

PLAUTO

# COMEDIAS

I

ANFITRIÓN-LA COMEDIA DE LOS ASNOS-LA COMEDIA  
DE LA OLLA-LAS DOS BÁQUIDES-LOS CAUTIVOS-  
CÁSINA

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

PLAUTO

# COMEDIAS

I

ANFITRIÓN-LA COMEDIA DE LOS ASNOS-LA COMEDIA  
DE LA OLLA-LAS DOS BAQUIDES-LOS CAUTIVOS-  
CASINA

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA  
GREDOS, 170

PLAUTO

# COMEDIAS

I

ANFITRIÓN - LA COMEDIA DE LOS ASNOS - LA COMEDIA  
DE LA OLLA - LAS DOS BÁQUIDES - LOS CAUTIVOS -  
CÁSINA

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE  
MERCEDES GONZÁLEZ-HABA



EDITORIAL GREDOS

Asesores para la sección latina: JOSÉ JAVIER ISO Y JOSÉ LUIS MORALEJO

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por JOSÉ ANTONIO ENRÍQUEZ GONZÁLEZ .

© **EDITORIAL GREDOS, S. A. U., 2008**

López de Hoyos, 141, 28002 Madrid.

[www.editorialgredos.com](http://www.editorialgredos.com)

REF. GEBO274

ISBN 9788424932039.

# INTRODUCCIÓN GENERAL

## *Vida*

Pocas e inseguras son las noticias que poseemos sobre la vida de T. Maccius Plautus <sup>1</sup> , el genial comediógrafo de la Antigüedad, el Molière romano. Nacido de familia libre en la ciudad umbra de Sársina <sup>2</sup> , trabajó pronto en Roma en el teatro y perdió luego, al dedicarse a los negocios, el dinero que había ganado en su actividad anterior <sup>3</sup> . De vuelta a Roma se vio obligado a trabajar dando vueltas a la rueda de un molino, época en la que, con todo, escribió las comedias tituladas *Saturio*, *Addictus* y otra cuyo nombre no se conoce <sup>4</sup> ; a continuación se hizo famoso en la escena, gozando del favor del público hasta el año de su muerte, 184 a. C., según noticia de Cicerón, *Brut* . 60, en el consulado de P. Claudio y L. Porcio, durante la censura de Catón. La fecha aproximada de su nacimiento se ha calculado también a partir de un texto de Cicerón en su tratado sobre la vejez, *Cato* <sup>50</sup> : «¡Quam gaudebat Bello suo Punico Naevius, quam Truculento Plautus, quam Pseudolo!»; suponiendo que como *senex* tuviera Plauto entonces unos sesenta años y puesto que se conoce la fecha del estreno del *Pseudolus* en el año 191, puede suponerse como fecha aproximada de su nacimiento el 250. Sobre la época de mayor éxito de Plauto nos da noticia Aulo Gelio <sup>5</sup> , esto es, no mucho después de comenzada la Segunda Guerra Púnica (219).

## *El texto de las comedias plautinas y su tradición*

Según el testimonio de Aulo Gelio, corrían en un tiempo bajo el nombre de Plauto 130 comedias. L. Elio Estilón, maestro de Varrón, y otros filólogos romanos se ocuparon ya del problema de su autenticidad; Varrón fue quien las clasificó de manera definitiva y son también las que él designó como del todo auténticas —las llamadas *fabulae Varronianae*— las que han llegado hasta nosotros (la número 21, *Vidularia*, en forma muy fragmentaria) <sup>6</sup>. Aparte de las 21 *fabulae Varronianae*, se conocen todavía, conservándose de casi todas fragmentos, más de treinta comedias atribuidas a Plauto.

Noticias sobre fecha y ocasión de la representación, actores, músicos, etc. (didascalias) no poseemos en las obras de Plauto más que para el *Stichus*, y en forma incompleta para el *Pseudolus* (sí, en cambio, para todas las obras de Terencio).

Las comedias de Plauto se mantuvieron en escena también después de su época, lo que dio lugar a retoques en el texto y, en consecuencia, trabajo a los filólogos <sup>7</sup>. Con las comedias se nos han transmitido también los prólogos, de autenticidad dudosa, y los argumentos en verso, acrósticos para todas las piezas, excepto las *Bacchides* y la *Vidularia*, y no acrósticos, obra de los filólogos de la Antigüedad.

El más valioso ejemplar del texto de Plauto es el palimpsesto Ambrosiano de Milán, escrito en mayúsculas del siglo IV, que con todo no fue descubierto hasta 1815 por A. Mai en la Biblioteca Ambrosiana, en cuyo desciframiento trabajó F. Ritschl y más tarde W. Studemund, en 1889. Al

haber sido utilizado el códice para escribir un texto de la *Vulgata* , han desaparecido las comedias cuyo título empieza por A y además el *Curculio* , así como partes considerables de las demás; sólo queda, pues, un tercio aproximado del texto.

Todos los otros manuscritos, los llamados Palatinos, por proceder sus más famosos representantes de la Biblioteca Palatina de Heidelberg, derivan de un manuscrito en minúscula probablemente del siglo VIII , descendiente a su vez de un arquetipo en mayúscula de la Antigüedad. En todos los Palatinos falta el final de la *Aulularia* y el principio de las *Bacchides* , todos ponen las *Bacchides* tras el *Epidicus* y ofrecen el *Truculentus* en forma muy deteriorada, no contienen la *Vidularia* y aparecen en la Edad Media repartidos en dos volúmenes de ocho y doce piezas cada uno, de los cuales durante algún tiempo sólo el primero era conocido; del tomo segundo sólo se habían conservado en Alemania tres ejemplares y uno quizá incompleto en Francia, pero ninguno en Italia, por lo que fue de una gran trascendencia la entrega por parte de Nicolás de Cusa al Cardenal Orsini, en el año 1429, de un ejemplar que contenía el segundo volumen y la mitad del primero; es el *Codex Vrsinianus D Vaticanus* y de él derivan todos los códices italianos del siglo XV .

La *editio princeps* de Plauto es obra de G. Merula, Venecia, 1472. En 1500 fijó la división en actos y escenas la edición de G. B. Pius. En 1552 publicó una edición completa en Basilea J. Camerarius; luego siguen la de D. Lambinus, París, 1576, la de Ph. Pareus en Neustadt, 1619, y la de F. G. Gronovius, Leiden, 1664, y en Berlín, 1809, la de F. H. Bothe. En 1848 publica F. Ritschl en Bonn la primera edición crítica, que quedó incompleta y que reimprimieron y completaron en una nueva G. Löwe, G. Götz y F. Schöll (Leipzig, 1871-94).

Importante es, a pesar de sus arbitrariedades en la constitución del texto, la edición de J. L. Ussing, Copenhage, 1875-92, sobre todo por el comentario completo (reimpreso en 1972, Hildesheim-Nueva York). En 1895-96 sigue la edición de Fr. Leo. Como texto estándar de las comedias de Plauto puede considerarse aún hoy la edición crítica de W. M. Lindsay, Oxford, 1904 (con varias reimpresiones posteriores); en París, 1932-40, aparece (con diversas ediciones revisadas más tarde) la edición crítica con traducción francesa de A. Ernout.

## *Cronología*

Las comedias de Plauto van ordenadas en los manuscritos alfabéticamente <sup>8</sup> y es difícil el problema de su cronología relativa. Criterios seguros de datación —que han sido con todo también puestos en duda por la crítica— son las noticias expresas de las didascalias del manuscrito Ambrosiano, que se conservan sólo por el *Stichus* (200) y el *Pseudolus* (191). A partir de estas dos fechas fijas, son utilizados luego criterios de otros tipos, por ejemplo, algún dato expreso, como el de la referencia al *Epidicus* en *Bacchides* 214, o datos históricos, que no pueden ser, sin embargo, referidos de manera segura a un determinado acontecimiento y suelen ser interpretados en formas muy distintas y hasta contradictorias por los diversos críticos. Otros criterios de clasificación son de carácter literario —uso más o menos amplio de *cantica* —, motivo por el que se suele clasificar el *Miles*, donde no aparecen, entre las comedias de la primera época y es considerada la *Casina* por la riqueza de sus partes líricas como la última de las comedias conservadas por la tradición. Se llega así a una

datación aproximada, que resume E. Paratore <sup>9</sup> como sigue: *Mercator*, *Asinaria*, *Miles* y *Cistellaria* son de la primera época, anteriores al *Stichus*; *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Curculio*, *Rudens*, *Aulularia*, *Persa*, *Poenulus*, *Mostellaria*, *Epidicus* pertenecen al período medio de la actividad literaria plautina (primer decenio del siglo II a. C.) y son anteriores al *Pseudolus*; *Pseudolus*, *Bacchides*, *Trinummus*, *Captivi*, *Truculentus* y *Casina* son obras, en fin, de la última época.

## *Los originales griegos*

Como es sabido, son las comedias latinas versiones más o menos libres de obras griegas de la llamada Comedia Nueva y en varias de las piezas plautinas se nos dice explícitamente en el prólogo el autor, a veces también el título, del original griego utilizado. Sabido es también, que aparte de fragmentos y de los últimos descubrimientos en papiros, no conservamos los modelos griegos utilizados por los poetas latinos, una circunstancia que ha dado naturalmente mucho que hacer a los filólogos: ¿cuál es el original utilizado?, ¿se trata de una versión servil o libre?, ¿ha «contaminado» el poeta latino originales griegos diversos?, etc. Una comparación del fragmento del *Dis exapatón* de Menandro, publicado en 1968 <sup>10</sup>, con las *Bacchides* de Plauto, parece dejar ver una gran libertad del poeta latino frente a su supuesto modelo griego <sup>11</sup>. Es el problema de los «elementos plautinos en Plauto», tema de la conocida obra de E. Fraenkel <sup>12</sup>. Evidentemente el terreno se presta mucho a la fantasía. Y además, en Plauto, casi se podría afirmar que son todos los elementos plautinos; no hay más que ponerle al lado de Terencio:

ambos poetas han elaborado más o menos los mismos originales griegos, con el resultado de que las piezas terencianas son descoloridas y aburridas, comedias sin *vis comica*, como fue destacado ya en la Antigüedad <sup>13</sup>, y las de Plauto, en cambio, siguen aún hoy teniendo un gran éxito, del que no es sino él mismo responsable.

## *Algunas noticias de la Antigüedad sobre la comedia y el teatro en Roma*

En el *Comentario a Terencio* de Elio Donato se lee, en su introducción sobre el drama y la comedia, que recoge en parte el tratado de Evancio *De fabula*, entre otras cosas lo siguiente:

Il 4-7: Las comedias de los poetas antiguos no tenían argumentos ficticios como en la actualidad, sino que tenían por tema las actividades reales de los contemporáneos, que eran muchas veces designados por su mismo nombre; una circunstancia que fue entonces de mucho provecho, ya que todos procuraban no caer en culpa, para no servir de espectáculo a los demás, perdiendo el buen nombre en la propia patria. Pero luego que los poetas empezaron a abusar de la pluma y se dejaron llevar del afán de difamar a placer a muchas personas honorables, tuvieron que callar, al darse una ley que prohibía el componer versos infamatorios contra una persona determinada.

De aquí tomó su origen otro género literario, la sátira... La sátira era un género poético que trataba también de los vicios de los contemporáneos, en forma dura y, como si dijéramos, tosca, pero sin hacer mención de nombres personales. Este género de comedia causó también

perjuicios a muchos poetas, por las sospechas de los personajes importantes, de que eran ellos los retratados...

Obligados pues los poetas a abandonar la sátira, crearon otro género nuevo, la *néa komodía*, esto es, la Comedia Nueva, que tiene por tema las cosas que les suceden por lo general a las gentes corrientes, con lo cual evitaban al público desagrado y le proporcionaban mucha diversión, y que era agradable por su argumento, de acuerdo con la realidad, provechosa por su contenido y compuesta según las reglas del arte poético.

Así como en los dos géneros anteriormente mencionados hubo autores destacados, así, destacan en la Comedia Nueva otros muchos autores de época anterior y posterior, pero de manera muy especial Menandro y Terencio. De la Comedia Nueva se puede escribir mucho, pero para la instrucción del lector, bastará con exponer la doctrina de los antiguos sobre el arte de la comedia.

III 1-2: La Comedia Antigua estaba constituida al principio por el coro y fue luego aumentando poco a poco en cuanto al número de personajes hasta tener cinco actos. Desapareciendo luego el coro poco a poco, se llegó a la Comedia Nueva, donde no sólo no se hace uso del coro, sino que ni siquiera se le deja lugar en los intermedios; porque es que, en los intermedios, el público se aburría y empezaba a levantarse y a irse, cuando de la acción se pasaba a las partes cantadas, y por eso se vieron los poetas obligados, primero a suprimir los coros, haciendo sólo una pausa, como hizo Menandro por este motivo y no por otro, como opinan algunos. Después quitaron también las pausas, y ésa es la práctica de los comediógrafos latinos, por lo que resulta difícil en sus obras hacer la división en los cinco actos <sup>14</sup>.

Además los prólogos de los griegos tienen un carácter distinto del de los prólogos de los latinos <sup>15</sup>. Después, los

dioses *ex machina* , o sea, las figuras de los dioses sólo para dar cuenta de los argumentos, los tienen los demás autores latinos, siguiendo el modelo de los griegos, pero no Terencio. Los llamados personajes protáticos, o sea, figuras que en sí no tienen nada que ver con el argumento de la pieza, no se suelen encontrar en los otros autores <sup>16</sup> , pero Terencio hace muchas veces uso de ellos, para aclarar el argumento.

III 4-6: En lo que se refiere a los preceptos sobre los personajes en cuanto a su forma de presentación, su edad, su función y el orden del grado de su participación en la acción, nadie los ha observado con más detalle que Terencio. Terencio es el único que se atrevió, por afán de realismo en sus tramas, a introducir a veces, en contra de los preceptos del arte de la comedia, meretrices que no son malas, sin que falte motivo para que sean buenas y sin que se mengüe la calidad de la obra por ello.

Terencio dio en todo esto muestras de un arte extraordinario, siendo además de admirar el que supiera mantenerse en los límites de lo que se llama comedia, no sobrepasándose en los afectos de modo que fuera a resultar una tragedia, lo cual entre otras cosas vemos que no se le logró a Plauto ni a Afranio... ni a otros muchos grandes comediógrafos. Entre las cualidades de Terencio es de admirar el que sus comedias saben mantenerse en un buen tono medio, de forma que ni resulten tan altisonantes como la tragedia ni se abajen al burdo nivel del mimo.

A esto hay que añadir que no hace uso de cosas abstrusas o tomadas de la historia, lo cual hace Plauto con frecuencia y por eso resulta más oscuro en muchos pasajes...

III 8: También es de admirar en Terencio en primer lugar el que no hace actuar a cuatro personajes de forma que resulte difícil distinguirlos a unos de otros, y luego el que los actores no se dirigen nunca directamente al público, defecto frecuentísimo en Plauto <sup>17</sup> :

IV 1-5: También es digno de mención que los latinos, después de la Comedia Nueva, crearon otros muchos géneros, como la llamada *fabula togata* , por ser la escena, el escenario y el argumento latinos; la *fabula praetexta* , por la dignidad de los personajes trágicos tomados de la historia romana; las atelanas de la ciudad de Campania de donde son originarias, las rintónicas llamadas así del nombre de su autor; las tabernarias por el bajo nivel de su argumento y su estilo; los mimos que no consisten más que en una imitación de cosas de muy poca importancia y de personajes de baja categoría.

La tragedia y la comedia se diferencian, entre otras muchas cosas, sobre todo en que la comedia trata de las personas corrientes, en que los conflictos no son de mucha monta y en el *happy end*; en la tragedia, todo al revés, los personajes son de mucha categoría, hay grandes peligros y los desenlaces son fatales. En la comedia, la complicación viene al principio, al final se soluciona todo; en la tragedia, todo lo contrario; la tragedia tiene que ver con la muerte, la comedia con la vida; en fin, en la comedia, los argumentos son siempre ficticios, en la tragedia, históricos.

Livio Andronico fue el primer autor dramático latino y entonces estaba todo tan en sus comienzos que el mismo poeta era también actor de sus propias obras.

Las comedias pueden ser movidas, tranquilas o mixtas. En las movidas es la acción muy inquieta, en las tranquilas es más sosegada, y las mixtas tienen de lo uno y de lo otro.

La comedia se divide en cuatro partes: prólogo, prótasis, epístasis y desenlace. El prólogo es una especie de introducción al drama y sólo debe contener, aparte del argumento, alguna otra información dirigida al público a propósito del autor, de la obra misma o de los actores; la prótasis es el primer acto y el comienzo del drama; la epístasis contiene el incremento y el desarrollo de las complicaciones y del nudo de toda la peripecia, por así decir; el desenlace lo hace volver todo a un *happy end*, que queda manifiesto a todos por los gestos...

VI 4: Los títulos de las comedias se toman del nombre de un personaje, de un lugar, de un hecho o de un suceso; de un nombre, como *Phormio*, *Curculio*, *Epidicus*; de un lugar, como *Andria*, *Leucadia*, *Brundisina*; de un hecho, como *Eunuchus*, *Asinaria*, *Captivi*; de un suceso, como *Commorientes*, *Crimen*, *Heautontimorumenos*...

VIII 1-2: En la mayoría de los dramas se ponía antes el nombre de la obra que el de su autor, en algunos primero el nombre del autor, según la antigüedad de la obra. Porque si se trataba de la primera obra de un autor, entonces se decía antes el nombre del drama que el del poeta, para evitar que las rivalidades fueran a quitarle los ánimos de seguir escribiendo; pero cuando un autor había escrito ya muchas obras y se había ganado un nombre, entonces se decía primero su nombre, para ganarse para las obras la atención del público por la fama del nombre de su autor.

En las comedias se daba noticia de los festivales en que habían sido representadas. Porque hay cuatro clases de juegos organizados por los ediles curules con la subvención del Estado: los Megalenses <sup>18</sup>, en honor de los dioses magnos, a los que los griegos llaman *megálous*, los

fúnebres..., los plebeyos <sup>19</sup> , los Apolinales <sup>20</sup> , consagrados a Apolo...

VIII 6: Los viejos van en las comedias vestidos de blanco, siguiendo un uso antiquísimo, los jóvenes con trajes de colores. Los esclavos llevan un vestido muy elemental, ya sea por la pobreza de antes o para que puedan actuar con más libertad. Los parásitos van envueltos en una capa. A los personajes que están felices se les viste de blanco, a los que les va mal llevan un vestido viejo; los ricos van de púrpura, los pobres de escarlata; los militares llevan una clámide purpúrea, las jóvenes van vestidas a la exótica; los rufianes llevan una capa coloreada, las cortesanas un mantón color azafrán, para indicar su avaricia... <sup>21</sup> .

VIII 8-11: En la escena se pone también un telón, es como un tapiz, que fue traído a Roma de la corte del rey Átalo <sup>22</sup> . Posteriormente se utilizó el llamado *siparium* , que es un telón para los mimos, que se pone ante el público cuando se cambia la escena.

Las partes habladas las recitaban los actores, las partes cantadas iban acompañadas por la música <sup>23</sup> ; que no era obra del comediógrafo, sino de un compositor...

El nombre del compositor se ponía al principio de la comedia, después de los del autor y el primer actor.

Estas piezas se representaban con acompañamiento de flautas y muchos de los espectadores cuando las oían, podían decir qué clase de obra se iba a representar, antes ya de que se anunciara al público el título de la misma. Se utilizaban flautas simétricas, esto es, diestras o siniestras, y flautas disimétricas <sup>24</sup> . Las diestras, por su tono grave, hacían ver que la comedia era una pieza seria, las siniestras en cambio anunciaban por la agudeza de su tono que se trataba de una comedia divertida. Cuando se ponía que la

pieza iba a ser representada con flautas diestras y siniestras, se daba a entender que habría una mezcla de cosas divertidas y cosas serias.»

Hasta aquí las noticias del *Comentario* de Donato.

Hasta el año 55 a. C., en que fue erigido en piedra el teatro de Pompeyo en Roma, tenían lugar las representaciones escénicas en construcciones provisionales y de madera. Una alusión a escenificaciones en el circo (el circo Flaminio fue construido en el año 211), se ha visto en el pasaje de Plauto, *Miles 991: iam est ante aedis circus ubi sunt ludi faciundi mihi*. Otros proyectos o construcciones anteriores parecen no haber tenido larga vida o haber sido impedidos por los magistrados (cf. Liv., XL 51, 3, sobre el teatro de Apolo en el año 179, y XLI 27, 5, sobre la construcción de un escenario en el 174); según Val. Máx., II 4, 2, prohibió el cónsul P. Escipión Nasica en el año 154 la construcción ya comenzada de un teatro (cf. también la noticia de Tertuliano, *Spect.* 10: *saepe censores renascentia theatra destruebant*).

Según Vitrubio, V 6, 1 s., eran las proporciones del escenario en el teatro griego 1 X 12, en el teatro romano 1 X 8, un espacio, pues, bastante alargado, lo cual facilitaba la acción —actuación independiente de personajes en escena, entrada del *servus currens*, etc.—. La acción se desarrollaba en la calle. En el fondo de la escena se veían tres casas (en correspondencia con las tres puertas del palacio de la tragedia griega), o también dos casas y un templo, y había además un altar, al que se hace referencia repetidas veces en los textos plautinos. La derecha del espectador conducía al centro de la ciudad, la izquierda al puerto y a la lejanía. Las representaciones tenían lugar ya desde la mañana (cf. Plauto, *Poenulus* 21 s.; Cicerón, *Epist.*

VII 1, 1: *Neque tamen dubito quin tu in illo cubiculo tuo... per eos dies matutina tempora lectiunculis consumpseris, cum illi interea... spectarent communis mimos semisomni*), y terminaban antes de la cena (cf. *Rudens* 1118 ss.). Los actores eran esclavos o más tarde libertos. No se sabe seguro si el número de actores era mayor que en Grecia; como se desprende de *Poenulus* 126 (*ibo, alius nunc fieri volo*), existía también en Roma el uso de hacer una misma persona más de un papel. Los personajes femeninos eran representados por hombres; sólo en época tardía hubo, según Donato, *Andr.* 716, también actrices (que en los mimos actuaban ya en tiempos de Cicerón). El director de la compañía era el *dominus gregis*, que a veces trabajaba también como actor y que compraba las comedias al autor. Después de terminada la representación se convidaba a los actores: *Cistellaria* 784 s.: *postidea loci, qui deliquit vapulabit, qui non deliquit, bibet* (cf. también *Rudens* 1418).

## *Temas y tipos de la comedia latina*

Al final de los *Captivi* pone Plauto en boca del coro de los actores los siguientes versos:

Distinguido público, esta comedia es una obra muy moral: no hay en ella ni indecencias, ni amoríos, ni suplantaciones de niños, ni dineros burlados, ni un joven enamorado que libera a una golfa a espaldas de su padre.

Tal como en sus modelos de la Comedia Nueva griega, se repiten en la latina los tipos y los elementos temáticos, un hecho que es objeto de reflexión por parte del poeta mismo

En efecto, aparece siempre de nuevo el joven enamorado, indeciso, algo tímido, romántico, que carece de posibles para liberar a su amada, que recurre al amigo, del que por lo general, tal como es la vida, recibe cualquier cosa antes que dinero; el esclavo, de fidelidad sin límites para con su joven amo, de vista clara y audacia a toda prueba para llevar a cabo sus planes y engañar al primero que se le ponga por delante —que las más de las veces suele ser el padre del joven—, con tal de sacar al amo de sus apuros; el *senex*, el padre, que si es severo y agarrado, cae irremisiblemente víctima de los ardides del esclavo —escenas que suelen ser piezas maestras de comicidad entre los diálogos plautinos—. Contrastando con el padre huraño y a la antigua, vemos al bonancible y comprensivo, capaz hasta de conceder: «¿No hicimos nosotros lo mismo cuando jóvenes?», «¿No se portó mi padre condescendiente conmigo?» Naturalmente no son estos tipos de comedia una creación de la fantasía del poeta y así no falta tampoco el viejo verde, que llega incluso a jugar el papel de rival del propio hijo, y junto a él, como no era sino de esperar, la esposa insoportable, mandona, engreída, metomentodo; pero también la matrona noble, bondadosa, comprensiva. En mejor lugar suele quedar la joven, bella y enamorada —en la comedia latina no aparecían en escena más que matronas o cortesanas, de jóvenes honradas se oye a lo más la voz tras el escenario <sup>26</sup>. Pero el caso es que las más de las veces no profesan ese oficio por su voluntad, sino que son en realidad chicas de buena familia, que por algún mal hado han caído en manos de un rufián o una alcahueta, que se aprovechan de su juventud y su belleza para ganarse su pan cotidiano —encantadoras figuras, románticamente enamoradas de su joven ídolo, que suelen además saber hablar y portarse con finura y discreción y que al fin, ¡cómo

no!, terminan por alcanzar la posición que por su nacimiento y sus cualidades merecen—. Y junto a ellas las cortesanas de verdad, seductoras e irresistibles, farsantes, descaradas.

Y luego las «terceras», aprovechadas, listas y realistas, con las que se las tienen que ver los galanes con amor y sin dineros, pero también a veces bondadosas, hasta maternas para con sus acogidas. Y la vieja esclava, que a su manera es quien tiene en la casa la sartén por el mango, mandona, descarada, sabihonda, fiel. Y volviendo a los jefes de la creación, a los hijos de Adán, el militar fanfarrón, con su prototipo en la comedia del mismo nombre, pero que aparece también como personaje secundario en otras piezas. Luego el rufián, en su forma más cruel y repelente en el Balión del *Pseudolus*, pero al que no le faltan a veces ciertos asomos de humanidad. Y el parásito, una figura muy lejos de la sensibilidad moderna, aunque Plauto ha sabido hacer de ella tipos de una comicidad extraordinaria.

Todos ellos desfilan ante los espectadores por obra del gran comediógrafo latino, y no, como quizá podrían pensar espíritus pusilánimes, para hacerles llorar, sino para, con un don único de elemental humor como quizá no vuelva a encontrarse en forma tan marcada en la literatura occidental hasta Molière, para hacerlos reír sobre la gran comedia del mundo.

## *La lengua*

Conocida es la alabanza que en *De or.* III 45 pone Cicerón en boca de Craso sobre la llaneza, la autenticidad y la pureza de la lengua de las generaciones pasadas: las mujeres, por no tener contacto con la masa, conservan con

más facilidad la lengua que aprendieron en su infancia y así, afirma Craso, le parece oír a Plauto o a Nevio cuando oye hablar a su suegra Lelia. Ello es una prueba de que ya la generación de aquella época percibía una diferenciación de su idioma frente al de la época de Plauto. Evidente nos es ese contraste en cuanto a algunas manifestaciones del plano fonético y morfológico. En cuanto a las diferencias relativas al léxico <sup>27</sup>, a la sintaxis y a la forma de constitución del texto, no hay que olvidar a la hora de comparar la lengua plautina con la clásica, la cuestión de los géneros literarios: de Plauto conservamos comedias, con todo lo que tal clase de texto supone en cuanto a selección de léxico, construcciones y fórmulas del lenguaje coloquial. Naturalmente existen diferencias entre la lengua de Plauto y la lengua de Cicerón, pero en su mayor parte son atribuibles a otros motivos que a los simplemente cronológicos. La forma plautina de discurrir y de expresarse no puede calificarse de «arcaica» <sup>28</sup>; Plauto es un autor de una genial creatividad literaria y domina de forma soberana todos los recursos de su idioma, componiendo por ejemplo diálogos de una viveza y una veracidad perfecta, adecuada al carácter de sus personajes según estrato social, edad, etc., —diálogos entre esclavos, entre amo y esclavo, entre hombres de alta posición, diálogos femeninos; formas típicas de correcciones, peleas de lo más diversas, engaños, etc. <sup>29</sup>, y todo ello sin que le falte el empaque de un marco poético literario, el arte, como pone de manifiesto en las frecuentes correspondencias de miembros entre sí, en las numerosas aliteraciones, asonancias, pleonasmos, figuras etimológicas, juegos de palabras, etc., siendo quizá más apropiado el término de «primitivo» o, lo que es casi lo mismo (conscientemente) «popular», para calificar lo que se ha dado en llamar «arcaico».

## *La métrica*

A diferencia de sus originales griegos, eran las comedias plautinas piezas musicales comparables a nuestras operetas o zarzuelas: junto a secuencias habladas, series de metro uniforme en senarios yámbicos <sup>30</sup>, había recitativos al son de un instrumento y también *cantica* o arias. El origen de los *cantica* plautinos es cuestión muy discutida; una de las teorías más aceptadas es la que ve en ellos un influjo de la tradición itálica preliteraria. Una problemática especial es la de su polimetría, que ha inducido a los eruditos a la trivial afirmación de que debe de haber algún motivo para la misma, a consecuencia de lo cual han aparecido laboriosos estudios, donde se intenta descubrir al detalle los diversos motivos que hayan podido inclinar al poeta al uso de uno u otro metro.

La métrica de Plauto es uno de los capítulos más difíciles de la filología plautina, por la inseguridad de las leyes prosódicas sobre todo, pero también de las leyes métricas. Menos problemas ofrecen los versos de metro uniforme, difícil se hace en cambio la prosodia dentro de los cánticos polimétricos. Muchas de las violencias que de parte de los filólogos ha sufrido el texto plautino van a cuenta de la métrica, y una ojeada al comentario de J. L. Ussing basta para cerciorarse de ello; hasta en las modernas ediciones estándar de Plauto disienten los autores en sus interpretaciones. Sobre la forma de recitación se puede afirmar con C. Questa <sup>31</sup> que «nessuno di noi ha mai sentito recitare un verso antico come suonava all'orecchio degli antichi stessi». Por supuesto, no tiene nada que ver con la realidad histórica la enfadosa forma de recitación típica de la escuela tradicional germana <sup>32</sup>.

## *Plauto en la Antigüedad y después*

Favorable le fue a Plauto el juicio de Cicerón, quien en su tratado *De officiis* I 104, opone al chiste grosero, el fino y agudo de Plauto, de la comedia griega y de los filósofos socráticos <sup>33</sup> ; y hostil, en cambio, Horacio: aparte de sus reproches de inhabilidad y chapucería artística, le echa en cara que es la monetaria su única preocupación <sup>34</sup> ; en *Ars* 270 ss. <sup>35</sup> , critica a las generaciones pasadas por haber tributado su aplauso a Plauto, dando pruebas así hasta de necesidad al poder soportar sus artes de poeta y su comicidad, sobre la que emite un veredicto del todo opuesto al ciceroniano.

Un renacimiento del interés por Plauto y los estudios plautinos supone el movimiento arcaizante del siglo II , y todavía de la época final de la Antigüedad nos es conocida una primera imitación plautina de autor anónimo, *Querolus sive Aulularia* . Tras la época más bien terenciana de la Edad Media, comienza ya en el primer renacimiento del siglo XII a revivificarse la memoria de la obra de Plauto (Vital de Blois en Francia, en Italia en la época de Petrarca), que luego llega a su punto culminante en el Renacimiento, multiplicándose entonces las reelaboraciones y las representaciones de sus comedias, en Roma y otras cortes italianas. También en España, donde se encuentran influencias plautinas en Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda o Juan de Timoneda, a través de versiones españolas o de reelaboraciones italianas —hasta la hora del veto expreso de Lope de Vega—. Conocida es también la tradición de representaciones latinas en la Universidad de Salamanca, donde a partir del año 1574 fue prohibida la escenificación de otras comedias latinas aparte de las de

Plauto y Terencio. Rastros plautinos se encuentran ya pronto en la literatura inglesa y en la alemana. La culminación del plautinismo en la literatura dramática occidental se da en las dos geniales figuras de Shakespeare y Molière, mientras que, como se ha dicho, se resiste a él nuestro Lope de Vega <sup>36</sup> , no estando en cambio Calderón libre de sus influencias <sup>37</sup> .

Una clara prueba de la inmortalidad del comediógrafo latino es el que sus obras entran aún hoy, traducidas a las lenguas modernas, a formar parte de los repertorios de escenificaciones de obras de teatro clásico; hasta en la lengua original divierten al público y cosechan su aplauso en representaciones de teatros de ensayo y universitarios. En Alemania, donde la cultura parece estar tan arraigada que no consiguen hacerle gran mella ni siquiera el celo, sin duda bien intencionado, de disposiciones ministeriales, son numerosos en la actualidad los grupos de teatro universitarios que estudian y ofrecen año tras año las más famosas de las piezas plautinas, por ejemplo en la Universidad Autónoma de Berlín, en Bonn, Francfort, Mainz, Münster, Trier, así como también en los ya famosos *Ludi Latini* de Freising, organizados por Walafridus Stroh, de Múnich. Y para un autor dramático, aparte de las disquisiciones muchas veces inútiles de la erudición, el éxito sobre las tablas es lo que cuenta, y ése es el destino del que ha gozado y aún goza Plauto tras más de veinte siglos de historia.

## *Advertencias sobre la traducción*

Una traducción, sobre todo de una obra literaria y además en verso <sup>38</sup> , es una empresa difícil. La cuestión de

si debe ser literal o libre carece de sentido, porque una traducción «literal» no merece tal nombre; un buen ejemplo de ello son las versiones de textos sagrados, en los que el traductor se deja llevar de un exagerado celo de exactitud —un intento que, realizado por medios erróneos, tiene por necesidad que resultar fallido—.

Una traducción debe desde luego ser fiel, exacta, pero el mejor modo de conseguirlo no es el traducir palabras, ni siquiera frases teniendo sólo en cuenta su contenido proposicional, o sea, lo que dicen, sino lo que quieren decir, su fuerza ilocutiva. El problema es además de una relevancia especial en el caso de la traducción de textos coloquiales. Para el poeta es la unidad la palabra, para el pueblo la locución, la frase hecha, el estereotipo de concepto y de forma, el refrán. El caso ideal, aunque seguramente imposible, sería el poder sustituir todas estas unidades de la lengua original por otras de idéntico carácter en la nueva. En cualquier lengua se puede decir todo, pero hay cosas que se dicen de una manera especial, no de cualquiera, o no como se dicen en otra lengua distinta, y eso no lo determina la gramática, sino las convenciones sociales, que varían de una lengua a otra y aún dentro de la misma según los diversos estratos o grupos de sus hablantes —se puede conocer muy bien la gramática de una lengua y decir a pesar de eso muchos disparates al hablarla —.

Un punto a destacar es el de la traducción de las interjecciones, que suelen por lo general dejarse poco menos que en la lengua de origen, siendo así que un «¡Por Hércules!» o «¡Por Pólux!» en medio de un texto español hacen desaparecer al instante la ilusión de la ficción literaria y con ello la posibilidad de su recepción auténtica. Mientras que se cree poder sustituir fácilmente vocablos latinos por

sus correspondientes españoles, son dejadas las interjecciones sin más explicación en la lengua original. Las interjecciones son signos inarticulados, comparables a ideogramas y teóricamente se necesita que sea explicada su significación; aunque de hecho puede ser deducida del contexto pragmático y/o lingüístico en que se encuentran, muchas veces va también la frase articulada equivalente acompañándolas. Pero una vez entendida, no se ve el motivo para no sustituirla por una interjección propia del idioma al que el texto va vertido.

Un problema es también el de los juegos de palabras, tan frecuentes en Plauto, ya que a pesar de ser el castellano actual en el fondo un latín del siglo XX, no pueden ser conservados en todos los casos; entonces, o se intenta sustituirlos por otros juegos de palabras que sean más o menos tolerados por el sentido del texto, o tienen que ser suprimidos. Por lo general se hace referencia a esta circunstancia en nota.

Los nombres propios no se traducen salvo en algunos casos de nombres parlantes, donde además hasta se hace en el texto latino alusión a ello.

Un hecho especial hay que tener en cuenta en la lectura de un texto dramático: al leer un drama puede tenerse la impresión de que falta algo —y realmente falta—. Un drama no es un texto concebido para ser leído, sino para ser oído y visto <sup>39</sup>. Se echa de menos lo que falta, los elementos lingüísticos suprasedgmentales —cualidad de la voz, entonación, etc.—, y los elementos paralingüísticos <sup>40</sup>, —gestos y ambiente en general de la ficción literaria, lugar y aspecto de los personajes en cuanto a edad, vestido, etc.—; todo ello nos lo explica, en el texto literario de la novela, por ejemplo, el autor por medio de prolijas descripciones,

informaciones que, en parte, también el drama puede suministrar, en monólogos o palabras de alguno de los personajes.

Por eso la forma ideal de recepción de un drama es asistir a su representación. Un drama leído es sólo algo a medias; una cierta ayuda son las llamadas anotaciones para el director de escena <sup>41</sup>, que con todo se limitan a una cierta orientación local o sobre la interacción de los personajes. La única solución, pues, al leer un texto dramático, es dar libre vuelo a la fantasía.

La constitución del texto plautino presenta muchos problemas y no puede ser tarea de un traductor el intentar darles una solución. La tendencia adoptada es de tipo conservador frente a la tradición manuscrita, a la que, a falta de saber más, es preferible atenerse antes que dejarse llevar del afán, propio o ajeno, de hacer conjeturas tantas veces falsas o al menos inseguras. Los textos que van entre [ ] son de autenticidad dudosa.

El texto tomado como base para la traducción es por lo general el de Lindsay, salvo en los pasajes que se indican a continuación.

<sup>1</sup> Quien se interese por las escolásticas controversias sobre el nombre del poeta puede consultar cualquiera de las obras sobre historia de la literatura latina citadas en la bibliografía.

<sup>2</sup> Según noticias de FESTO , pág. 238, que le designa como umbro, y JERÓNIMO , que nombra su ciudad natal en *Chron. a. Abr.* 1817; cf. también *Mostellaria* 770.

<sup>3</sup> AULO GELIO , III 3, 14, según Varrón.

<sup>4</sup> JERÓNIMO , *ibid.*; AULO GELIO , *ibid.*

<sup>5</sup> XVII 21, 46, *Ac deinde annis fere post quindecim bellum adversum Poenos sumptum est, atque non nimium longe M. Calo orator in civitate et Plautus poeta in scaena floruerunt.*

<sup>6</sup> GEL ., III 3, 11.

<sup>7</sup> Cf. A. THIERFELDER , 1929; O. ZWIERLEIN , 1990.

<sup>8</sup> Excepto el caso de las *Bacchides* , que por la alusión al *Epidicus* del v. 214 va colocada tras de éste en los manuscritos palatinos.

<sup>9</sup> E. PARATORE , 1962, pág. 27.

<sup>10</sup> Cf. E. W. HANDLEY , 1968.

<sup>11</sup> Cf. K. GAISER , 1970; S. MARINER , 1971; V. PÖSCHL , 1973.

<sup>12</sup> E. FRAENKEL , 1922.

<sup>13</sup> En un epigrama de C. César transmitido en el cap. 7 de la *Vita Terenti* , en el *Comentario a Terencio* de Donato (=SUET ., *Vita Ter.*) .

<sup>14</sup> En cambio es antigua la división en escenas, que aparece ya notada en los manuscritos. La edición de J. B. Pius del 1500 es la primera que introduce una división en actos de las comedias plautinas. Restos de intermedios musicales encontramos en el *Pseudolus* 573, y de los coros, en el coro de los pescadores de *Rudens* 290 ss.; cf. también los versos atribuidos a la «caterva» o a la «grex» al final de la *Asinaria* , las *Bacchides*, *Captivi* y *Cistellaria*; CICERÓN , *Sest.* 118, habla de unos versos de Afranio, de la comedia togata *Simulans* , que pronunció *caterva tota clarissima concentione* . Sobre el carácter de los prólogos plautinos, *vid.* DUCK WORTH , 1971, págs. 211 ss.

<sup>15</sup> De Plauto nos quedan quince prólogos; faltan en las *Bacchides* (se ha perdido el comienzo de la obra), en *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Stichus* , los de *Pseudolus* y *Vidularia* están incompletos. De los otros, van cinco pronunciados por personajes alegóricos: *Lar familiaris* en la *Aulularia* , en la *Casina* probablemente por la *Fides* , en la *Cistellaria* por *Auxilium* , en *Rudens* por *Arcturus* , en *Trinummus* por la *Luxuria* (y la *Inopia*) . En *Amphitruo*, *Mercator* y *Miles* pronuncia el prólogo uno de los personajes de la obra, en el resto un personaje que lleva el nombre de Prólogo. En la *Cistellaria* y el *Miles* van después del primer acto.

<sup>16</sup> Personajes protáticos aparecen en Plauto en cuatro comedias: *Epidicus*, *Mercator*, *Miles*, *Mostellaria*.

<sup>17</sup> Algunos de estos rasgos presentados aquí como méritos de Terencio frente a Plauto, podrían enjuiciarse hoy precisamente al contrario.

<sup>18</sup> Celebrados por primera vez en el año 204 en abril en honor de la *Magna Mater*, luego a partir del 194 con festivales escénicos.

<sup>19</sup> Celebrados desde el 212, en julio, organizados por el pretor urbano.

<sup>20</sup> Celebrados probablemente desde el año 220 a cargo de los ediles de la plebe, en noviembre; en estos festivales fue representado en el año 200 el *Stichus* de Plauto, según noticia de la didascalia.

<sup>21</sup> Sobre el uso de pelucas, cf. *Diom. gramm.* I 489, 10 (= Suet., frag., pág. 11): «Antiguamente se hacía uso de pelucas, no de máscaras, y el color de ellas indicaba la edad de los personajes, según fueran blancas, negras o coloradas. El primer actor que utilizó máscara fue el famoso Roscio Galo, porque era bizco y no quedaba bien sin máscara, a no ser en el papel de parásito». Se trata del famoso Roscio amigo de Sila y sobre todo de Cicerón.

<sup>22</sup> Átalo de Pérgamo (138-133) nombró heredero al Pueblo Romano en su testamento.

La primera mención de telones en la escena se encuentra en CICERÓN, *Sest.* . 65; cf. también VIRGILIO, *Georg.* 3, 25, y SERV., *ad loe: Aulaea autem dicta sunt ab aula Attali regis, in qua primum inventa sunt vela ingentia, postquam is populum Romanum scripsit heredem: OVIDIO, Met.* III 111. En las comedias de Plauto y Terencio no se encuentra ninguna referencia a un uso de telón. Cicerón nombra en *prov.* 14 el *siparium* junto al *aulaeum*; cf. APUL., *Met.* I 8, 5, *aulaeum tragicum dimoveto el siparium mimicum complicato* y X 20, *aulaeo subducto et complicitis sipariis*. En lugar de *mimicum velum*, ofrecen otros textos *minutum*.

<sup>23</sup> En las ediciones de la Antigüedad iba señalado el carácter hablado o cantado de los versos por medio de siglas de las que se conservan restos en los manuscritos palatinos de Plauto; *cantica* y recitativos llevaban la letra c, las partes habladas DV (*diverbia*). Según LIV., VII 2, 8 ss., iban los *cantica*, ya desde la época de Livio Andronico, no a cargo del actor, sino de un cantante, que se colocaba junto al flautista, mientras que el actor se limitaba a la mímica (HORACIO hace mención en *Ars* 154 s. de un cantante: *si plausoris eges aulaea manentis et usque sessuri, donec cantor 'vos plaudite' dicat*). La crítica no suele con todo aceptar la autenticidad de esta noticia, por la dificultad práctica que ello llevaría consigo.

<sup>24</sup> Cf. W. VETTER, «Tibia», *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Segunda serie, VI A I (1963), 808 ss.

<sup>25</sup> Cf. también, por ej., PLAUTO, *Amphitruo* 986 ss.; *Miles* 213; TERCENIO, *Heautontimorumenos* 37 ss.: *Servos currens, iratus senex, I edax parasitus, sycophanta autem impudens, / avarus leno*.

<sup>26</sup> Cf. DONATO , *Ter. Andr. praef . 1, 9, adnotandum sane puellarum liberalium in proscaenio nullam orationem induci in comoedia palliata praeter invocationem lunonis Lucinae, quae et ipsa quoque post scaenam fieri solet .*

<sup>27</sup> Sobre las relaciones entre el léxico del latín arcaico y el latín tardío, *vid . I. MANNHEIMER , 1975.*

<sup>28</sup> Como hace, por ejemplo, J. BLÄNSDORF , 1967.

<sup>29</sup> A diferencia de la a la larga fastidiosa monótona típica *ellipsis Terentiana*

<sup>30</sup> Cf. CICERÓN , *Orat . 184: comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intellegi possit .*

<sup>31</sup> C. QUESTA , 1967, *Introduzione X.*

<sup>32</sup> Una nueva forma de recitación propone W. STROH en *Proben lateinischer Verskunst* (con cassette), Munich, 1981.

<sup>33</sup> *Duplex est omnino iocandi genus, unum inliberale, petulans, flagitiosum, obscenum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum, quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia, sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt .*

<sup>34</sup> *Epist . II 1, 170 ss.:*

*adspice, Plautus  
quo pacto partis tutetur amanti ephēbi,  
ut patris attenti, lenonis ut insidiosi,  
quantus sī Dossennus edacibus in parasitis,  
quam non adstricto percurrat pulpito socco,  
gestit enim nummum in loculos demittere, post  
hoc  
securus, cadat an recto stet fabula talo .*

A la memoria se vienen los conocidos versos de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* , 45 ss.:

y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron;  
porque, como lo paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.

<sup>35</sup> *at vestri proavi Plautinos et numeros et*