su plan primero no sin pergeñar un castigo –que al final se revelará injusto– para el embustero Tíndaro (escena III.v).

Sin embargo, tras esta tribulación, Ergásilo, convertido, como dijimos, en virtual mensajero de Hegión, le comunica que ha visto en el puerto al verdadero Filócrates acompañado de Filopólemo, el hijo prisionero, y de Estálagmo, el esclavo que antaño le robó a su otro hijo (escena IV.ii). Recuperado el ánimo, Hegión parte hacia el puerto para reunirse con su hijo, al que recupera, y para congraciarse con Filócrates (a quien desea devolverle el favor prestado), enterándose por boca de Estálagmo de que Tíndaro es en realidad el hijo que le robó y que le entregó al padre de Filócrates, a quien luego aquél se lo regaló como propiedad particular (escenas V.i y V.ii). Por su lado, Filócrates corrobora lo dicho por Estálagmo y Hegión hace venir a Tíndaro, a quien comunica los hechos y el feliz hallazgo de su hermano Filopólemo, quedando lógicamente también él en libertad (escena V.iii).

Del movimiento de estas escenas se deduce que la resolución del conflicto no es absolutamente lineal y que la acción base progresa dramáticamente merced, primero, a la ruptura que se establece en el devenir de los acontecimientos cuando Hegión es engañado por Tíndaro y Filócrates, tirando por tierra las

---

recurso de los engaños «come procedimenti fondamentali di costruzione dell'azione drammatica» (p.63).

expectativas de recuperar a su hijo, y, segundo –en un momento en que el objetivo inicial ya está plenamente conseguido–, a la sorpresiva aparición del esclavo Estálagmo que propicia el reconocimiento del segundo hijo de Hegión del que se habían dado algunos datos a lo largo de la obra (aunque siempre relativos únicamente a su robo).

### Las acciones subordinadas: Ergásilo y Tíndaro

Hemos señalado que dos acciones subordinadas son las que parecen sobresalir en la composición dramática de los *Captivi* plautinos en relación, fundamentalmente, con la resolución de la acción base principal. Ambas contienen los elementos básicos de toda acción –exposición, acción creciente, escena obligatoria y clímax– y éstos conformarán la acción creciente de la acción base con vistas a la consecución de los objetivos iniciales de la obra.

La primera de las acciones subordinadas es la que atañe al parásito Ergásilo, tal vez el único personaje que dentro del ambiente trágico que se respira por toda la pieza responde a los patrones cómicos de los personajes plautinos y la sola excepción –aparte de algunas salidas de tono de Hegión– que se permite dar leves toques de humor al drama que nos pinta el comediógrafo en esta obra<sup>14</sup>.

Partiendo de lo dicho al comienzo del trabajo, si toda acción dramática plantea un conflicto que nos lleva hacia la consecución de unos objetivos previamente delimitados, el propósito de la acción que Plauto nos introduce con respecto a Ergásilo estriba en el interés que tiene este parásito en procurarse, como de ordinario, una buena comida en casa de Hegión. Desde luego que la acción no parece *a priori* que pueda tener incidencia alguna en el resultado final, pero es que gracias a Ergásilo y a su incesante búsqueda –interesada en su propio beneficio–, el padre de los jóvenes tiene conocimiento de que sus expectativas se verán colmadas y ello permite que la acción base avance.

La acción subordinada de Ergásilo cuenta también, según decimos, con esos cuatro elementos esenciales de toda acción. Su exposición coincide con parte de la exposición de la acción base (escena I.i) y en ella se dan las premisas que hacen ver al espectador los objetivos que este personaje persigue: como se trata de un parásito, lo lógico de sus expectativas es la provisión de

---

<sup>14</sup> Cf. G. Petrone (1983:63): «Plauto ha montato una commedia con pezzi che manifesta ancora la loro appartenenza al mondo della tragedia: la riscrittura comica avviene e attraverso l'inserto di personaggi tipici del genere, el parassita Ergasilo, e attraverso la reinterpretazione di quanto era trasformabile e trasferibile nel versante comico. Nel caso dei *Captivi*, l'assoluta mancanza del movente amoroso non permette una totale transcodificazione e i valori comici poggiano quasi interamente sulle spalle di Ergasilo».

comida a costa del viejo Hegión, ya que no se encuentra en casa el joven Filócrates, con el que tan buenas migas parecía hacer el parásito. Su parlamento inicial informa de estos detalles –tanto en relación con la acción base como en relación con la suya propia– y justifica la aparición de la figura del parásito en la trama de la obra, en el caso de que pueda sorprender su participación en una comedia de este tipo («no hecha a la manera común, como las demás» donde «no hay lenón perjuro, ni engañosa cortesana, ni soldado fanfarrón», señala el propio Plauto –cf. nota 8–). Si la obra se perfila como una comedia sin sus más conspicuas señas de identidad, resulta creíble que el parásito, un personaje prototípico de este género literario, justifique su presencia en ella: entre otras cosas, su amo no está, el viejo anda enfrascado en la búsqueda de su hijo y teme que peligre su aprovisionamiento diario de comida. Por ello, su afán e interés radicarán en que Hegión consiga sus objetivos para que él pueda seguir viviendo a su costa y, en virtud de la tarea que ha emprendido el viejo –comprar esclavos para canjearlos por su hijo prisionero–, parece que así va a ser, a pesar de los temores de Ergásilo y aunque Hegión le haya invitado, por el momento, a una áspera y poco succulenta cena.

El logro de los propósitos de Ergásilo peligrará a partir del momento en que el público tiene conocimiento del engaño urdido por los esclavos que le iban a servir a Hegión para el canje. El parásito, por su lado, no sabedor de este extremo, continúa su búsqueda infructuosa y así se presenta en la escena III.i, procedente del foro, indicando a los espectadores que le ha sido imposible conseguir comida en ese lugar. Su decisión es marchar al puerto para ver si allí logra su propósito y, en caso contrario, regresar a casa de Hegión y aceptar la invitación del viejo.

Por el rumbo que toman los acontecimientos –Tíndaro ha sido descubierto por Aristofontes y Hegión se ha dado cuenta de la trampa– parece que Ergásilo tendrá que conformarse con lo que se le ofrece (lo que hace presuponer al espectador que la acción del parásito desembocará en la consabida escena obligatoria, esto es, aceptar sin remilgos la primera invitación de Hegión –escena que no precisa ser explicitada en términos de acción dramática porque no se trata de la acción base–), pero, en contra de lo previsto –y he aquí la sorpresa que hace cambiar la dirección prevista de los acontecimientos–, en el puerto ha logrado remediar sus males: en la escena IV.i se presenta portador de buenas noticias para Hegión y, así, le comunica que, en efecto, Filócrates ha regresado de la Élide con su hijo Filopólemo y, lo que es más importante para la acción base que encarna Hegión y que constituirá la marcha de dicha acción hacia el clímax (además de la del propio Ergásilo), ha regresado trayendo consigo a Estálagmo, el esclavo que, como sabemos, robó al otro hijo del viejo, algo que sin duda provocará la solución de este otro conflicto planteado ahora inesperadamente, por mucho que de esta situación se adelantaran



datos, siempre poco explícitos, a lo largo de la pieza, según se ha dicho. El clímax, pues, o momento de mayor concentración dramática de la acción llevada a cabo por el parásito se produce a lo largo de las escenas IV.i, IV.ii y IV.iii, cuando éste hace sabedor a Hegión de lo que ha visto en el puerto y se promete, como así sucederá, un banquete de postín en casa del ahora bienaventurado padre.

De esta forma la, en principio, poco justificable participación del parásito en la trama cobra sentido y se desarrolla al hilo de los acontecimientos de la acción base presentando esos elementos que hacen que su acción individual progrese y lleven a la solución de su conflicto: existe la exposición, hay datos suficientes para que se produzca un crecimiento dramático de la acción (es decir, para que esta acción subordinada progrese por sí misma), el devenir de los hechos hace abocar al espectador a lo que parece necesario (esto es, a la escena obligatoria que contendría la conformidad de Ergásilo con lo ofrecido por Hegión) y se produce inopinadamente un cambio en el rumbo de su fortuna que conlleva la consecución de los objetivos señalados por el parásito al comienzo de la exposición y, de paso, al logro más allá de lo esperado de los del propio viejo.

Por su lado, también la acción subordinada de Tíndaro contiene esos mismos cuatro elementos de toda acción y su desarrollo incide de igual manera que la de Ergásilo en la solución final de los problemas de Hegión. Su exposición se inicia en el mismo lugar que lo hace la acción base: allí, en el Prólogo, se hace alusión al robo de que fue objeto otro hijo del viejo protagonista y se plantea la paradójica situación de que este otro hijo de Hegión, Tíndaro, es esclavo en casa de su padre sin que, lógicamente, éste lo sepa, explicitándose su conflicto más adelante, en el acto II, que consistirá en el interés por recuperar la libertad propia y la de su amo. La acción transcurre y progresa individualmente a través del engaño que Tíndaro urde con Filócrates encaminado a recuperar al otro hijo del viejo, Filopólemo, y esto lleva, una vez enterado Hegión del embuste, al choque esperado en que la trampa queda al descubierto y el joven es castigado por su propio padre (escena III.v). En este transcurso de la acción hay, pues, un elemento que aboca de nuevo al espectador a esa escena obligatoria y que constituye una sorpresa en el precipitarse de los acontecimientos: aparece otro esclavo llamado Aristofontes que reconoce la verdadera identidad de Tíndaro y ello es lo que provoca el desenlace fallido de la trama ideada por el joven eleo Filócrates en compañía del hijo de Hegión. Sin embargo, a la vez que se da solución al conflicto primero que atiende a la recuperación del hijo prisionero, otra vez sorpresivamente se produce un hecho que mueve toda la comedia hacia su clímax final y, en particular, mueve esta acción subordinada a su propio momento de mayor tensión dramática: ahora, otro esclavo llamado Estálagmo, que fue el que robó de pequeño al hijo

de Hegión, confiesa que él fue quien se llevó al infante Tíndaro y se entregó al padre de Filócrates y ante los ojos del padre queda claro que su otro vástago es ése al que antes había castigado (escena V.iv).

Así, pues, queda patente que también este ciclo contiene sus propios elementos constitutivos y que asimismo éstos mueven la acción base a la que aquél se encuentra subordinado. Su exposición coincide con la que en el Prólogo se hace de la acción principal, donde se alude sólo a la situación puntual que padece, sin saberlo, en casa de su propio padre y ése será el conflicto que inconscientemente tenga que soportar Tíndaro y se prolonga a lo largo del acto II donde se plantea el verdadero objetivo, por el ser el que realmente lo afecta ahora conscientemente, de recuperar la libertad. Hay progresión de la acción con sorpresa incorporada (reconocimiento por parte de Aristofontes) que encamina el drama a lo esperado en función de cómo se desarrollan los acontecimientos y, por último, se da el clímax de esta acción subordinada coincidiendo también con el clímax de la acción base, con solución de los propósitos iniciales del joven esclavo: conseguir la libertad de Filócrates y la suya propia.

### **La progresión en el movimiento dramático de los *Captiui*: propuesta final**

Según hemos venido viendo y repitiendo insistentemente, la progresión no es más que uno de los elementos que conforman el movimiento dramático de una obra. Hemos apuntado la existencia de una acción base que cruza de punta a punta el hilo narrativo de la comedia y la confluencia con ella de varias acciones subordinadas que, aun con autonomía propia, sus resultados están involucrados en el desenlace final de la trama.

De esta manera, podríamos condensar la unidad de movimiento dramático de los *Captiui* en el siguiente esquema<sup>15</sup> donde *A* sería la exposición, *b c d e* los ciclos de acción creciente, *F* la escena obligatoria y *G* el clímax final<sup>16</sup>:

*A b c d e F G*

En este sentido, *A* incluiría los tres ciclos de acción vistos (acción base más acciones subordinadas), *b* y *c* serían los ciclos de acción de Ergásilo y Tíndaro, *d* la escena obligatoria del ciclo de Tíndaro, *e* el clímax de la acción del parásito que prepara la escena obligatoria de la acción base, es decir *F*, y, por último, *G* englobaría el clímax tanto de la acción base como del ciclo de Tíndaro.

<sup>15</sup> Cf. J.H. Lawson (1995:311).

<sup>16</sup> La escena obligatoria de la acción base también ha sido tratada en el citado estudio del Prof. López Fonseca; acúdase allí para ver su significación en el conjunto de la comedia y en relación con la exposición inicial.

### Referencias bibliográficas

- J.L. Arcaz Pozo (en prensa), «La *composición dramática* de la comedia plautina a la luz de la teoría y la técnica teatral contemporáneas. El principio de la *continuidad*», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat*.
- V. Cristóbal (1987), «El esquema argumental del *Pseudolus* y su relación con el folclore», *Epos* 3, pp. 329-334.
- V. García Yebra (1974), *Poética de Aristóteles*, Madrid.
- J.H. Lawson (1995), *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, trad. rev. por A. Alonso, Madrid.
- A. López Fonseca (en prensa), «La *composición dramática* de la comedia plautina a la luz de la teoría y la técnica teatral contemporáneas. La *exposición* y el prólogo», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat*.
- G. Pasquali (1927), «Un monologo dei *Captivi*», *RFIC* 55, pp. 24-30.
- G. Petrone (1983), *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo.
- K. Spang (1993), *Géneros literarios*, Madrid.