

APUNTES SOBRE LA COMEDIA CLÁSICA

Aristófanes.-

Autor más representativo y cúlmen de la comedia griega antigua. Se conservan 11 dramas. De su vida sólo se sabe lo que se puede deducir de su obra.

- en el 425, los Acarnienses,
- 423, las Nubes;
- 421, la Paz;
- 411, Lisístrata. Las Tesmoforiantes;
- 392, las Asambleístas;
- 424, los Caballeros;
- 422, Avispas;
- 414, las Aves;
- 405, Ranas,
- 388, Pluto.

En las dos últimas, se refleja la tendencia que iba a tomar la comedia en adelante: el cambio social y político y económico se verá reflejado en la nueva orientación de este género. La exageración fantástica y utópica de la realidad en la Comedia Antigua va desapareciendo para dar paso a la agudeza artística y a una psicología más profunda de la Comedia Nueva, a través de un período intermedio: Comedia Media.

Temática.-

La comedia es seguramente el género más vinculado a la realidad histórica y social de su tiempo. En Aristófanes, el mundo real se disuelve en una realidad fantástica, alegórica o intemporal; se cumple una grandiosa ambición de un personaje pero por medios sobrenaturales. La fiesta, donde se realiza la representación, hace posible un ambiente relajado, donde es posible la burla de los dioses, el quebrantamiento de las buenas costumbres, la mofa de políticos y militares. Los dioses podían ser glotones, miedosos ... Este retrato de los dioses es una venganza cómica del hombre sobre el dominio de los poderes sobrenaturales. No hay que calificarlo de impío. En esta línea de desquite burlesco ante toda autoridad, está su crítica a los políticos. La sátira política era contra las decisiones individuales de los políticos, contra su lenguaje y contra la estructura constitucional del Estado.

Su objetivo no era el sistema democrático, sino las actitudes demagógicas de algunos políticos. Cuando habla de los viejos tiempos, se refiere a un tiempo pasado de seguridad y prosperidad, de políticos incorruptibles e instituciones nobles del pasado glorioso de Atenas.

Todos los hombres que tuvieron prominencia política en ese período, fueron atacados por él: Cleón, Pericles, Hipérbolo, Cleofón ... como vanidosos, feos, deshonestos, pervertidos ... No hablaba bien de ninguno porque el público esperaba que se murmurase, se hablase maliciosamente, aunque hubiera hecho algo bueno. También bromea sobre los oradores, por su facilidad de palabra y sobre los dirigentes militares, que salen corriendo del campo de batalla. Critica también al demagogo, al político adulador, que promueve medidas que sólo favorecen a corto plazo, de cómo influyen en las decisiones de la Asamblea Popular, con lo que advierte la pérdida de soberanía del Demos, si es que alguna vez la tuvo. (*Caballeros*).

También toca el tema de los Tribunales de Justicia; la afición exagerada por las disputas y los juicios, y la manipulación de los jurados por intereses políticos (*Avispas*). Hay que atribuirle un didactismo dirigido no al cambio

estructural, sino a las actitudes humanas y modos de conducta, que no está reñido con el propósito humanístico de la comedia, y la eficacia cómica del aprovechamiento de los sucesos contemporáneos, llevados a extremos ridículos o inverosímiles.

Incluso hay ataques contra la cultura, sobre todo contra dos fenómenos:

- especulaciones científicas sobre el Universo que cuestionaban el poder de los dioses y lo establecido.
- retórica: técnicas de persuasión en las asambleas políticas y en los tribunales.

El ataque a las pretensiones de los intelectuales está en *las Nubes*. La investigación científica representada como fútil o inmoral, se mezcla con la figura de Sócrates. También el lenguaje de los poetas, las tragedias. Ridiculiza el lenguaje elevado de los poetas ditirámbicos. Por otro lado hace una verdadera mofa del arte nuevo que representan las tragedias de Eurípides y Agatón, donde se mezclan ideas revolucionarias con innovaciones poéticas.

Hasta ahora hemos visto la afirmación del hombre contra el mundo invisible, y del ciudadano medio contra la autoridad superior. Ahora vemos la afirmación del individuo contra la sociedad, por medio de la violencia, la desinhibición sexual, el humor extramental o la vulgaridad del lenguaje.

El lenguaje público tenía que ser decoroso, pero durante la representación, los espectadores podían gritar todo lo que quisieran. Ahora bien, el humor sexual burdo y el lenguaje vulgar, estaban al lado del chiste sutil y la parodia literaria. Esta libertad en el uso del tema sexual es tradicional. Arquíloco y los yambógrafos ya hicieron uso de él.

Ambiente histórico.-

La importancia del dinero y la actividad económica de la ciudad primaron sobre la vida política e hicieron que disminuyera la conciencia política. Empezaba a prosperar un nuevo tipo social que sólo quería vida pacífica y negocio próspero, (*Paz y Acarnienses*). Querían conseguir una seguridad y tranquilidad definitivas, que no perjudicasen a la polis. Pero no es sólo una paz particular, sino para toda Grecia: **panhelenismo**, rasgo que también se ve en la *Lisístrata*, espíritu conciliador.

Hay pues, en sus comedias, una crítica política social y cultural de su tiempo. En sus obras, el mundo real se trastoca para que los hombres participen en la realización de un sueño fantástico hasta que se restaura al final el verdadero orden cósmico, gracias casi siempre al protagonista.

El héroe cómico necesita la intervención de la magia o la fantasía para que se recupere el orden de los acontecimientos. En la mayoría de las tragedias, los sucesos son reales, pero las circunstancias son irreales: su acción no requiere una localización precisa en el tiempo y en el espacio. En la comedia, la situación es irreal, pero las circunstancias y el lenguaje son reales. Se lleva a cabo un acto inicial absurdo, que vuelve del revés el mundo real y la sucesión causa-efecto de los acontecimientos. Pero en seguida las leyes de la causalidad empiezan a funcionar y cada suceso es consecuencia lógica del anterior.

Las Asambleístas.-

Parece que fue representada dos años después del pacto entre Atenas y Esparta, probablemente hacia el 392. No podemos evitar una comparación con otra obra, *Lisístrata*. En ambas comedias, las mujeres tramán una revolución; en ambas, una de ellas tiene las riendas de la empresa. Pero mientras en *Lisístrata* se trataba de una cuestión de realidad candente, en *Las Asambleístas* se representa una jocosa utopía. Mientras en *Lisístrata*, por encima de la trama fantástica podía escucharse una seria advertencia y la esperanza del triunfo de la razón, en *Asambleístas* la fantasía llega despreocupadamente al absurdo.

Las mujeres están hartas de la deficiente administración masculina y han decidido hacerse cargo del gobierno. Se introducirán embozadas en la asamblea para conseguir la aprobación de las decisiones pertinentes. Antes, escuchan llenas de entusiasmo el discurso programático de su cabecilla, Praxagora. El programa de Praxagora es sencillo: todos los problemas se solucionan por el hecho de que, en adelante, todo pertenecerá a todos. No es raro que en Aristófanes encontremos entrelazados dos series de motivos. El tema primario de la soberanía de las mujeres, pasa a un segundo plano, mientras que el resto de la obra consiste en la ejecución de un comunismo primitivo. Vemos cómo un ciudadano dispuesto a entregar sus bienes se encuentra con toda su lealtad frente al hombre astuto y escéptico que prefiere aguardar al desarrollo de los acontecimientos.

Extravagante y aristofánica es la realización de un punto del programa que quiere asegurar a todas las mujeres la misma participación en el amor, estableciendo que las viejas tendrán primacía sobre las jóvenes. La obra de Praxagora se presenta en la realidad de una forma un tanto distante de la programada. También esto la distingue de *Lisístrata*. En la segunda parte de la obra, ni siquiera aparece en escena. El final está escrito un poco a la ligera.

Podemos encuadrar la obra en el grupo de comedias política y utópica. Con el término comedia política nos referimos a un tipo de comedia ateniense, centrada en la vida de la polis y censora mordaz de la política ciudadana. Una comedia que sólo se entiende dentro de los muros de Atenas y en el seno de una democracia, es decir, de un sistema político en que los individuos pueden rivalizar por prestar al estado sus más honestos y desinteresados servicios. La comedia política es inseparable de la lucha política, de la oposición de partidos, de un público interesado en los asuntos públicos de unos espectadores con capacidad para tomar decisiones y votar decretos.

La comedia política la crea el poeta para deleitar con la ironía y la sátira, y a la vez, para exponer grandes ideas, nobles y patrióticos ideales. Pretende enseñar, formar al ciudadano de la polis, salvar la ciudad. Caricaturiza lo actual, idealiza lo pasado. Censura para hacer reír, porque la esencia de lo cómico es un contraste entre lo que se percibe y lo que se esperaría percibir. Traza caricaturas para presentar defectos conocidos. Así se comprende el importante papel que la utopía desempeña en la comedia política. Es un medio de que se vale el poeta para someter a crítica cómica los males de la época y censurar, con ironía desesperanzada, los desacertados rumbos de una política con un desconfiado ciudadano.

Episodio de Cremes conversando con un desconfiado ciudadano. El contraste entre ambos personajes es claro: uno se dispone a acatar los recién aprobados decretos, llevando al ágora sus bienes, indicando que el hombre prudente es el que se somete a los decretos votados en la asamblea; el otro contesta que sólo el más idiota de los ciudadanos hace caso de las decisiones democráticamente adoptadas.

Aristóteles en su Constitución nos da la pista para aclarar la motivación de esta escena: al parecer, en la época que nos ocupa, los prítanos se esforzaban vanamente en reunir Quorum de votantes en la Asamblea. Fue necesario atraer a los ciudadanos con el señuelo de una paga para inducirlos a la actuación en asuntos públicos. Aquí aparece relativamente clara la función de la utopía: el comunismo de bienes aprobados por votación en la Asamblea es el más impensable de los decretos que puede votar un pueblo más interesado en ganar una miseria que en atender a la política ciudadana, por la que no siente la más mínima preocupación.

Escena de las tres viejas, a cual más fea, quienes amparándose en la ley, tratan de lograr los favores de un muchacho que suspira por el amor de una joven. Hay que reconocer que los atenienses del s. IV a.c. elegían sus amores igual que ahora; el utópico comunismo de mujeres refrendado por las Asambleístas, tal y como lo presenta Aristófanes, en la escena del joven atosigado por las tres harpías, es el más extravagante decreto que puede surgir de cualquier organismo legislativo.

Ambas escenas suponen un escape de la realidad, un contraste respecto de los esquemas normales y previsibles. Los chistes marrones y los verdes relajan la tensión, no son en el fondo más que una evasión de las estrictas normas que impone el tabú social. Quien los cuenta y quien los escucha se abstrae de sus preocupaciones, se aparta de las monótonas normas que los rigen y suponen un respiro festivo que lo libera de las cargas de cada día.

La comedia ática busca la carcajada apotropaica, que permite, al igual que el estornudo, que los malos espíritus se escapen por los dientes. También aquí se realiza la catarsis; es por medio de las aspiraciones que el inferior héroe cómico hace surgir en el alma del normal ciudadano, que asiste a la representación de unas acciones que el poeta sazona para el goce de su público. Si la tragedia, por la piedad y el miedo, produce la purificación de nuestro espíritu, la comedia nos embriaga con la ilusión momentánea que nos produce contemplar la distorsión de la vida real.

Cuando se representan las Asambleístas en el 392 a.c., los ciudadanos de Atenas contaban con más de una razón para querer huir de la realidad. Unos 13 años antes, los atenienses habían asistido al deplorable espectáculo del fin de su talasocracia en Egospótamos y a la ocupación de su ciudad por los lacedemonios, a cuyo frente está Lisandro. Los demócratas imperialistas presenciaron con gran dolor el establecimiento de una guarnición espartana en la acrópolis y comprobaron que ni la protección de Atenea, ni las reservas de oro encerradas bajo su divina custodia en el Partenón habían bastado par salvarles de tan fatídico desenlace. Ya no poseían ni el impero marítimo, ni la armada naval, ni el erario abundante en que cifraban su éxito en la guerra del Peloponeso. La hegemonía de Esparta era ahora un hecho. Con la demolición de los famosos muros largos, Atenas se sometía, y, de este modo, terminaba un largo capítulo de

la historia de Grecia, caracterizado por la rivalidad entre dos potencias cuyos respectivos intereses eran hereditariamente antagónicos. El pueblo se vio obligado a padecer la opresión de un ignominioso régimen de terror conocido con el nombre de la tiranía de los Treinta Tiranos.

Esta situación de desánimo y de absoluto desinterés por la política aparece cómicamente reflejado en una escena de la obra de Aristófanes, la escena primera. Es la hora de la Asamblea y las mujeres se disponen a cumplir lo que han planeado, después de disfrazarse con las ropas de sus maridos. Blépiro, mientras tanto, malgasta su tiempo luchando contra el estreñimiento. Luego, por fin, no va, pero ¿de qué se lamenta?: de la pérdida de los óbolos, pues ese día no los recibirá.

Contra las demagógicas innovaciones de Agirrio se invoca un pasado sin asambleas, frente a la triste realidad que contemplaban los atenienses del 392 a.c. Aristófanes propone el proyecto de las mujeres gobernantes. La utópica política mujeril, conservadora, ahorrativa, antibelicista, sirve de término de contraste con relación a la política real de los varones, amantes de cambios y novedades, causantes de la bancarrota del momento, partidarios de la guerra y ávidos de salarios del estado.

Si la Asamblea se componía de ciudadanos, Aristófanes la compone de ciudadanas. Si el estado pagaba a los que asistían a la asamblea, ahora el poeta nos presenta a un ciudadano que está dispuesto a entregar por las buenas sus bienes al estado. Frente al individualismo de Blépiro, preocupado por su estreñimiento, que le ha producido una pera silvestre, escena que sugiere el desencanto del ciudadano normal hacia la política, aparece en la obra un ciudadano ateniense amenazado por tres vejestorios que, en nombre de la ley, intentan obligarle a servir al bien común. La famosa imagen de la nave del estado, tan explotada en la literatura, encuentra también su lugar en la primera parte de la comedia y en boca de Praxagora.

Partes de la comedia.-

- prólogo: trímetros yámbicos
- episodios
- parábasis: - kommatión
 - parlamento corifeo: tetrámetros anapésticos
 - oda
 - epirrema: tetrámetros trocaicos
 - antioda
 - antiepirrema
- episodios
- éxodo

Agón.- Entre los personajes, el pícaro es el protagonista, que esconde las habilidades que tiene. El adversario es charlatán y presume de habilidades que no tiene. Hay tres tipos: el sensato, serio, pero divertido por lo que le pasa; el bufón, hace observaciones burlescas, groseras, vulgares; el astuto, consigue todo lo que se propone y lo disfruta. Hay alegorías o personificaciones de entidades abstractas: riqueza, pobreza, justicia, derecho... Revelan su personalidad en monólogos o son descritos por otros. Hacen comentarios morales o políticos. Se da una creciente importancia del esclavo, como personaje cómico. En la comedia nueva va a conservar lo vulgar y obsceno.

Puesta en escena.-

Rompía la ilusión dramática y se reía de las convenciones teatrales: contribuye al carácter paródico y humorístico. Hay pocas referencias al teatro donde se lleva a cabo la obra.

- Escenario: de madera con escaleras; dos niveles diferentes, para actores y coro; más de una puerta, designadas por convención. Si había sólo una, servía para crear confusión y humor. Podía ignorar la lógica del espacio; así creaba humor. Algunos negaban el escenario por el estrecho contacto entre actores y público en el teatro griego.

- Convenciones: *mechané*, máquina para elevar por los aires; *ékklema*, mecanismo que rodaba sobre ruedas y mostraba una escena interior; máscaras; falo.

. Tiempo: a veces hace un uso no realista del tiempo

- Lugar: no da a la escena una localización exacta, sólo cuando es dramáticamente relevante para el argumento. Sólo se requería un fondo indefinido capaz de ser transformado por la imaginación del público.

- Altar: en el centro de la orquesta, dedicado a Apolo, pero era difícil representar sacrificios en el escenario.

- Escenas: enfrente de la casa o palacio. También en el escenario se podían hacer interiores, avisándolo primero el poeta. Éstos se hacían en el *pro/quron*, zona de columnas delante de la puerta, o por medio del *e)/kklhma*

Actores.-

Tres como máximo, como también exigían las leyes de la competición para la tragedia. Pero a veces también cuatro. Otras veces se usa un maniquí o extras. Aristófanes suele usar cuatro, uno es aprendiz y no le paga. Si hay tres actores, uno debe salir antes de que entre el otro. Los extras representan partes pequeñas. También habría actores mudos, cuyos intérpretes eran esclavos. Poco a poco la participación de niños fue creciendo.

Estética y estilo.-

Los personajes hablaban, cantaban y danzaban. Se presentan tres rasgos de estilo:

- Metáforas, símiles, imágenes de todas las áreas de la experiencia y vida humanas: naturaleza, animales, barcos, actividad agrícola... Aristófanes filosofa y explica poco.

- Lenguaje: vehículo para la expresión de un estilo y un humor que abarca: cruda obscenidad, lo etéreo, palabras sencillas, pura expresión lírica. Juegos de palabras con dobles sentidos para provocar malentendidos. Utiliza el lenguaje cómico ya existente y crea patronímicos cómicos, largos adjetivos, nombres compuestos, onomatopeyas cómicas. Acumulación de palabras sin conexión.

- Parodia del estilo y lenguaje trágicos, de su extravagancia, y también de Homero, Hesíodo, Píndaro y los líricos. En general la forma y el estilo literarios exagerando el estilo del original. También ridiculiza los oráculos y las fórmulas del ritual religioso. También el lenguaje científico.

- Lenguaje coloquial y vulgar. Expresión grandilocuente y magnífica, frente a palabras o frases coloquiales y obscenas. Términos sexuales y escatológicos; chiste sutil y parodia literaria.
- Ironía, a través del ritmo: trímetros yámbicos, tetrametros yámbicos, tetrametros trocaicos, tetrametros anapésticos.
- Tradición de la baja poesía, a la que se liga la poesía de Aristófanes, descendiente de la canción popular y Arquíloco.
- Combinación de la poesía alta y la baja, nuevo compuesto con la energía y varios atributos de la poesía baja, y la gracia formal y la disciplina de la poesía alta.

A finales del s. V, decayó la poesía en favor de la oratoria: sus canciones fueron reducidas en extensión, interés y en papel dramático hasta dejar interludios corales.

- Sentido escénico: línea dramática clara y directa. Une en un todo compacto y congruente, poesía, ironía, sátira, música, danza...

Elementos de la comedia.-

- Estásimos: cantados por el coro. *Estrofa* y *antistrofa* repetido, dividiéndose el coro en dos semicoros y terminando en un *epodo* cantado por todo el coro. El epodo a veces puede ser un refrán.

- intervención simultánea del coro, el corifeo o un actor: una intervención: el actor canta o recita una *resis* en uno de los versos estíquicos. El coro le contesta en versos líricos, pero cantados.

Varias intervenciones: diálogo lírico: coro y actor se contestan en versos líricos.

Epirrema: el coro canta y el corifeo o actor recitan versos estíquicos.

- Resis, parlamento o diálogos. La *resis* a cargo de un actor. El diálogo a cargo de dos actores o el corifeo.

Un tipo especial de diálogo es la *esticomitía*, donde los dialogantes se contestan verso a verso.

Contenidos: Los estásimos pueden ser rituales o un comentario de una acción anterior, o una anticipación de una acción futura, o comentarios o tomas de posición ante una acción. Si no interviene un oponente, pueden tener las mismas funciones, acompañando a veces una acción ritual. Si interviene un oponente, puede ser un agón o enfrentamiento. En ambos casos se puede ir a parar al simple diálogo. Comentario o preparación a la acción, para dar noticia de lo sucedido antes de empezar la obra, o de lo ocurrido en partes no visibles para el espectador.

Orígenes del teatro latino

Las formas dramáticas poseen lejanos orígenes, aunque muy complejos, por ser en parte populares, incluso plebeyas, y por tanto, sometidas a numerosas influencias extrañas. No obstante, en el fondo mismo de la religión nacional aparecen rasgos dramáticos: las ceremonias se componen de actos muy distintos, a menudo separados por largos intervalos, y el gesto debía acompañar con rigurosa exactitud el enunciado de las fórmulas inalterables. En ocasiones, la mímica resultaba impresionante:

- el día 24 de febrero, Regifugium. por ejemplo, el rey de los sacrificios debía escapar inmediatamente del lado de la víctima inmolada; el 15 de octubre, los fieles se disputaban con ardor la cola del caballo que acababa de ser sacrificado, october equus.
- El ritual de los Salios y de los hermanos Arvales requería cambios de atuendo, procesiones y estaciones, sacrificios, melopeas y danzas a tres tiempo, tripudium;
- el de los Lupercos estaba acompañado de mímica, disfraces y carreras en torno al Palatino; ambos ofrecían todos los elementos necesarios para una acción dramática.

Pero al lado de estas formas reglamentadas, las fiestas populares permiten y dan pie a una creación más espontánea, que se esparce, sin embargo, a fecha fija: el tiempo de las cosechas en particular, al animar a la fiesta, a la par que obliga a las acciones de gracias hacia las divinidades fecundantes, exalta una imaginación realista, tosca, pero llena de vitalidad. En ese momento los italianos se entregan a su propio genio de improvisación, de gestos y de palabras. Así resulta que un mismo fondo de comicidad nutre a todos los temas iguales: de ello se espera obtener un placer. La bufonada, la obscenidad, la sátira más libre, la mascarada, se mezclan entre sí. La religión aporta un cierto orden, en especial la de las divinidades griegas de la Italia meridional, sobre todo Deméter, adorada bajo el nombre de Ceres, desde muy pronto adoptada por la plebe: este orden no tiene sin embargo, ni la rigidez ni la solemnidad de las ceremonias patricias.

Menos romana que italiana, esta actividad popular enriqueció la literatura latina con elementos importantes: los cantos fesceninos eran groseras improvisaciones satíricas en versos saturnios; su nombre indica su origen (Fescenium era una ciudad falisca) o bien su carácter semirreligioso, pues se decía que las obscenidades conjuraban la mala suerte (fascinus significa amuleto fálico): se recitaba siempre en los cortejos nupciales y en la pompa del triunfo; el mismo espíritu reinaba en las farsas campanienses, que, mucho más tarde, se aclimataron en Roma bajo el nombre de Atellanas, y también, según parece, en la satura o mezcla, de coplas, bailes, mímicas, de donde podía surgir lo mismo una acción dramática que diferentes tipos de sátiras. [La satura lanx, etimológicamente, era una mezcla de frutas o legumbres, o un surtido de primicias ofrecidas a la vez a Ceres.

Pero la organización artística, donde más tarde se insertó el teatro, se debe a los etruscos. Los juegos religiosos de Roma, ludi, con sus danzas, sus exhibiciones, sus concursos atléticos, sus carreras y combates de gladiadores, recibieron su forma reglamentada de los etruscos y de los etruscocampanienses. De sus tierras llegaron a Roma los flautistas, **tibicines**, los mimos, **histriones**, y probablemente también los primeros usos de las máscaras, **personae**; la tradición

afirmaba que en el 364, se producía una intrusión masiva de elementos etruscos, para conjurar una peste pertinaz, de donde debía surgir el teatro latino, según Tito Livio, VII, 2. Sin embargo, la inclinación de los latinos y los italianos en general, a mezclar los géneros, y a buscar el contraste de los efectos, subsistía en parte en la comedia de Plauto. Pero las leyendas griegas, eran familiares a los latinos y les brindaban abundantes ejemplos de unidad dramática. El teatro era el único que había enriquecido ya a Roma con una tradición popular. En las danzas escénicas de los etruscos, se habían combinado las chanzas fesceninas, cambios de insultos y de burlas entre personas y grupos opuestos, y las *saturae* con mimos y cantos en ritmos variados. La multiplicación de los juegos públicos y privados, tanto en momentos de crisis para obtener el favor de los dioses, como en coyunturas de prosperidad para darles gracias, hacía al público ávido de novedades.

Cada año, los ediles curules organizaban los **juegos Romanos** en honor de Júpiter, 4-19 de septiembre; los ediles de la plebe, los **juegos plebeyos**, 4-17 de noviembre. A partir del 212, se sumaron los **Juegos Apollinares**, 6-13 de julio, mantenidos por el pretor urbano; y a partir de 191, los **Juegos Megalenses**, 4-10 de abril, en honor de Cibele por los ediles curules. Además, cualquier momento era oportuno para que un magistrado o un rico patricio celebrara un acto religioso, captándose el favor del pueblo mediante juegos extraordinarios votivos, dedicatorios, triunfales o funerarios. Y al lado de ejercicios de toda índole y combates de gladiadores, estos juegos llevaban anejas representaciones teatrales.

Los tablados, que primero se instalaban en las proximidades de los templos, en los ángulos de una plaza, eran siempre provisionales durante el s. III; con las dimensiones de un escenario adornado con sobriedad, **pulpitum**, sin decoraciones ni telón; ante él, se extendía seguramente un espacio vacío semicircular, equivalente a la orchestra de los griegos, donde se instalaban los asientos de honor, y un cercado en que se apiñaba, sentado o de pie, un público muy mezclado y agitador, al que un heraldo debía conminar a guardar silencio. Plauto en el *Poenulus*, V, 14-43, refiere cómo el director de una compañía cómica se dirige a sus espectadores diciendo: *“cómo nadie debe hablar ni moverse cuando haya un actor en escena, el que haya llegado tarde, deberá quedarse de pie. Los esclavos deben permanecer detrás de los libres. Los niños pequeños no deben estar para no molestar con su llanto. Las mujeres permanecerán calladas. Y los presidentes deberán ser justos al otorgar la palma al mejor”*.

El director de la compañía compraba la obra al poeta, y la sometía a la aceptación de los patrocinadores de los juegos. La representaba con sus esclavos-actores, todos hombres, entre los cuales algunos podían representar incluso varios papeles en la misma obra. La máscara aún no se usaba, pues el público romano era muy sensible a las expresiones del rostro. El atavío y las pelucas, blancas para los ancianos, rojizas para los esclavos, distinguían a los personajes. El público otorgaba el premio no a la obra, sino a los actores. Comedias y tragedias, tomadas del griego, se representaban con los atuendos griegos: eran las **palliatae**, porque los actores llevaban el pallium griego en vez de la toga nacional. Así quedaba a salvo la dignidad de la aristocracia romana, y se estimulaba el gusto de la plebe, ante los aspectos sabrosos del exotismo griego.

Sin embargo, a partir de Nevio, irrumpen algunas tragedias de tema romano, las **praetextae**, con la praetexta o toga romana bordada en rojo; obras de circunstancia de finalidad patriótica, destinadas a servir los intereses de una gran familia. Comedia y tragedia latinas presentan pocas diferencias en su estructura; ambas comprenden un prólogo, una serie de episodios y un epílogo. Entre unos y otros, igual que en los modelos griegos, no había cortes, en actos propiamente dichos, con interrupciones en la acción: ésta se continuaba sin detenerse, y tenía al público en tensión hasta el *plaudite* final.

El papel del coro queda reducido en Roma. Sólo hay un ejemplo en Plauto, unos versos del *Rudens*, 290-305, atribuidos a un coro de pescadores. De este modo, la comedia, que nos es más conocida que la tragedia, se presenta como descendiente de la comedia ática del s. IV, comedia media y nueva, que trataba temas generales, pues se habían prohibido las críticas personales de la comedia antigua. Era una comedia intrigante y burguesa, con una audacia escénica que permitía que, en un canticum, el actor representara mímicamente la acción en escena, mientras que un profesional cantaba los versos.

Roma participó intensamente en esta creación dramática, imitada de los griegos, pero adaptada al gusto latino. La ostentación de emociones y sufrimientos físicos podía agradar a este pueblo que gustaba de la guerra y de los combates de gladiadores. Lo que más importancia tuvo para el ulterior desarrollo de la literatura latina fue **la introducción de la métrica griega** en todos los géneros poéticos. La poesía dramática, al utilizar especialmente el yambo y el troqueo con la facultad de sustituir, en casi todos los pies completos, a excepción del último, una larga o su equivalente en la sílaba breve, podía seguir mejor el decurso de la lengua hablada, y tal vez ciertas formas de poesía indígena, anteriores al triunfo del helenismo.

En los textos de Plauto corresponden, a menudo, a los cantica los dos tercios del texto, mientras que el recitado sólo ocupa un tercio. Esta preponderancia del canto explica por qué los romanos admitieron la importación de la métrica griega: satisfacía su gusto innato por la música, en especial la dramática. El colegio de los flautistas parecía indispensable al estado romano. Un músico profesional componía la obertura, los intermedios y el acompañamiento, siguiendo los versos del poeta. Livio, Nevio, Ennio, cultivan todos los géneros, tragedia, comedia, epopeya, etc., con éxito desigual; Plauto fue el único que supo obedecer sólo a su verdadera vocación, y que parece libre de esa pedantería doctoral de sus contemporáneos, especialmente Livio y Ennio, de origen griego, llamados por ello a dirigir a los bárbaros romanos.

El año 207, el estado permitió a Livio Andrónico formar una corporación de autores y actores: **collegium scribarum histrionumque**, con sede en el templo de Minerva en el Aventino "*in honorem Livi quia is et scribebat fabulas et agebat*". En el 240, en Septiembre, los ludi romani incluyen por primera vez la representación de un drama griego traducido y adaptado por Livio Andrónico. Quizá porque el ejército, que había estado en la Magna Grecia por las guerras púnicas. A partir del 240, se incluirán obras de teatro en todos los ludi: Megalenses en el 240; florales en el 238, con mimos; Apollinares en el 212; Romani o Magni que datan de la monarquía y los Plebei, 220.

Elementos itálicos primitivos:

Los cantos de Fescenium, en Etruria, entran en la satura de Livio. Son diálogos punzantes con música, baile y disfraz. Es la fescenina iocatio, que aparece siempre en el ritual de boda y en el triumphus.

La farsa de Tarentum, cuyos personajes representaban animales enmascarados en un juego de danzas obsceno.

El mimo, imitación de la vida real, con actrices, sin ropa característica, excepto un actor, el centunculus, el tonto del traje de perchas. Personajes típicos fueron el stupidus y el sannio (gestero).

El archimimus se representaba en la calle, en los funerales, y el actor representaba los gestos más característicos del muerto. Del mimo derivó la pantomima, con máscara y disfraz.

Atelanas, en Atela, cerca de Capua, había una farsa grotesca, con máscaras y cuerpos deformes y personajes estereotipados. Las cuatro personae oscae eran macchus, buccus, pappus y también había, a veces, un manducus.

Elementos formales de la representación

Como las obras se representaban una sola vez y en pocas ocasiones al año, el aparato escénico era muy precario, La scaena, simple armazón de madera, y un lugar, de pie, para el público. Más tarde irán apareciendo gradas de madera. En el 145, se imitan los teatros griegos, pero al acabar la representación, se deshace el armazón. Hasta el 55, no habrá en Roma un teatro de piedra. La innovación será una escena encuadrada, un telón y un decorado. El espectáculo, anunciado por carteles en las calles, era libre a todos. El magistrado que preside los juegos compra la obra o al autor y encarga todo al dominus gregis o empresario de una compañía teatral (grex o caterva). Le ayudan un conductor, un choragus de histriones y cantores, siempre hombres, excepto en los mimos. Pelucas, traje, calzado y máscaras caracterizaban al actor de un modo convencional: el viejo, peluca blanca o gris, o será calvo. Los jóvenes, marrón o rubia, y los esclavos pelirroja.

El tipo de traje distingue los tipos de representación : las tragedias y comedias de origen griego se llamarán fabulae palliatae, por el pallium que llevan los actores. Las obras de tema romano se llaman fabulae praetextae, si es tragedia y fabulae togatae, si es comedia. Los ancianos van de blanco, los jóvenes de tonos vivos; los esclavos con vestido corto marrón. El calzado es la crepida, coturno de suela muy gruesa, en la tragedia; el soccus o zueco, en la comedia. En las togatae, era el calcei, botín. Las máscaras se utilizan desde el s. I, diferentes para cada personaje o situación.

La medida de los versos depende de si es parte hablada o cantada:

En la tragedia, al principio sólo se admiten el trímetro yámbico y el tetrámetro trocaico. En los cantica, hexámetros, dímetros anapésticos, dímetros trocaicos, asclepiadeos menores, glicónicos y sáficos.

En la comedia, llena de música y bailes, la única parte hablada usa el senario yámbico; el recitado el septenario y octonario yámbico y trocaico, y en la parte cantada, gran diversidad, alternando el canto constante y el cambiante. El flautista o tibicen, usa la tibia, doble flauta, y la tibia dextra en las partes serias, o la sinistra en las ligeras.

La comedia

El siglo II es la edad de oro del teatro latino: cuenta después de Plauto y Ennio con un buen número de escritores de talento, en especial los cómicos **Cecilio** y **Terencio**, y los trágicos **Pacuvio** y **Accio**. La comedia palliata va a decaer muy pronto, pues el público exige en cada momento que se le ofrezca una nueva obra griega. El repertorio de modelos no era inagotable,

a) Autores de palliatae :

Livio Andrónico: de él se conservan tres títulos: *Gladius*, *Ludius* y *Virgo*, o *Verpus*, (la joven o el circuncidado)

Nevio: que usa la *contaminatio* y consigue intrigas y acción variada. Gran realismo, tipos populares. Por ejemplo *Colax*, (el adulador), *Testicularia*, *Triphallus* (ambas muy obscenas)

PLAUTO : Su comedia empieza con dos elementos: las *didascaliae*, o noticias sobre fecha, autor, título, detalles de la representación; y los *argumenta*, resúmenes en versos acrósticos del tema de la comedia. Al texto pertenece el *prologus*, donde se cuenta la obra con detalles. El presentador es un prologus, personaje estereotipado, una divinidad, Mercurio en el *Anphitruo*, Arturo en *Rudens*, el Lar Familiaris en la *Aulularia*, el dominus gregis... Las pausas son para que los actores se cambien y son musicales (Varrón las dividió en actos).

Datos históricos.-

En el 266, Sarsina, pueblo de Umbría, considerado como cuna de Plauto, se somete al poder de Roma. Cuando nace Plauto, la región aún está poco influida por la cultura romana. En el 260, se inicia en Roma la enseñanza pública de la gramática, en la escuela de Espurio Carvilio. Entre los ss. III y II, época de apogeo de la filosofía griega, florecen las bibliotecas de Alejandría y Pérgamo. En el 239 nace Ennio. En el 234, nace Catón el Censor. Entre 219 y 201, se da la segunda guerra púnica. Con la victoria, Roma se asegura el dominio del Mediterráneo occidental. En el 200 se representa el "*Stichus*". En el 196, Grecia pasa a ser protectorado romano, en situación teórica de libertad, tras la derrota de Filipo V de Macedonia, en Cinoscéfalos. En el 191, se representa el "*Pseudolus*". En el 186 hay un *Senatus consultum de Bacchanalibus*, por el que se prohíben las manifestaciones religiosas y los festejos multitudinarios en honor de Baco, con la excusa del orden público. En el 185 nace Terencio. En el 184 muere Plauto, según la cita de Cicerón en el *Brutus*, 15, 60. **Plauto nace en el 258**, en Sarsina.

Datos biográficos de Plauto.-

Quedan pocos datos por transmisión histórica. La mayoría son conjeturas. El nombre íntegro se cree que es Titus Maccius Plautus. Anteriormente se le llamaba M. Accius Plautus, refiriéndose al sobrenombre de Plotus, para el que tuviera los pies planos. El lugar de nacimiento, Sarsina, en los montes del norte de Umbría, es más seguro. Durante su infancia y juventud aprendió la lengua literaria griega. Perteneció a una familia libre de fortuna mediocre. No parece verdad la leyenda de que tuviera que alquilarse para empujar una rueda de molino para poder sustentarse. De todos modos la vida de Plauto debió ser bastante difícil como comediógrafo, empresario, actor y director. Esto explica su humor irónico y humano, y su conocimiento directo de personajes frecuentes como pillos, esclavos, alcahuetes, cortesanas, parásitos, etc. el mismo Plauto

escribió su propio epitafio, aunque esto tampoco es seguro: “*Postquam est mortem aptus Plautus, comoedia luget, scaena est deserta, dein risus ludus iocusque et numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*”. (Desde que la muerte se llevó a Plauto, la comedia está de luto, el escenario está desierto; por eso la risa, el juego y la broma y los ritmos interminables han llorado juntos).

Obras: Sólo hay indicación segura de *Stichus* y de *Pseudolus*, y no parece que son de la primera representación. Las demás fechas son conjeturas:

- *Miles Gloriosus*, el militar fanfarón, en 205; modelo el *Alatson*, anónima
- *Cistellaria*, comedia del cestillo, 203; con lagunas; no se conoce modelo
- *Stichus*, nombre de un esclavo, en 200; modelo los “*Adelfoi*”, de Menandro.
- *Aulularia*, comedia de la olla, 195; no se sabe modelo; falta el final
- *Epidicus*, disputador, nombre de un esclavo, no se sabe fecha; sin prólogo.
- *Curculio*, gorgojo, nombre de un parásito, en 194; no tiene prólogo
- *Mostellaria*, comedia de los fantasmas, no se sabe fecha; no tiene prólogo.
- *Rudens*, la maroma, en 192; modelo de Difilo.
- *Pseudolus*, engañador, nombre de un esclavo, en 191; no se sabe el modelo.
- *Poenulus*, el cartaginesito, no se sabe fecha; tiene dos finales diferentes. Su modelo fue el “*Kargedónios*”, anónima.
- *Bacchides*, las hermanas Bacchis, en 189; no tiene principio
- *Captivi*, los cautivos, no se sabe fecha; no se conoce el modelo
- *Amphitruo*, Anfitrión, en 188, no se sabe modelo, con una laguna en la mitad
- *Trinummus*, las tres monedas, en 187; modelo “*Thesaurós*”, de Filemón.
- *Truculentus*, desalmado, apodo de un personaje, no se sabe fecha; sin modelo.
- *Persa*, el persa, no se sabe fecha; no tiene prólogo
- *Casina*, 184; con lagunas en el final; su modelo era el *Klerúmenoi* de Dífilo.

Parece que de la primera época del autor son *Asinaria*, comedia de los asnos (toma modelo de “*onagós*” de Demófilo) y *Mercator*, el mercader, cuyo modelo era el “*Emporos*”, de Filemón. De la segunda época, son *Maenechmi*, los hermanos Menechmo, (no se conoce el modelo griego). *Vidularia* es una obra que cita Varrón. Se desconoce su contenido. Se conocen 19 títulos más, de autenticidad dudosa, de estilo plautino: *Acharistio*, *Addictus*, *Agroecus*, *Artemo*, *Astraba*, *Bacaria*, *Boeotia*, *Caecus*, *Calceolus*, *Carbonaria*, *Cesistio*, *Colax*, *Commorientes*, *Condaliium*, *Cornicula*, *Dyscolus*, *Faeneratrix*, *Fretum*, *Frivolaria*, *Fugitivi*, *Hortulus*, *Lenones Gemini*, *Lipargus*, *Nervolaria*, *Phago*, *Parasitus medicus*, *Parasitus piger*, *Plocinus*, *Saturio*, *Schematicus*, *Sitellitergus*, *Trigemini*. Además se consideran 90 espúreas. Pero todas éstas carecen de datos para fundamentarlas. En cuanto a las obras auténticas, se ha hallado su modelo. En algunos casos no cabe duda, pues se señala en las “*didascalia*” o en el “*prólogo*”. El prólogo, cuando aparece, a veces tiene un carácter expositivo, otras veces, un personaje de la obra, con actitud de complicidad con el público, explica el tema del enredo, caso de *Mercator* y *Miles Gloriosus*; o bien la explicación corre a cargo de un personaje innominado, caso de *Asinaria*, *Captivi*, *Casina*, *Menaechmi*, *Poenulus*, y *Truculentus*; e incluso se da el caso de que el prologus corra a cargo de una divinidad, en *Amphitruo*, es Mercurio, el falso Sosias; en *Aulularia*, es el Lar familiaris; en *Cistellaria*, es Auxilium; en *Rudens*, es Arcturus, estrella de la constelación de Bootes; y en *Trinummus*, son Luxuria e Inopia, pobreza.

Elementos del teatro plautino.-

En Roma, como en Grecia, el teatro tenía lugar durante las festividades religiosas, lo cual explica muchas de las características formales y ambientales de las representaciones. Los espectadores no pagaban entrada, con lo cual las clases bajas asistían en masa, y si un autor quería tener éxito, debía escribir para ellos. Aquí está el mérito de Plauto, en haber escrito para personas incultas, sin desdoro de la calidad literaria. La obra era presidida por el *dator ludi*, magistrado que nombraba a alguien para que se ocupase de todo, el *curator ludorum*, y un empresario, el *dominus gregis*, que podía ser el autor, o quien comprara la obra. Los actores podían ser *histriones* y *saltatores*. Su profesión era humillante, por eso solían ser esclavos o libertos. No intervenía ninguna mujer, a no ser en el mimo. El cambio de escena se hacía por medio de puertas, cortinas, o la *machina*, que permitía las apariciones milagrosas, cuando el autor quería resolver rápidamente las situaciones inextricables. Las representaciones alternaban una parte dialogada, *diverbium*, con otra cantada y con acompañamiento de flauta, *canticum*.

Heredado de la tradición griega era el *prologus*, para explicar al público el argumento y circunstancias de la obra. Todas las comedias de Plauto pertenecen al género de las *palliatae*, aunque se encuentran en ellas elementos de las *atellanae*, muchas veces se mezclan en una sola pieza ambas características, y escenas tomadas de diferentes obras griegas, técnica denominada **contaminatio**, que usaron también otros autores como Nevio, Ennio y Terencio. Las obras se dividen en 5 actos, aunque la falta de coro en la comedia latina hace difícil la distinción de los intermedios. Plauto introdujo entre las diferentes partes dialogadas otras partes cantadas que podrían corresponder a los cuatro intermedios tradicionales de la comedia nueva griega.

Los prólogos.-

La mayoría de las obras de Plauto se abren con un prólogo que, a veces, ha sido retocado con ocasión de un reestreno, con modificación de algunos versos. Estos prólogos presentan el tema de la obra y permiten al autor ganarse al público. La parábasis, hacia la mitad de la comedia, coincide con un alto en la acción; el corifeo se dirige entonces al público en nombre del poeta. En algunos casos, Plauto no introduce el prólogo-parábasis hasta después de una escena de alto relieve, como en el *Miles Gloriosus*, o un cuadro íntimo, como en *Cistellaria*. En el *Curculio* no hay prólogo, pero en medio de la obra irrumpe una parrafada satírica, recitada por el director del coro: vv. 462-486. El autor busca, evidentemente, el contacto con los espectadores y ciertos logros personales.

Originalidad de la obra de Plauto.-

Plauto fue el primer comediógrafo latino, tanto cronológicamente como por su importancia. Plauto llegó a aprender el griego literario. Además, traducía comedias griegas al latín, casi siempre adaptándolas ampliamente al gusto latino. Traslada argumentos de Menandro, Dífilo y Filemón. No parece que inventó ni una trama. Su vida novelesca y agitada fue el correlato exacto de su obra. El sentido de originalidad no era el mismo que se tiene actualmente; para los romanos era lícito tomar argumentos, ideas, escenas, personajes y formas de expresión de un autor anterior. El autor era considerado no como creador, sino

como “*el que encuentra la obra el primero*”. Se creía que la obra literaria perfecta era aquella que mejor se ajustaba a su modelo y a su género. Esta costumbre se sigue usando hasta que el romanticismo rompe con las reglas.

En la literatura latina puede haber aportaciones no griegas, de sustrato itálico, pero no se reconoce fácilmente y siempre está helenizado, como el saturnio o los carmina. Plauto, como Cicerón y Horacio, son conscientes de que en la forma y en el contenido (mitológico, filosófico o burlesco), la literatura romana depende de la griega, y expresa unos mismos problemas y tradiciones, con las mismas formas, en verso o en prosa, que usaron los griegos. Lo que parece latino será una adaptación al espíritu y al gusto latino: esto es lo que sucede con las comedias de Plauto. De todos modos, Plauto tuvo gran éxito, hasta tal punto que se llegaron a aumentar a 130 el número de comedias atribuidas a él. Varrón, en sus “*De comoediis plautinis*” y el “*Quaestionum plautinorum libri quinque*”, presenta como conclusión de su labor filológica 21 comedias auténticas, llamadas desde entonces varronianas, con diverso grado de conservación.

La contaminatio.-

Es el punto más discutido por los críticos. Plauto utilizaba esta técnica consistente en tomar varias comedias griegas y mezclar sus elementos para conseguir otra pieza de aspecto algo distinto al del original. Plauto mezcla escenas típicas que pueden hallarse en muchos lugares distintos. Las comedias en que parece más probable el empleo de la *contaminatio* son: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Miles*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Stichus*. El problema era que el autor debía presentar al magistrado la obra que iba a poner en escena, y tal obra debía convencer al magistrado y al público de que sería un acto de alcance cultural semejante a los que se daban en Grecia o sus colonias. Así que el autor se veía limitado y casi obligado a la *contaminatio* y a la helenización de su obra.

Argumentos de las comedias

Los argumentos de las comedias plautinas tienen cierta semejanza entre sí, por una razón obvia, que los personajes que intervienen responden a unas tipologías muy determinadas y típicas, procedentes de los modelos griegos y de procedencia itálica a veces. Se repiten además, lugares comunes, el mismo tipo de humor y un eterno tema central de enredo amoroso con mil malentendidos. A pesar de ello, hay una clara diferenciación argumental.

Amphitruo.-

Es la única obra de Plauto de tema mitológico. Representa en tono de parodia, el mito del nacimiento de Hércules, que formaba parte del antiguo ciclo tebano de leyendas relacionadas con el semidiós. Se trata de la leyenda de los amores de Zeus y Alcmena, tema tratado por Sófocles, Esquilo y Eurípides. Según el mito, Júpiter se enamora de Alcmena, mujer del general Anfitrión, hijo de Alceo. Aprovechando la ausencia del marido, en guerra con un pueblo legendario y obedeciendo los dictados del rey de Tebas, Creonte, Júpiter le suplanta tomando su aspecto físico, y pasa con Alcmena una noche prolongada milagrosamente a 9 meses. Nace Hércules, engendrado por el dios, y un gemelo, Ificles, engendrado anteriormente por Anfitrión. Sobre semejante argumento, Plauto hilvana los detalles del enredo y multiplica las situaciones increíbles y ridículas. Júpiter ordena a Mercurio que tome la apariencia del esclavo de

Anfitrión, Sosias; de ahí se produce el enredo cuando llega el verdadero Sosias, y se pelea con el falso; o cuando Anfitrión quiere regalar a su mujer un trofeo de guerra, y ella le dice que se lo acaba de regalar, y se lo enseña. Por fin, la escena de celos de Anfitrión, que cree que todo es invención de su mujer para engañarle, acaba cuando aparece Júpiter, lo aclara, y Anfitrión se considera distinguido por el dios.

La fuente posible podría ser “*La noche*” de Filemón. La intervención de Júpiter, tiene por objeto salvaguardar la dignidad de la fiel Alcmena. Esto pertenecía ya al modelo griego, así como la victoria del recién nacido Hércules, sobre las serpientes enviadas por Hera para atacar a los gemelos. Las circunstancias de la comedia, parecen inspirarse en hechos contemporáneos de Plauto: victoria de Zama, 202 a.c. y victoria de Ambracia, 189 a.c.

Asinaria.-

Demeneto, un viejo verde, vive tiranizado por su mujer, dueña y administradora de la hacienda familiar. Pretende favorecer los amores de su hijo, enamorado de una cortesana. La madre de la cortesana exige una suma de dinero que no tienen ni el padre ni el hijo, por lo que el viejo encarga a dos esclavos que se apoderen del dinero de la venta de unos asnos, que ha hecho su mujer a un mercader. El padre pone como condición pasar la primera noche con la chica. Otro pretendiente de la chica, se lo cuenta todo a la mujer de Demeneto, que impide la trama. Todo esto se cuenta en el *argumentum*. Lo principal no son los personajes, sino las situaciones y los incidentes burlescos. Presenta tipos característicos: el *parásito*, el *servus currens*, correveidile, la *Iena*, alcahueeta, el *esclavo pícaro*, *el padre libertino*, *la cortesana* y *el joven enamorado*.

Aulularia.-

Se centra en el tipo del avaro, Euclión, que no se fía de nadie. Encuentra en casa una olla llena de riquezas, enterrada allí por su abuelo. La vuelve a esconder, y la vigila noche y día sin descanso. Licónides, un joven vecino, abusa de la hija del avaro, mientras su tío Megadoro la pide en matrimonio, pero el avaro supone que piden a su hija por el dinero. Intenta esconder la olla en un templo, pero es visto por un esclavo de Licónides, que la roba y se la da a su amo. Éste ruega a su tío que le ceda a la chica, y obliga a Euclión a favorecer el matrimonio, a cambio de devolverle el dinero. El prólogo corre a cargo del Lar Familiaris, que ha inspirado al viejo para encontrar el tesoro. Los personajes están bien caracterizados. Se inspira en el “*Dyscolos*” de Menandro.

Bacchides.-

La acción se basa en la astucia de dos heteras, las hermanas Baquis, aliadas para sus enredos con el esclavo Crísalo. Un joven heredero se interesa por una de ellas, y encarga a un amigo que la busque, pero ella ya había sido contratada para el año por un militar. El amigo negociador se convierte en amante de la otra hermana. Entre todos buscan el dinero que exige el militar por renunciar a la chica, y lo sacan de la herencia familiar. El joven lo cuenta a su padre, y todo acaba en boda. En la obra hay lagunas y contradicciones, por lo que la trama es difícil de entender. Predomina la parte musical. El modelo pudo ser “*Dis Exapatón*”, de Menandro, de gran riqueza y variedad métrica y de estilo.

Captivi.-

Es la historia del anciano Hegión, cuyo hijo cae prisionero en una batalla cuando ya hacía años que había perdido a su otro hijo, raptado y vendido por un esclavo fugitivo. El anciano se dedica al comercio de esclavos con la esperanza de encontrar a sus hijos. Un día compra a su propio hijo sin saberlo, pero el hijo prepara con su amo una treta para conseguir ambos la libertad; cambian de ropas, para que el amo pueda volver a su patria a buscar dinero para el rescate de los dos. Vuelve con el dinero y con el otro hijo prisionero de guerra, además del esclavo fugitivo que había vendido al niño. La comedia es como una fábula moral. Los personajes se comportan con bondad. No hay figuras picarescas ni obscenas. No hay personajes femeninos ni intriga amorosa, como en el *Trinummus*. El mismo autor lo hace notar en el prólogo y en la despedida. La obra no es cómica, sólo algún rasgo en el parásito Ergásilo.

Casina.-

Un padre y su hijo se enamoran de la misma esclava. Ambos buscan a un esclavo para que se case con ella y así tenerla en casa. Se entera la mujer del viejo y coloca a un esclavo disfrazado en lugar de la novia. Se descubre que la chica es libre y se casa con el hijo. Hay escenas de confusión, e ironías de tipo lúbrico, con el viejo como protagonista. Gran riqueza métrica en los cantica. El título original era "*Sortientes*", los que echan suertes, traducción de "*Kleroumeniu*" de Difilo, con supresión de las escenas finales. Sus cantica son muy ricos, sin valores morales. Hay una alusión al *senatus consultum de Bacchanalibus*, lo cual nos da la fecha de la obra, casi exacta, 186 a.c.

Cistellaria.-

Se sabe el argumento por el prólogo y un monólogo del dios Auxilium. El joven Alcesimarco se enamora de la joven Selenia, hija adoptiva de la cortesana Melenis, que la ha educado honestamente. El padre del joven lo quiere casar con la hija de un mercader vecino suyo, Demifón, que había tenido otra hija, que había sido entregada a un esclavo con una cestilla, que contenía objetos de identificación. El esclavo expone a la niña, que es recogida por una cortesana. El mercader se casa con la madre de la niña, y se proponen buscarla. Averiguan que es Selenia, y se la conceden a Alcesimarco, que cumple así también los deseos de su padre de emparentar con Demifón. La comedia trata de cerca a los personajes: la lina de buen corazón, la cortesana honrada, el viejo lúbrico, el joven enamorado y el esclavo fiel y astuto. Falta unidad de espacio y tiempo.

Curculio.-

El Gorgojo, un parásito de Fedromo, es enviado por éste a Caria, a recoger una cantidad de dinero, con el que piensa rescatar a Planesia del poder de Capadocio. Un militar, Terapontígono, también la quiere comprar y encarga a un representante que haga la compra, cuando él se lo mande mediante una carta sellada. Los jóvenes se ven en secreto, ayudados por una vieja a la que compran con vino. Gorgojo no consigue el dinero, pero se entera de lo del militar, roba el anillo y sella una carta falsa, consiguiendo comprar a la joven. Cuando el militar llega furioso, reconoce en Planesia a una hija que había perdido. La comedia no tiene prólogo. El canticum es breve. Es interesante el canto de la vieja ebria, y la serenata del joven enamorado, primer ejemplo de la literatura latina. La comedia podría haber sido reformada después, **retractatio**.

Stichus.-

Dos hermanas se casan con dos hermanos que salen en busca de fortuna. Esperan 3 años sin dinero, mientras el padre las quiere obligar a casarse de nuevo. Llegan los maridos ricos, y todo se soluciona. El parásito es un elemento secundario; el argumento está deshilvanado. Su fuente parece ser “*Adelfoi*”, (no es la misma que la de Terencio).

Trinummus.-

Cármides marcha al extranjero y entrega a su amigo Calicles su tesoro y sus intereses. Mientras está ausente, su hijo gasta la fortuna y hasta vende la casa, que compra Calicles. Su hermana, sin dote, es pedida en matrimonio, y Calicles da el dinero a un amigo para que diga que procede del padre, Cármides. Cuando llega Cármides y se entera de todo, empieza el enredo. Es una farsa moralizadora. En ella no aparecen mujeres. La acción se desarrolla en Atenas. Su fuente es el “*Thesaurós*” de Filemón. Es obra de la última época porque en ella se alude a los ludi Megalenses, y por su composición musical.

Truculentus.-

Una cortesana ateniense, Fronesia, concede sus favores simultáneamente a tres amantes que la obsequian a porfía. La ayuda su sirvienta, Astafia. El preferido, Diniarco, ya casi arruinado, tiene que marchar a Lemnos. Entonces ella vive con un militar un año. Cuando éste va a marcharse, le hace creer que espera un hijo de él. El militar le dará una magnífica dote cuando tenga al niño, así que ella busca un niño para sacarle el dinero al militar. El niño, es hijo de Diniarco y de su prometida, que al saberlo, se lo deja dos días para que estafe al militar, y Diniarco se casa con la madre del niño. La cortesana se queda con sus dos amantes. La comedia está bastante mutilada. El nombre procede de un personaje secundario.

Vidularia.-

La maleta. Sólo quedan unos cuantos versos en un palimpsesto, y algunas citas indirectas de los gramáticos de la baja latinidad. Su contenido parece ser que trata de un joven perdido en un naufragio, junto con sus cosas que lo podían identificar. Sirve a un anciano que resultará ser su padre.

Rasgos del teatro plautino.-

Los personajes.-

Tienen siempre un carácter de estereotipo y se repiten como máscaras de atelana. El **leno**, es indispensable: su brutalidad, su avaricia, su cínica deshonestidad, su astucia, hacen de él, a la vez, para el mayor goce del público, el digno adversario y la víctima necesaria del esclavo; el **joven enamorado**, romántico o calavera, libertino y despilfarrador, que de ordinario sólo aspira a arruinar a su padre; la **joven esclava** o cortesana cuyo origen libre se descubre, de espíritu y de tocado finos, ávida y diestra; el **padre viejo**, bondadoso o avaro, antiguo calavera, en la actualidad severo y adusto, pero con frecuencia ingenuo y a veces con inclinación a volver a sus hábitos de libertino; el **siervo astuto**, fiel o burlador de su dueño; la **jovencita** modesta y simpática; **amigos**; **esclavos**, desvergonzados e ingeniosos, que desafían los golpes y los tormentos, al servicio de los amores de su joven amo, no sin complacerse en torturarlo; **madres**, honradas, aunque toscas; **mercaderes**; el **miliar engreído**, a sueldo de un rey helenístico, el **parásito**, que intenta, con sus adulaciones y sus buenas palabras,

que lo inviten a comer; el **cocinero** de alquiler, jactancioso y ladrón, etc.

El viejo avaro es Euclión de *Aulularia*; otros tipos de viejo son el padre ahorrador y severo, frente al joven que despilfarra y no piensa. El esclavo, entrometido y astuto, en *Captivi*, *Curculio*, *Epidichus*, *Pseudolus*, *Stichus*, es el rey de la escena. El joven, enamorado y loco tiene tres personajes que le ayudan: otro joven, un esclavo y un parásito, como en *Miles Gloriosus*, *Menaechmi*, *Bacchides*, *Mostellaria*... La mujer aparece en dos niveles: vieja y joven. Si es madura y libre es una matrona llena de cualidades morales: Eunomia en *Aulularia*. Si es vieja y esclava, la lena de *Curculio*, la Staphila de *Aulularia*, la Scapha de *Mostellaria*. Si es joven, rara vez es casada, como Alcmena de *Amphytruo* o las hermanas de *Stichus*. Generalmente es una joven seducida como Fedria en *Aulularia*, o una cortesana desenvuelta que al final es reconocida como libre, como Paestria, de *Rudens* o Filocomasia del *Miles*.

En *Pseudolus*, vv. 133-165, Plauto nos muestra una escena entre un leno y sus esclavos. La puesta en escena es agitada y alterada por los golpes. Los caracteres son generales y convencionales. El lenguaje es inspirado y con gran colorido, que la música debía acentuar aún más. Poderosa sensación de antipatía. El leno está amenazando a sus esclavos con el látigo, para que cumplan sus órdenes en el trabajo. Aunque Plauto no utilizó las máscaras, no dio nunca rasgos individuales a sus personajes: el esclavo Pseudolus, pelirrojo, barrigudo, de gruesas pantorrillas, de tez morena, labios rojos y grandes pies, es una excepción. Pero acentuó de modo especial, en cada una de sus obras, el relieve del actor principal, en torno al cual se concentra la acción: generalmente un esclavo, que es el retrato del poeta mismo. De ahí la unidad del tipo y también el esfuerzo de variedad que en cada ocasión lo ha diversificado.

En el *Persa*, vv. 306-326, trata de dos esclavos conscientes de su ingenio que transforman en arte sus trapacerías. La mímica, sugerida por el texto es muy variada. El lenguaje es una mezcla de naturalidad y de artificio. Las bromas son tradicionales: compara el saco de monedas con un tumor. La poesía es un juego entre el autor y sus actores.

El esclavo es el verdadero rey de la comedia de Plauto, seguro de su éxito, parece embriagado de su importancia hasta el heroísmo y desinterés: todo lo arriesga, golpes y suplicios, para hacer reír, y quedar a la altura de su reputación. Los demás personajes, o se ven arrastrados por su propio peso, o conservan muchos refinamientos psicológicos del modelo griego, en especial en los papeles femeninos. Resultan muchas desigualdades, pero se olvidan ante la potencia de la invención cómica y el resplandor del héroe.

Los temas.-

Siempre giran en torno a un enredo principal, que pone en juego el amor de un joven, y que resuelve la maña de un esclavo listo y los azares de la fortuna; siempre hay un anillo para reconocer al hijo perdido, o un cesto que llevaba la niña raptada. Las mujeres que aparecen en escena, apenas hablan, aunque sean las protagonistas. En el fondo siempre hay una situación moralizadora. El tópico del viaje obligado. El intercambio de personalidades (Sosias y Mercurio). La figura del parásito. El servus currens. Prólogos, para contar lo que va a suceder a un público que, de otro modo, no lo entendería. Prefiere siempre un tono de farsa, sin ocuparse de ser o no éticamente ejemplar. Los nombres suelen ser griegos, excepto los de los dioses, aunque no hace juegos semánticos con los nombres,

como con el resto del léxico. Sí lo hace con los nombres latinos que inventa: virginescendonides, vaniloquidorus, palponides, argentumextenebronides ...

A veces injerta partes no griegas, intentando adaptarse a su público. Plauto no sólo pretende provocar la risa, sino un ambiente de alegría, para lo cual va desarrollando el elemento musical, rítmico y de invitación a la danza. Por tanto, cada vez hay más cantica. El tema mitológico sólo está en el Anfitriuo, que es como un teatro de marionetas.

La acción

La acción, en sí misma, no se ciñe al tema general, demasiado llena de convencionalismos, se presenta cargada de vivacidad y sorpresas. Plauto no se preocupa por la regularidad: pasa por alto detalles importantes, explicaciones necesarias. Hace aparecer o desaparecer a los actores a placer, presenta con brusquedad los desenlaces; alarga con delectación las escenas rentables, o añade otras, cuya idea le parece divertida; sólo aspira a llevar a su público de escena en escena. Por este motivo, algunas obras son completamente inorgánicas, como el *Poenulus*, que presenta sólo tres sucesos de los que es víctima el traficante de esclavos Licus. Pero los episodios al menos forman un todo, y cada escena importante se despliega con una riqueza y una perfección sorprendentes.

Algunas exposiciones de Plauto son obras maestras de precisión, algunas escenas finales tienen un movimiento y una alegría arrolladores, evocan el *komos*, fiesta llena de desenfreno, de Aristófanes. En *Mostellaria*, vv. 1-81, presenta el contraste entre un esclavo de la ciudad frente a otro del campo. Presenta vivacidad, golpes e injurias. Contrasta los caracteres y la forma de hablar. Es una discreta parodia de la Odisea: Grumio, el del campo, no volverá a aparecer en la obra. Tranio, mayordomo en la ciudad, quedará como castigo relegado a peón en el campo, por andar merodeando por la cocina. Además Grumio le echa en cara cómo está despilfarrando el dinero del dueño y pervirtiendo a su hijo con mujeres y comilonas.

Las costumbres.-

El público romano pedía que se le representaran las costumbres griegas Plauto lo hace así, y llama bárbaros a los propios italianos, para dar la impresión de que traduce su modelo palabra por palabra. Pero está convencido de que un teatro, para ser vivo, tiene que ser actual, y él se halla tan sumergido en el pueblo latino que lleva a la escena sus acciones, sus gestos, sus preocupaciones y lo esencial de su psicología. Comedias burguesas, de atmósfera griega como los *Cautivos* o *Stichus*, en que vemos a dos hermanas atendiendo solícitamente a sus maridos, que, por fin, regresan de las Indias, cargados de riquezas, podían conmover la sensibilidad romana, en un período de guerra y de auge del comercio. Por el contrario, los tipos de ancianos vividores, o de personajes tan complejos como el Hegión de los *Cautivos* o el Euclión de la *Aulularia*, rebasarían la capacidad del público. Y aunque el esclavo inteligente y desenvuelto era bien conocido en Roma, la infinita libertad de que goza en el teatro les debía parecer una verdadera fantasía escénica. Si a ello añadimos la lengua popular, la mezcla de derecho griego y romano, de mitología helénica y de concepciones religiosas latinas, las frecuentes alusiones a los sucesos contemporáneos, a la topografía de Roma, a las instituciones militares y políticas de la Ciudad, en un clima griego, se puede comprender la singular combinación.

El *Poenulus*, vv. 504-546, nos presenta a Agorastocles, joven de tipo cómico, ligeramente apayasado, que necesita testigos para sorprender al leno en flagrante delito de estafa de esclavos y dinero. Hay un contraste escénico y psicológico, entre el joven y sus testigos, libertos. El colorido romano está en el orgullo de los nuevos ciudadanos, antiguos esclavos, que se contentan con su vida miserable sin hacer nada, típica evocación de la plebe en los albores del s. II a.c.; el tono es de recitado, acompañado de flauta. La lengua está trabajada con imágenes, adjetivos compuestos y aliteraciones.

Las preocupaciones morales son ajenas a Plauto. Los personajes, con sus diálogos, no llegan a ninguna conclusión, sólo les interesa divertir. Pero el fondo romano es de un realismo rudo: la virtud se muestra más provechosa que el vicio; el libertinaje es ruinoso y la juventud, a pesar de sus derechos, debe evitar perder la reputación.

En el *Persa*, vv. 336-370, nos demuestra cómo la buena fama vale más que una faja dorada. El parásito Satur, estómago repleto (para ganar algún dinero, atrapando al leno), fingirá que le vende una esclava, que será en realidad su hija. Presiente un nuevo derecho, el de su hijo, de liberarse de su tutela. Se preocupa por el qué dirán. La joven presenta un lenguaje digno y firme. Más romana es, sin duda, la tendencia a la sátira. Plauto suele ocuparse, en cualquier momento, de las profesiones malolientes que infestan la ciudad, (*Cautivos*, v. 794, y ss.), o de los ricos explotadores a los que no deja de nombrar el pueblo, banqueros y usureros, grandes comerciantes de trigo, de aceite, grandes propietarios, (*Pseudolus*, vv. 188, ss.), atractivos de las mujeres, (*Aulularia*, vv. 478 y ss.), los chismorreos de los portadores de nuevas, (*Trinummus*, vv. 199 y ss.). En todos estos pasajes no hay ninguna intención moral, ni postura social bien acusada, sino deseos de complacer al bajo pueblo dando satisfacción a su crítica. En el *Curculio*, vv. 467-482, nos presenta el foro romano: en él, el empresario del espectáculo, el choragus, se dirige directamente al público. Da impresión de movimiento y de diversidad. Describe el lugar de paseo de todos los ciudadanos, desde el más alto al más bajo.

Movimiento.-

A pesar del confusionismo de la acción, este teatro da sensación de unidad. Plauto ve a sus personajes en movimiento, se mueve con ellos y arrastra al público de invención en invención, comunicándose con el espíritu de los espectadores, con sus gestos y sus propias palabras. Los personajes van actuando casi como el espectador espera. En *Menaechmi*, vv. 825-875, nos presenta un simulacro de locura. Menecmo Sosicles, en busca de su hermano gemelo, se encuentra sin sospecharlo en la casa de éste, y es tomado por el de Epidamno: no sabe cómo salir del paso ante los reproches de la mujer y el suegro de Menecmo de Epidamno, y hace parodia de una escena de locura o “posesión trágica”, para librarse momentáneamente del apuro. En la *Cistellaria*, vv. 675-704, nos presenta a la esclava Halioca, que en un momento de aturdimiento ha extraviado la arqueta que contiene los juguetes que permitirán demostrar que su dueña Selenio es de nacimiento libre. La arqueta ha sido recogida por Fanóstrata, madre de Selenio, y su esclavo Lampadio. Es un monólogo lírico con canto y música, **canticum**.

Poesía y lirismo.-

Se ha dicho que Plauto tenía más imaginación auditiva aún que visual. Su teatro es ante todo lírico. Si bien, una obra como el *Miles Gloriosus* no comprende ningún canticum; las escenas habladas, en su mayoría son de extensión muy inferior a las escenas cantadas o declamadas con acompañamiento de música; incluso pasa igual en el *Persa* y el *Stichus*. La música era de otro autor pero adaptada a las obras de Plauto. La atención de los espectadores se fijaba en parodias elegíacas o trágicas, en canciones burlescas de tono alejandrino, o bufonadas latinas, dúos a dos tonos, como en el *Curculio*, monólogos líricos o psicológicos; de tal modo que la regularidad de la intriga quedaría en segundo plano.

La lengua

Se hace flexible en sus manos, es familiar, llena de expresiones griegas. Son tramas débiles y sin sorpresa final. Hay insultos de amos a esclavo o de esclavos entre sí. Consigue la comunicación con el público. Define perfectamente a jóvenes y viejos, esclavos y fanfarrones. Usa el habla popular con una continua creación lingüística, juegos de palabras, aliteraciones, anáforas, reiteraciones insinuantes, equívocos obscenos, modismos, finales paradójicos para discursos de principio, muy coherente, alusiones onomásticas, distorsión de palabras o frases, parodia de los elementos propios de la tragedia, retruécanos, reticencias, caricaturas grotescas de los defectos físicos, insultos, falsos lapsus, reflexiones jocosas con apariencia filosófica, e hipérboles increíbles. Recoge construcciones sintácticas relajadas, pronunciaciones poco cuidadas o descuidadas. Además la gente culta no iba a vers sus obras, y sus modelos eran griegos.

Su lenguaje está más elaborado de lo que parece. Su léxico no es muy extenso, pero está lleno de particularidades lingüísticas, fonéticas, gramaticales, dialectales y vulgares, y es rico en arcaísmos. Los patrones métricos de los cantica se van fijando, teniendo en cuenta que el acento de intensidad disminuía las posibilidades armónicas de que la lengua dispondría. Así pues, la adaptación sólo pudo realizarse mediante la no coincidencia entre ictus y acento.

Los rasgos más característicos frente al latín clásico, fueron:

- absorción de es/est, por la palabra anterior terminada en vocal o vocal cerrada por -m: datust (datum est)
 - fenómenos de crasis: sis = si vis; - uso de vocablos griegos: sycophantia;
 - arcaísmos morfológicos: o por e: vortat = vertat; ei por i; i por e, ae;
 - u por i en el superlativo; os por us; om por um, detrás de -u- consonántica.
- Uso del antiguo genitivo femenino singular en -ai, por el clásico -ae;
- um por orum, en el genitivo plural de los temas en o.
 - uso del partitivo dependiente de un pronombre neutro, y del genitivo, en lugar del dativo dependiendo de similis.
 - uso de parataxis
 - adverbio de dirección en -o: eo, illo
 - uso de fui, en la pasiva, en lugar de sum.

La métrica.-

La comedia presentaba ciertas dificultades que Plauto superó para adaptar los metros dramáticos basados en el troqueo y el yambo, y sus sustituciones. Los textos de la comedia se descomponían en dos elementos principales: el hablado, **diverbium**, y el cantado, **canticum**. El **diverbium**, parte dialogada, se escribía en versos yámbicos, senarios. El **canticum** se escribía en yámbicos de mayor número de pies, y también trocaicos u otros ritmos diversos fundados en la estructura del anapesto, el báquico $\cup_ _$, el crético $_ \cup_$ y otros diversos. El **canticum** tenía a su vez dos tipos diferentes: el simple **canticum**, en versos largos, yámbicos o trocaicos, que era un recitado con acompañamiento musical, y el **mutatis modis canticum**, en anapésticos, créticos u otros metros, que era un trozo cantado como ópera. La música pues, tenía un papel muy importante. Un músico profesional se encargaba de componer la música siguiendo los versos del poeta. La ejecución corría a cargo de dos flautas, tibiae, la dextra, grave, y la sarrana, aguda, o bien iguales. El recitado ocupaba un tercio de la obra, y el canto, dos tercios.

- **diverbium**: senario yámbico, septenario yámbico, octonario yámbico, septenario trocaico, octonario trocaico.

- **cantica**: cuaternario trocaico, cuaternario yámbico, anapéstico, báquico, a veces en combinación yámbica; crético, a veces en combinación trocaica; jónico mayor y menor; eólico, con núcleo coriámbico, con abundancia de asclepiadeos y glicónicos. El sistema jónico es muy abundante. En el sistema báquico y crético, usa tetrámetros. El cambio de metro es constante, y todos admiten todo tipo de sustitución y de elisión, por lo que el metro de Plauto sería una sucesión de sílabas anceps y largas.

El reiziano = x $\cup_ _ \cup \cup$, es poco usado.

El asclepiadeo mayor $\cup \cup / \cup_ _ \cup / \cup_ _ \cup / \cup_ _ \cup / _ \cup$

El asclepiadeo menor $\cup \cup / \cup_ _ \cup / \cup_ _ \cup / _ \cup$

El glicónico x x / $\cup_ _ \cup / _ \cup$

Cecilio Estacio

Tercer representante de la fabula palliata. Galo insubre de la Cisalpina, llegado a Roma en el 194 a.c., como esclavo y manumitido con el nombre de su dueño, familiar de Ennio. Escribe cuarenta palliatae con títulos griegos, latinos y dobles : *Asetus*, *Plocium*, *Epistathmos*, *Exul*, *Hypobolimaesus sive Subditinos*, el niño fingido. *Obolostates sive Fenerator*, el usurero, de las que apenas nos quedan unos 300 versos. Abstrae lugares y no se permite libertades. Se caracteriza por su gravitas, aunque sus chistes son, a veces, groseros.

Imita preferentemente a Menandro, de la comedia nueva. La imitación de los griegos y, en especial, de Menandro, llevó a Cecilio a formular reflexiones psicológicas y morales a la vez, para agrandar a los espíritus romanos y contribuir a su refinamiento. El estilo de Cecilio tenía muchos defectos: palabras griegas monótonas y sin la genial fantasía de Plauto; pesadez y monotonía. Muere en 169, después de convivir durante algún tiempo en el Aventino con Ennio, tal vez en calidad de miembro del Colegio de los Poetas. Debió su éxito a los esfuerzos del director de teatro y actor Livio Ambivio Turpión. Sus primeras obras fueron en vida de Plauto, y por eso no tendría éxito. De sus 42 títulos conocido, sólo 16 eran tomados de Menandro. Únicamente nos han llegado algunos fragmentos del *Plocium*. No empleó el recurso de la contaminación.

PUBLIO TERENCE AFER.

190/185-159 a.c. Fue un esclavo africano, quizá de Cartago. Su dueño, Terencio Lucano, le dio una educación esmerada y luego lo manumitió. Fue biografiado por Suetonio. Se incluye en el Círculo de los Escipiones y los Emilios, lo que hace que se le acuse de plagio y contaminatio, pero se refinó y agotó a un tiempo. Se defiende en los prólogos de *Andria* y *Heautontimoroumenos*.

Le ayudó Ambivio Turpión, dominus gregis. El tono de su obra es sentimental, sus ancianos son menos duros, sus jóvenes menos alocados, las mujeres más llenas de encanto y los esclavos menos cínicos. Su primera comedia, la *Andria*, fue representada en 166 con la aprobación del viejo Cecilio. Tras su sexta obra, los *Adelfas*, en 160, marchó a Grecia a recoger comedias aún inéditas en Roma, pero murió muy joven, en Estinfalo, antes de haber regresado a Italia, en 159. Era hombre de tímida sensibilidad, pero como escritor poseía el arte más reflexivo e impersonal.

Quería igualar el equilibrio escénico y la fineza psicológica de sus modelos griegos, en especial de Menandro. Pero comprendiendo que una trama demasiado simple no ganaría la atención de sus espectadores, contaminó frecuentemente dos obras griegas para formar una sola acción más rica en incidentes. Este procedimiento muy latino provocó las protestas de otros autores, que alardeaban de purismo, pero que temían sobre todo su competencia. En sus prólogos, muy diferentes de los de Plauto, especifica de sátiras literarias violentas, acerbas, polemiza contra sus adversarios y defiende su sistema dramático. Estos prólogos contrastan muy vivamente con las comedias reposadas y puras en su desarrollo.

Obras.-

Se nos han transmitido seis comedias con su didascalía, noticia oficial registrada en los archivos, que indicaba el autor y el título, el original griego, la ocasión y fecha de representación, el director de la compañía y el actor principal, además del compositor de la música y de los modos musicales. Todos los títulos son griegos. Son por orden cronológico:

- *Andria*, imitada de la Andriana y la Perinta de Menandro
- *Eunuco*, tomada de dos obras de Menandro, que tuvo un gran éxito.
- *Hecyra*, la suegra, que en dos ocasiones no pudo representarse hasta el final. Trata de un nuevo matrimonio que aparece desunido. El padre del joven sospecha que su mujer intriga contra su nuera, mientras que en realidad no hace sino trabajar por la reconciliación de su hijo con su nuera. Todas las sospechas y malestares acabarán por disiparse.
- *Heautontimoroumenos*, el torturador de sí mismo, siguiendo a Menandro. Está construido sobre un contraste: la miseria en el padre, que por su dureza, ha obligado a su hijo a expatriarse; la alegría cada vez más pura, cuando el hijo regresa y han desaparecido las dificultades que se oponían a su unión con Antífila.
- *Formión*, es el nombre del parásito que aparece en la obra, tomada de Apolodoro de Carsito
- *Adelfos*, los hermanos, imitada de Menandro, con una escena tomada de Dífilo. Puede pasar por una obra de tesis. Demea, rudo campesino, tiene dos hijos: educa a uno de ellos, Ctesifonte, con el rigor más extremo, mientras que el otro, Esquino, adoptado por su tío Meción, encuentra en él un educador fácil y complaciente; aunque el método de Meción no parece perfecto, porque Esquino,

sin que lo sepa su tío, se ha unido a una joven, Pánfila, con la que se casará al final de la obra, el de Demea da resultados deplorables: Ctesifonte se encapricha de una citarista y se libera por completo de la sujeción en que se le ha tenido. En esta sola comedia, el artificio de la *contaminatio* se resiente ligeramente. La exposición del tema aparece con naturalidad en la primera escena, y en adelante la intriga se desenvuelve de modo continuo a lo largo de episodios y sorpresas variadas, pero sin saltos ni desproporción entre las partes como en Plauto. El interés se mantiene hasta el final, pese a algunos momentos de lentitud.

En los vv. 26-77, presenta el carácter de Mición, un epicúreo de sensibilidad refinada. En los vv. 637-705, presenta los resultados de la educación de Mición en Esquino, que entra en casa de Pánfila para verla, y también a su hijo recién nacido; su padre adoptivo Mición, que ha sorprendido su secreto, le abre la puerta.

Psicología de los personajes.-

Terencio heredó todos los tipos convencionales, padre, adolescente, esclavo, parásito, fanfarrón, leno; de los que el genio de Plauto había hecho muchas veces caricaturas, pero a quienes Cecilio había ya conferido mucha naturalidad. Terencio continuó la tarea esforzándose por lograr una psicología exacta. Pero en él cada personaje tiene su psicología propia y digna de estudiarse. Los personajes pertenecen a un tipo medio de sociedad; de ahí la apariencia de monotonía, pese al cuidado que pone el autor en contraponer en una misma obra aspectos distintos de un mismo tipo: los dos hermanos, el avisado y el ignorante del *Eunuco*; o los dos padres, el indulgente y el severo de los *Adelfos*.

Avanza la moralidad de los padres y la conciencia de los hijos, y también la conducta de los esclavos. El autor se deja arrastrar por el sufrimiento; da a sus personajes esa clarividencia y melancolía que impulsa a comprender y a amarse mejor entre enamorados o entre padres e hijos.

En consecuencia, pese a algunas escenas muy alegres, la comedia de Terencio en el fondo es apenas cómica. Terencio parece haber perseguido menos la risa irresistible que la sonrisa de las gentes que comprenden y gustan del juego sutil de los sentimientos. La *Hecyra*, por ejemplo, sólo pretende emocionar e igualmente la *Andria*, cuando Pánfilo descubre que Glicerio es ciudadana y puede casarse con ella. Todo esto provoca en los espectadores una emoción natural y patética hacia todos los personajes. El diálogo, muy entrecortado, no da sin embargo, una impresión de vivacidad, avanza demasiado lento; en cambio los monólogos y los relatos son por lo regular obras perfectas, como de un perfecto novelista. La intriga se anuda y desata de acuerdo con el tema común de la comedia nueva.

La lengua de Terencio.-

La lengua de Terencio muy simple en apariencia, no tiene ningún resabio familiar; es la propia de los círculos cultivados que frecuentaba el poeta. La versificación muy correcta, está muy lejos de presentar la variedad de Plauto. Tres obras, *Formión*, *Heautontimoroumenos* y *Hecyra*, sólo contienen versos yámbicos y trocaicos. En la *Andria*, hallamos 16 versos de ritmo diferente. 9 en los *Adelfos* y 2 sólo en el *Eunuco*. La música en él queda relegada a segundo lugar y el canticum *mutatis modis* se esfuma ante el canticum recitado. Su teatro es menos genial que el de Plauto, pero más perfecto y ya clásico.

b) **Autores de togatae**: Con personajes romanos.

Para dejar descansar al público, cansado de un helenismo excesivamente refinado, algunos autores pensaron en representar personajes disfrazados a la romana, **fabula togata**, en obras con títulos latinos. La vida de los oficios y de las tiendas, **fabulae tabernariae**, da una atmósfera muy nacional, jurídica y religiosa, que evocan los títulos: *la tintorería, el mayordomo, la venta a subasta, el divorcio, la fiesta de las encrucijadas*; los **Juegos Megalenses** parece que aseguraron a estas comedias la ventaja de un realismo pintoresco y popular que había dejado perder la palliata; la introducción de provincianismos, oscos, volscos, en la vida romana era un fuente de comicidad vulgar, pero sabrosa. Pero la escasez de los fragmentos que nos han llegado apenas nos permiten juzgar. Se siguió tomando modelo de la comedia nueva ática. Los caracteres estaban tomados también de las clases inferiores de la sociedad, pero como esto ya se refería a la romana, ya no podía haber esclavos burladores de sus dueños, etc.; se preferían escenas de la vida familiar, humilde o media, contrastando con la vida cortesana. Esta comedia exigía mayor imaginación.

Titinio.- hace salir a escena a gente llana. A cada obra se la llamó tabernaria, casa particular, cuando se refería a gente modesta. Escribe *Fallonia, Veliterna, Inrisperita*. Nos quedan de él 180 versos, de 15 títulos conocidos, de los que 9 tenían nombre de mujer. . Fue contemporáneo de Terencio. Se complacía en la caracterización de hombres de provincias. Presentaba interiores en que reinaba una mujer dueña, una matrona típicamente romana.

Lucio Afranio. Es el primero en edad y en fecundidad, de los tres autores de **togatae**, admirador de Terencio. Epoca de los Gracos. Escribió cuarenta togatae. Hay tipos característicos como el adulador o el simulador, el pródigo, etc. y títulos como: *el yerno, las tías, el crimen, el divorcio, la carta, la fiesta de las Compitalias, el incendio*, etc. en pintoresca mezclanza. Lo cómico de las situaciones y el recio humanismo recuerdan a Plauto. En cuanto al tratamiento de la acción y de los caracteres imitó a Menandro, y su lenguaje era un término medio entre Plauto y Terencio. Quintiliano le censuraba por haber llevado a escena el amor homosexual, cosa poco vista entre los romanos, a excepción de algunos versos de Lucilio, Catulo, Marcial o Juvenal.

Atta.- muerto hacia el 90 a.c. Nos quedan veinte versos de doce **togatae** : *Aquae caldae, Tiro proficisciens, Megalensia...* son los títulos que conocemos. *En Aquae caldae* se dibujaban las costumbres de una ciudad balneario, por lo tanto escenas de la alta sociedad.

Formas menores del teatro.-

Posterior a la togata (hasta Juvenal), es la trabeata y los equites. No se representaron.

Fabula atelana.-

Era la antiquísima farsa popular osca; quedó como broche a otras representaciones: exordium atellanicum. La atellana era de procedencia etrusca y en sus orígenes tuvo carácter más bien de improvisación; pero a fines del s. I, o algo antes, adquirió categoría literaria, por obra de dos poetas, Novio de Campania y Lucio Pomponio de Bolonia, a quien se atribuye su fijación por escrito, sobre el año 100. Esta farsa local deriva su nombre del pueblecito osco de Atella, pequeña ciudad campaniense entre Capua y Nápoles, que tenía una especie de teatro de arlequín nacional. Sus habitantes tenían fama de zafios, y los que representaban los papeles bajo sus máscaras, no experimentaban por ello ninguna deshonra. Esta farsa difería principalmente de la togata en que los protagonistas eran siempre cuatro personajes consagrados: **Macci gemini; Pappus agricola; Buccus adoptatus; Dosennus; Vaccus**; son de origen etrusco y designan al zafio viejo y el joven, el balandrón y el doctor pedante. Se les agregaba el Sannio, el chocarrero y bromista profesional. Los nombres subrayaban los rasgos físicos esenciales y sugerían su carácter; Maccus era el hombre de grandes mandíbulas, el tragón estúpido; Bucco, boca de alcancía, charlatán y presumido; Dossenus era el de grandes espaldas, jorobado, lleno de malicia, Pappus era el abuelo viejo y maniático. Sannio representaba el payaso.

Estos con precedentes directos de la comedia bufa medieval. De los 70 títulos de Pomponio y los 43 de Novio, con unos 300 versos en total, se saca, por lo menos, que la cantidad de figuras y situaciones cómicas era asombrosa, y que dado lo obscuro y procaz de los gestos, la expresión y la acción, el tono no podía estar más bajo. Su único fin era un realismo que divirtiera al auditorio con hechos de la vida misma. Pero fue de breve duración, aunque recobró su vitalidad en tiempos del imperio como farsa popular.

Farsa sanniones.-

Puente entre la atelana y el mimo, donde los actores aparecían sin máscaras. Era como una bufonada en época imperial.

El mimo.-

También antiquísimo, acompañado de canto, era muy parecido a la Atellana por lo desenvuelto de la acción, por los tipos característicos, las situaciones y la expresión hablada; quizá tuviera su origen en las danzas callejeras, pero difería esencialmente de la atellana en que no empleaba máscaras, y en que los papeles femeninos los desempeñaban mujeres. Figura capital en la misma parece haber sido el payaso, que, al modo de Till Eulenspiegel, tomaba deliberadamente las palabras en un sentido literal, produciendo así la impresión cómica de un bobo.

Sus representantes son Décimo Laberio y Publilio Siro. Su temática es indecente, jerga en lugar de lenguaje. Títulos como *Centonarius, Compitalia, Fullo, Saturnalia...* Siro improvisaba en escena. No escribía los textos. El mimo ofrecía escenas eróticas o crueles en la escena, muerte, sacrificios. Llega con César y dura hasta el fin de Roma.

Décimo Laberio.-

Era caballero romano, 106. Dio a los mimos un contenido literario, no sin recurrir a préstamos, desarrollo de los caracteres, máximas morales, de la palliata, pero conservando su particular sabor. Atacó a César y el dictador le obligó a representar uno de sus mimos, lo que le obligaba a perder su dignidad de caballero. Conservamos un pasaje del prólogo, muy digno y doloroso, aunque prudente y casi adulator, en el que Laberio se queja de que le reduzcan a este menester a sus años.

Publio Siro

De Antioquía; no escribía sus mimos, pero incluía en ellos sentencias morales elegantes. El mimo decayó tras Publilio Siro; volvió a la insípida deshonestidad de sus inicios; como contrapartida, de él nacieron la pantomima y el ballet, que compusieron bajo el imperio una parte esencial de las representaciones teatrales.