



1

Comedia griega y Comedia latina: A propósito del “MILES GLORIOSUS”

Por José ALSINA

Catedrático de Filología griega de la Universidad de Barcelona, es heredero y continuador de una sólida tradición catalana en el campo de la Filología Clásica. Autor de numerosos estudios en el campo de la literatura, religión y pensamiento griegos, entre sus obras destacan «Literatura Griega» y «Tragedia, religión y mito

entre los griegos». Son importantes sus ediciones de Teócrito, Luciano y Eurípides, entre otras. Su vocación intelectual se refleja en frecuentes artículos en la prensa barcelonesa, y de sus años de catedrático de Instituto ha conservado una eficaz preocupación pedagógica.

LA COMEDIA ROMANA Y SUS MODELOS

El tema de las relaciones entre la comedia de Plauto y de Terencio y sus respectivos modelos griegos tiene un interés múltiple para el filólogo clásico: por lo pronto, porque, dada la escasez de restos que conservamos de la comedia nueva, pese a los últimos y, en parte, sensacionales descubrimientos papirológicos (el *Díscolo*, *Aspis*, *Sicionio*, etc.), puede aportar interesantes datos a la hora de formarnos una idea algo más concreta de lo que debió ser la *Néa*; pero, también, y no es eso lo menos importante, para poder entender más profundamente la técnica y los métodos de trabajo de los comediógrafos romanos, lo que, en última instancia permite un juicio más sereno sobre otro punto: el de la originalidad de Plauto y de Terencio.

Conviene, ante todo, señalar que, desde el siglo pasado, se ha insistido de un modo reiterativo sobre la escasa sensibilidad y habilidad artística de Plauto: Fr. Leo (1), pese a que en muchos aspectos sabía valorar los aspectos originales de la cultura romana, al realizar su estudio sobre Plauto emite el siguiente juicio:

Las comedias eran más hermosas y mejores antes de que Plauto se las apropiara.

Lo que significa que, a su juicio, la reelaboración plautina echaba a perder el valor estético de los modelos griegos. Por su parte, Ed. Fraenkel, que en su *Plautinisches im Plautus* (2) se

(1) *Plautinische Forschungen*, Berlín, 1898, 87.

(2) Berlín, 1922. Hay traducción italiana con el título de *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia, 1960.

propuso, y creo que lo consiguió, descubrir lo que de original hay en su obra, insistía, sin embargo, en que los añadidos del cómico a sus originales detenían la marcha de la acción, porque y citamos literalmente al crítico alemán

no estaba en condiciones de inventar por sí mismo la más mínima parte de una acción dramática (p. 402).

Puntos de vista semejantes podemos hallar en G. Jachmann (3), quien, cada vez que encuentra en alguna pieza latina una incoherencia o un defecto artístico lo atribuye, sin titubear, a la mano poco hábil de comediógrafo romano. En fin, acaso la frase que mejor ilustra esa actitud general frente a Plauto sea la de Norwood, quien en su libro *The Art of Terence* (4) define a Plauto como «un herrero reparando un reloj».

Con el fin de ofrecer un planteamiento más correcto del problema, comenzaremos dando una lista de las piezas de los comediógrafos latinos que, con casi total seguridad, proceden de un modelo griego concreto.

1. a) *Plauto ha tomado de Menandro* las siguientes piezas:

Cistellaria (Συναριστώσαι); *Bacchides* (Δις ἑξαπατῶν); *Aulularia* (*Ἀπιστος); *Stichus* (*Ἀδελφοὶ α'). *Poenulus* es hoy discutido y algunos críticos, acaso con razón, creen que deriva de Difilo.

- b) *Plauto ha tomado de Filemón*: *Mercator* (*Ἐμπορος); *Mostellaria* (Φάσμα); *Trinummus* (Θησαυρός). *Casina* (Κληρούμενοι), *Vidularia* (Σχεδία), *Rudens* (desconocemos el título del original griego).

- d) Proceden de Demófilo la *Asinaria* (*Ὀναγός) (5).

2. a) *Terencio ha tomado de Menandro*: *Andriana* (*Ἀνδρία); *Héautontimoroumenos* (*Ἐαυτοντιμορούμενος); *Adelphi* (*Ἀδελφοὶ β); *Eunuchus* (Εὐνοῦχος).

- b) *Terencio ha tomado de Apolodoro*: *Hecyra* (*Ἐκυρά); y *Phormio* (*Ἐπιδικαζόμενος).

Ahora bien, ¿cómo han utilizado los romanos a sus modelos griegos? Que ambos tienen a la vista comedias griegas es un hecho confesado en muchos casos por los propios dramaturgos romanos, que a veces nos informan incluso del título de la pieza original (6).

||

LOS METODOS DE TRABAJO DE LOS COMEDIOGRAFOS LATINOS

Hasta muy recientemente, todo intento por establecer la originalidad de los romanos frente



Fig. 1. GUERRERO QUE SE DESPIDE DE SU FAMILIA. (Stamnos del siglo V, British Museum E-448)

Fuente: L'Atene di Aristofane, Ehrenbreg, T.IV. XIX.

a sus modelos griegos tenía que partir, para la comedia, y dado que no teníamos ningún fragmento directamente utilizado, de un análisis interno de las piezas latinas, extrayendo, de su estudio y análisis, mediante hipótesis más o menos plausibles, unas determinadas conclusiones coherentes. A base de los estudios de Ed. Fraenkel, uno de los primeros que con más claridad planteó el problema, pero utilizando conclusiones de investigadores anteriores, es

(3) *Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931.

(4) Oxford, 1923.

(5) Cfr. en general, entre otros, los trabajos de W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, Munich, 1953, que contiene buenas observaciones sobre los modelos de Plauto y de Terencio: K. Geiser, «Einige Menander-Fragmente in Verbindung mit Plautus und Terenz» (*WSt*, 79, 1966, 191 y ss.); Prescott, «Criteria of originality in Plautus» (*TAPHAss*, 1932, 103 ss.). Importante es asimismo el volumen de *Lustrum, Der heutige Menander* (1965, 10, 5 y ss.) y algunas de las páginas de Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1950. Más concreto pero también más hipotético, W. E. J. Kuiper, *Griekse originelen en latijnsche navolgingen*, Amsterdam, 1936.

Sobre el *Miles gloriosus* no hay, por ahora, acuerdo: Friedrich (op. cit. 258) cree que el modelo era Difilo; Leo sostuvo en su tiempo que se trataba de una obra griega cuyo autor, desconocido, imitaba a Menandro (*Plaut. Forsch.* 118). Volveremos más adelante sobre el tema.

(6) A guisa de ejemplo: *Asinaria*, 10:
huic nomen graece Onagost fabulae;
Demophilus scripsit, Macchus vortit barbare.
Casina, 32 ss.:
vocatur haec comeodia
graecae, latine Sortientes. Diphilos
hanc graec scripsit.

Para Terencio, cfr. *Andr.* 9, *Eun.* 9 y ss.; *Heaut.* 5 y ss. Hay que mencionar el caso de *Amphitruo*, cuyo modelo es casi seguro que fue una pieza de la comedia media. Es el único caso. Cfr. Webster, *Studies in later Greek Comedy*.

posible considerar que los rasgos de la originalidad plautina son los siguientes:

1. La comedia nueva no contenía pasajes cantados. Plauto introdujo sus *Cantica*. Pero no hay coincidencia de opiniones por lo que respecta al modelo que pudo utilizar Plauto para esos cantos. Tres tesis se han defendido: a) Plauto se inspiró en la canción *autóctona italiana*. Así Lejay (7) y Duckworth (8); b) La comedia griega pudo, en su fase tardía, contener elementos cantados: de aquí los tomó el poeta romano (9); c) Lo que hizo Plauto fue trasponer a la comedia romana los elementos cantados de la tragedia latina (10).

2. Es muy frecuente, más en Plauto que en Terencio, la tendencia a sustituir las referencias de los modelos a instituciones y costumbres griegas por equivalentes romanos. Caen en esta misma categoría de sustituciones los *juegos de palabras* que sólo tienen sentido vistos desde el latín (11).

3. Puede también descubrirse la aportación plautina en las ampliaciones que, a expensas de la simetría y proporción de las partes de cada comedia, es posible considerar como añadidos al texto del modelo. Es sobre todo notable en Plauto el papel del esclavo ingenioso, tramposo, que posiblemente estaba ya *in nuce* en la comedia helenística, pero que el poeta romano, sin duda, ha ampliado considerablemente (12).

4. Pero Plauto puede también practicar el ejercicio contrario, es decir, la abreviación del texto del modelo griego. Ello parece ocurrir, sobre todo, al final de las piezas, aunque hay por lo menos dos casos en que la abreviación ha podido tener lugar en las escenas centrales: para *Bacchides* lo demuestra un papiro que nos ha transmitido parte del modelo griego (13); para *Commorientes* (pieza perdida, pero de lo que tenemos noticias), puede servir de testimonio la afirmación de Terencio (*Adelphoe*, 6 y siguientes).

5. Pero el punto más debatido en torno a la originalidad de Plauto es la llamada *contaminatio*. Terencio, al defenderse, en el prólogo de la *Andriana*, de los ataques de que era objeto por haber mezclado dos piezas griegas en una sola comedia, observaba que, al hacerlo, no hacía sino seguir el procedimiento empleado por algunos de sus antecesores, en especial por Plauto:

Id isti vituperant factum atque in eo disputant
contaminari non decere fabulas.
Faciuntne intelligendo ut nihil intelligant?
Qui cum hunc accusant, Naevium Plautum
[Ennium
accusant quos hic noster auctores habet,
quorum aemulari exoptat neglegentiam
potius quam istorum obscuram diligentiam.

No hay, empero, un acuerdo general sobre la práctica de la *contaminatio* en nuestro autor; los puntos de vista divergen mucho.

Mientras críticos como Beate (14) sostienen, con argumentos, por otra parte, poco convincentes, que no puede afirmarse que Plauto practicara la contaminación, porque no hay pruebas concluyentes, otros la admiten, si bien en proporciones muy pequeñas. Así Enk (15), quien afirma que Plauto «se ha servido de la contaminación, pero se ha limitado a intercalar, en algunas comedias, una parte coherente que podía insertarse sin demasiadas dificultades». En suma, que habría seguido la práctica que luego continuaría Terencio.

6. Un estudio llevado sistemáticamente a término por el filólogo holandés Kuiper, de algunos de los rasgos jurídicos de la comedia de Menandro, le ha llevado a la conclusión de que una serie de piezas que derivan de este poeta, tanto en Plauto como en Terencio, han sido profundamente modificadas, pues el original griego comprendía, como desenlace, la boda entre *medio hermanos* (δμοπάρτιοι) práctica legal en Atenas, pero considerada como incesto en Roma. A partir de esta hipótesis, intenta Kuiper reconstruir los originales de las piezas menandreas siguientes: *Eunuco*, *Heautontimoroumenos*, *Andriana*, *Adelphoi II*, *Synaristosai* y *Dis Exapatón*. Este estudio (16), aparecido

(7) *Plaute*, París, 1925, 28 y ss.

(8) *The nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, 361 y ss.

(9) Aparte Leo, sostienen este punto de vista Immisch (*Zur Frage der plaut. Cantica*, Heidelberg, 1923) y Webster (*Hellenistic Poetry and Art*, Londres, 1964, 268 y ss.).

(10) Es la tesis de E. Fraenkel, *Plaut. im Plautus*, 321 y ss. de la versión italiana.

(11) Vale la pena señalar que las investigaciones de Fraenkel tuvieron como punto de partida una observación aislada de este tipo: en *Casina* 759 un juego de palabras montado sobre la palabra latina *ludus*, en su doble sentido de *juego* y *engaño* delata que el chiste no pudo estar, por lo menos en esa forma, en el original griego:

nusquam ludos tam festivos fieri
quam hi intus fiunt ludi ludificabiles...

En el cap. II de su obra aborda Fraenkel el estudio otro tipo de pasajes que sólo tienen sentido a partir de la manera de nombrarse los romanos. Así en *Amph.* 303, cuando Sosias hace un chiste a partir de la expresión:

Quintus fiam e Sosia.

Un griego nunca pudo llamarse Quintus.

(12) Véase el cap. VIII del libro de Fraenkel, y, sobre todo, Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavensfiguren des Plautus und Terenz*, Maguncia, 1960.

(13) Cfr. Handley, *Menander and Plautus. A Study in Comparison*, Londres, 1968.

(14) *Class. Rev.* 51, 1937, 109.

(15) *R. Ph.*, 1938, 289 ss.

(16) *Griekse originelen*, ya citado en nota 5. Siguiéron: *Het originel van Plautus' Epidicus*, Amsterdam, 1938; *Diphilus' doel en deel in de Rudens van Plautus*, Amsterdam, 1938; *Two comedies of Apollodorus of Carystus*, Amsterdam, 1938; *The Greek Aulularia*, Leiden, 1940.

Hay que tener en cuenta el carácter altamente hipotético de las ideas de Kuiper, y la fragilidad de sus argumentos. Por ello las críticas contra tales reconstrucciones han sido numerosas y duras. El punto de partida del propio Kuiper, la cuestión del matrimonio entre medio hermanos ha sido incluso atacada. Cfr. C. W. Keyes, «Half-sister Marriage in New Comedy and the Epidicus» (*TAPhAss*, 71, 1940, 2117 y ss.).

en 1936, fue proseguido por su autor en otros trabajos (17).

Por lo que respecta a Terencio y sus métodos de trabajo, ya sus contemporáneos lo atacaron duramente. El profesor Dolç ha podido recientemente evocar estas campañas en su libro *Retorno a la Roma clásica*, 33 y ss. y a sus páginas remitimos. Terencio se defendió como pudo en los prólogos de sus comedias. En cuanto a los modernos, el juicio sobre el poeta ha sido algo distinto. Pese a las críticas que por otros conceptos haya podido hacerle, Jachmann (18) no le niega el calificativo de *ático*, con todas las limitaciones que se quiera; y H. Hanter, en un trabajo que aborda los rasgos específicos del comediógrafo como artista (19), aún reconociendo las limitaciones que descubre en su obra, sobre todo comparado con Menandro (*die Menschen bei Terenz kommen uns mit Recht farblose vor*), no deja de confesar, sin embargo, que:

«En Terencio el interés humano, inmediato, personal e íntimo se puede percibir por doquier» (p. 99).

Que, en suma, Terencio será siempre el poeta de la *humanitas*. Aquello que, en última instancia, diferencia el arte de Menandro del de Terencio no reside en la distinta valoración de las cualidades y de los rasgos humanos, sino en su forma diferente de concebir una persona como figura, de hacer brotar todos sus actos y palabras de un solo núcleo psicológico (20).

III

EL CASO DEL «MILES GLORIOSUS»: LA INTRIGA

La reconstrucción de las piezas griegas a partir de las comedias romanas ha sido una de las tareas en las que con más asiduidad se ha ocupado la filología clásica. El intento plantea muchas dificultades, al tiempo que presupone una metodología en que se prejuzga que los modelos griegos carecían de los defectos técnicos que se descubren en las imitaciones romanas, por lo que, del análisis de las *contradicciones* o incongruencias de las comedias latinas se concluye que éstas proceden del imitador. Por ello ha podido formular Jachmann (21) el principio siguiente:

«El primer deber del comentarista de Plauto debe consistir en preguntarse, en cada pasaje, si procede del original o no.»

Vamos a ocuparnos ahora del *Miles gloriosus* que ocupa, como hemos visto, una singular posición dentro del corpus plautino. Aunque no poseemos el original griego, sí sabemos que éste era una pieza titulada Ἰαλαζών. ¿Cómo han

procedido los filólogos ante el *Miles*? Fue Leo (22) quien por primera vez, con una clara metodología, intentó hallar en la pieza latina el procedimiento de la *contaminatio*, procurando descubrir las dos comedias que utilizó el autor romano para su composición. Por lo pronto Leo observa que, según el propio Plauto confiesa, v. 84 y ss., la pieza se basaba en una comedia griega titulada Ἰαλαζών.

Comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen eloquar.
Alazon graece huic nomen est comediai;
nos id latine gloriosum dicimus.

Somete Leo la pieza a una profunda disección para concluir, con una serie de argumentos que sería prolijo aducir aquí, que Plauto ha utilizado, además, partes de otra comedia desconocida en la que el *leit-motiv* era la existencia de un agujero en la pared que separa las dos casas de la escena. Relacinado con este agujero, la obra contenía una escena con el engaño de Sceledrio.

El preludeo de la obra, que sin duda procede del Ἰαλαζών, presenta al público un soldado fanfarrón y mujeriego, Pyrgopolynices, en conversación con el parásito Artotrogus. Este preludeo tiene como única función presentar a los espectadores al soldado que, en el segundo y tercer actos de la obra va a desaparecer de escena para reaparecer en los actos cuarto y quinto.

El acto II se abre con un prólogo recitado por Paestrio, hecho que no es raro ni en la comedia griega ni en la romana. En este prólogo, de acuerdo con su función específica, el esclavo pone al público en antecedentes respecto a la acción: cuenta cómo llegó a convertirse en el esclavo del fanfarrón, y, lo más importante, explica el hecho concreto que sirve de base a la obra: el soldado fanfarrón tiene en su poder a una mujer ateniense —la escena se sitúa en Efeso— de la que estaba enamorado el antiguo amo de Paestrio, cuando vivía en Atenas. Al enterarse Paestrio de que el soldado ha partido de Atenas llevándose consigo a la muchacha, en ausencia de Pleusidices, el amante ateniense

(17) Un cuadro de las reconstrucciones hipotéticas de Kuiper, y las modificaciones romanas, puede verse en *Griekse originelen*, en forma de apéndice.

(18) *Art. Terentius Afer* del P. W.

(19) «Terenz und seine künstlerische Eigenart» (*Mus. Helv.* 10, 1953, 1 s.; id. 73 y ss.).

(20) Estas palabras de Rieth pueden leerse en la p. 131 de su libro póstumo *Die Kunst Menanders in den Adalphen des Terenz*, Hildesheim, 1964. Sobre la originalidad de Terencio, cfr. además, R. C. Flickinger «Terence and Menander» (*Class. Journ.* 1931, 676 ss.); P. J. Enk, «Terence as an adaptor of Greek Comedies» (*Mnemosyne*, 13, 1947, 81 ss.) y W. Ludwig, «The Originality of Terence and his Greek Models» (*Greek, Roman and Byz. Studies*, 9, 1968, 169 y ss.).

(21) *Plaut. und Att.*, 178.

(22) *Plaut. Forsch.*, 176 y ss.

de la misma, que se halla ausente de Atenas por haber ido a Naupacto en una misión diplomática, el buen esclavo se apresura a zarpar de Atenas en busca de su amo para contarle el hecho. En la travesía—*tópos* muy corriente en la comedia— es apresado por unos piratas que, finalmente, lo venden a Pyrgopolynices: ya tenemos a la muchacha y al esclavo bajo un mismo techo. Paestrio, al darse cuenta de que la enamorada de su dueño está con él en Efeso, se apresura a mandar a Atenas la noticia, con la sugerencia de que acuda pronto para liberar a la muchacha.

El joven enamorado llega a Efeso y se hospeda en la casa contigua a la que ocupa el fanfarrón con su esclavo y la muchacha. Un anciano amigo le acoge y le da hospedaje. En el ínterin, Paestrio ha abierto un boquete en la pared que separa las dos viviendas, de modo que los enamorados pueden verse sin peligro alguno: la muchacha acude a la casa vecina sin despertar, pues, sospechas.

Pero las cosas van a complicarse, al menos aparentemente. Porque va a ocurrir un hecho imprevisto. Resulta que el esclavo del fanfarrón, encargado de vigilar a la muchacha, se ha visto obligado a encaramarse al tejado en busca de un mono que ha roto la cadena y se ha escapado. Y con tan mala fortuna para los enamorados, que desde el tejado ve a Filocomasio, la muchacha, y su novio, besándose.

Toda la intriga del segundo acto está encaminada a que Paestrio convenza al pobre esclavo de que lo que cree haber visto no es más que una alucinación. O mejor: le convence —la idea le asalta a Paestrio al ver que no le convence del todo— de que a quien ha visto en realidad es a la hermana gemela de Filocomasio, que ha llegado de Atenas con su madre para rescatarla.

En el momento de iniciarse el acto segundo, el anciano que hospeda en su casa al amante de la muchacha sale a escena y comunica a Paestrio que se ha descubierto todo. Y es ahora precisamente cuando llega el momento de inventar esa pretendida hermana gemela. Esta será la propia Filocomasio que, disfrazada, pasará a la otra casa a través del boquete y representará su papel a los ojos del estupefacto esclavo que cree estar soñando. Asustado por haber acusado, falsamente según él cree, a la muchacha, se apresura a marcharse. Se ocultará unos días hasta que el enfado haya pasado.

Con este sencillo procedimiento, pues, se ha conseguido ya alejar a uno de los obstáculos que se oponen a la operación de salvamento de la muchacha. Entretanto, el *Miles* se halla en el foro despachando sus asuntos. Pero se exige otra intriga con el fin de engañar al *Miles* y conseguir el rescate de Filocomasio. La astucia de Paestrio juega también aquí un papel decisivo: logra convencer a Pyrgopolynices de que la esposa del viejo vecino —que naturalmente tampoco existe— se ha enamorado de él,

quiere abandonar al viejo y unirse al soldado. Con el fin de evitar problemas jurídicos, el esclavo no deja de añadir que la casa donde vive la esposa es de propiedad de ésta.

Para hacer el papel de la fingida esposa el esclavo pide al anciano que le proporcione alguna mujer que no carezca de encantos. El viejo le habla de una antigua cliente suya, que, en compañía de otra, desempeñarán a la perfección los dos papeles respectivos: el de esposa y el de su sierva. Por su parte, el joven enamorado fingirá ser el patrón de la nave en la que la «madre de Filocomasio» la espera para devolverla a Atenas en compañía de la gemela. Tampoco ha dejado de sugerir Paestrio al *Miles* que, para llevar a cabo con perfección la aventura, lo mejor es que despida a Filocomasio. Pyrgopolynices reconoce que es lo mejor.

La intriga, naturalmente, resulta: el fanfarrón cae en la trampa, despide a Filocomasio, a quien, además, entrega al propio Paestrio para que regrese con ella a Atenas, y se dispone a entrar en la casa de la esposa del vecino para consumar su deseo. Mas he aquí que aparece el fingido marido, vapulea al *Miles* para castigar su allanamiento de morada, y le hace prometer, entre palos, que no se vengará de nadie por la paliza recibida; de lo contrario, acudirá a las autoridades para denunciar su allanamiento de morada. Regresa a su casa compungido, al tiempo que recibe la mala noticia de que Filocomasio ha partido ya rumbo a Atenas. Se queda pues, sin ninguna de las dos mujeres.

IV

A LA BUSQUEDA DE LA «CONTAMINATIO»

En principio los partidarios de la tesis de que en el *Miles* hay contaminación sostienen, en su mayoría, que Plauto ha fundido en la obra dos originales griegos: de un lado el *Ἰαλκίων*; de otro, una segunda pieza desconocida en la que figuraba el motivo de la pared perforada. Por su parte Ed. Fraenkel (23) cree hallar en la escena segunda del acto tercero restos de una tercera obra. A su juicio, la escena, con la huida del otro esclavo, Lucrío, no es sino una mera duplicación de la escena anterior, la huida de Escéledro, y por tanto debe proceder de otra obra (24).

Los elementos de unión entre el preludeo y el acto IV han sido detectados por Leo en p. 179 de sus *Plautinische Forschungen*: a) *externamente*, porque el *Miles*, que en el v. 73 y ss. ha partido para el foro:

(23) *Plaut. im Plaut.*, 253.

(24) Así, el *Miles* sería una pieza excepcional dentro de la producción de Plauto, como señala Jachmann: «Für kein anderes plautinisches Stück ist bisher die Vermutung drei Originale nachgewiesen» (*Plaut. und Att.*, 162).

videtur tempus esse ut eamus ad forum,
ut in tabellis quos consignavi hic heri
latrones, ibus dinumerem stipemdiu.

reaparece en el v. 947 con la misión cumplida. Una simple diferencia. Mientras en el prelude iba acompañado del parásito, Artotrogus, ahora comparece solo. El parásito ha sido alejado con el pretexto de que se encargue de vigilar la operación de enviar al rey Seleuco los mercenarios reclutados por el soldado. b) Pero también internamente están unidos los dos pasajes: en el prelude se nos ha presentado al *Miles* como un fanfarrón que enamora —que cree enamorar— a todas las mujeres (25). Y precisamente ahora va a caer en la trampa que se le prepara con la noticia de que la esposa de su vecino se ha enamorado de él. Psicológicamente, hay una íntima relación, pues, entre prelude y acto IV. Entre el prelude y el acto IV el poeta romano habría intercalado las escenas de una obra distinta que Zarncke (26) pretende haber podido reconocer en una novela oriental, inspirada en una comedia griega en la que se hallan reunidos los elementos de esta pieza desconocida utilizada por Plauto: el de la pared perforada, el de la ingenuidad del esclavo Escéledro, que cree no haber visto lo que realmente ha visto, y el de la fingida hermana gemela.

Aparte este argumento externo aducido por Zarncke, los partidarios de la contaminación de la pieza plautina creen poder aducir argumentos de «evidencia interna» para sostener la tesis de que en la obra hay, al menos, dos comedias griegas fundidas.

Ya Leo, p. 179, había observado que, sorprendentemente, en la segunda parte del *Miles gloriosus* se abandona completamente el motivo de la pared perforada. Pero, además, señalaba el crítico alemán que los versos 805 y ss., plantean problemas insolubles. Y, en efecto, razona Leo que es curioso que, una vez se ha

acordado que una mujer extraña vaya a desempeñar el papel de esposa del viejo vecino Periplectómeno, Paestrio le recomiende a Pleusicles que, cuando aparezca en compañía de su amada no se le ocurra llamarla por su nombre. Insiste en que la lleme Dicea:

Paestrio.—Hoc facito: miles domum ubi
advenerit,
memineris ne Philocomasium
nomines.

Pleusicles.— Quem nominem?

Paestrio.—Diceam.

Pleusicles.—Nempe, eandem quae dudum
constitutast.

¿Cuál era la finalidad de ese cambio de nombre? Sencillamente, para que el *Miles*, al regresar del foro y ver juntos a Pleusicles y a su amada, acepte sin más la existencia de la falsa hermana gemela. Pero la verdad es que ocurre todo lo contrario, y en vez de emplear a Filocomasio disfrazada, se acude al recurso de la cliente de Periplectómeno.

La explicación de este pasaje ha dado lugar a varias hipótesis: a) Los partidarios de la unidad del *Miles*, como Baehrens (27) y Drexler (28) sostienen que tanto la escena del engaño de Escéledro como el del *Miles* por medio de la falsa esposa pertenecían al mismo original griego. Pero las dificultades subsisten, y el mismo Drexler tiene que reconocer que los vv. 805 y ss. resultan difíciles de explicar; y Baehrens llega, por su parte, a reconocer que el intento de mejorar el original griego por medio de la intercalación de esta escena no resulta «demasiado feliz».

El análisis de Jachmann pone, por otra parte, al descubierto, otras dificultades:

1. Por lo pronto, ya en el prólogo, v. 145 ss., halla el crítico alemán ciertas incongruencias. Paestrio, el personaje encargado del prólogo, tras indicar al público que ha urdido grandes enredos para que los dos amantes consigan reunirse —por medio del agujero que ha abierto en la pared que separa las dos casas— prosigue con estas palabras:

Nam meus conservus est homo haud magni
prei,
quem concubinas miles custodem addidit.
Ei nos facitis fabricis et doctis dolis
glaucumam ob oculos obiciemus, eumque ita
faciemus ut quod viderit ne viderit (145-149).

Pero resulta que Paestrio *no puede* conocer un hecho que sólo en la escena siguiente le

- (25) Amant te omnes mulieres, neque iniuria,
qui sis tam pulcher (v. 58).
Le dice Artotrogus, a lo que contesta el *Miles*:
Nimiast miseria nimis esse pulchrum.
(26) *Rh. Mus.* 39, 1884, 6 y ss.
(27) *Nachr. Gött. Ges.*, 1924, 49 y ss.
(28) *Hermes*, 64, 1929, 369 y ss.



Fig. 2. CORO DE CABALLEROS.

Fuente: L'Atene di Aristofane, *Ehrem-breg*, Tav. IIb.

comunicará Periplectómeno: que Escláledro ha visto a Filocomasio con su amante, revelación que tiene lugar en los vv. 156 y ss. Será entonces cuando, con su ingenio, el esclavo invente la existencia de la falsa hermana gemela de la muchacha.

2. Ciertamente podría aducirse que, en su calidad de prólogo, Paestrio conoce de antemano los hechos futuros. Esta es la explicación que algunos han querido dar para aclarar esta incongruencia (29). Pero tal explicación no resulta válida para el caso que nos ocupa. Es cierto que en algunas piezas griegas y plautinas el prólogo anuncia hechos que todavía no han ocurrido, pero eso sólo cuando el prólogo es recitado por una divinidad. Pero no es eso todo. El prólogo del *Miles gloriosus* presenta, además, una serie de meandros, de repeticiones, que no son habituales en la técnica de esta parte de la comedia. Por lo pronto, Paestrio comienza diciendo que va a contar al público el argumento:

Mihi ad enarrandum hoc argumento est comitas (v. 79);

sigue una típica interrupción plautina para hacer un chiste:

Qui autem auscultare nolet, exurgat foras ut sit ubi sedeat ille qui auscultare vult.

Vuelve a coger el hilo, y prosigue diciendo, nuevamente, que va a contar el argumento:

Nunc qua adsedistis causa in festivo loco, comoediai quam nos acturi sumus et argumentum et nomen vobis eloquar.

Nueva interrupción en la que el esclavo cuenta cómo llegó a ser esclavo de Pyrgopolynices, para proseguir diciendo nuevamente que va a contar el argumento:

Date operam: nam nunc argumentum exordiar. Erat erus Athenis mihi adulescens optimus...

Pero aparte estas interrupciones, este volver a empezar, este tejer y destejer del esclavo —técnica que no es la típica de las impersonales narraciones del prólogo— hay en el prólogo una afirmación que realmente sorprende. Dice Paestrio en 88 y ss.:

Hoc oppidum Ephesust; illest miles meus erus qui ad forum abiit...

La pregunta que los críticos se formulan es obvia: ¿Cómo puede saber Paestrio adónde se dirige su amo si no ha estado presente en la escena donde lo dice?

El prólogo del Ἄλαζών seguía a la escena inicial, práctica muy corriente en la comedia, tanto griega como romana. Puede suponerse

que, en la segunda pieza que, *ex hypothesi*, servía para la contaminatio, el prólogo estaría puesto en boca de un esclavo, que lo recitaba al comienzo, no tras el preludeo de la pieza. Aunque ignoramos el tipo de personaje que recitaba el prólogo en el Ἄλαζών, si sabemos que, en Plauto, Paestrio no podía saber adónde iba su amo. Tampoco es necesario suponer que estas palabras del esclavo sean una mera invención de Plauto: el *topos* es tan frecuente que no causa extrañeza alguna que el poeta lo haya empleado, tomado de otra pieza griega. Lo hallamos, por ejemplo, en Menandro, *Perikeiromene* 7, donde el personaje que recita el prólogo, se refiere a una muchacha y la señala con estas palabras: ἦν ὡν εἶδετε ὑμεῖς. En Plauto, *Cistellaria* 192, también escena de prólogo, el personaje que lo recita dice de una muchacha:

Quae dudum flens hinc abiit ad matrem suam (30).

Estos dos ejemplos pueden servir de botón de muestra. En ambos se nos da información concreta, y los dos se parecen mucho a las palabras que pronuncia Paestrio en el pasaje citado del prólogo.

Pero el caso es que tanto en el pasaje citado de Menandro, como en el de Plauto los personajes que recitan el prólogo son dioses: en el poeta griego, Ἄγνοια, en el romano, Auxilium. Y ciertamente, los dioses de los prólogos lo saben todo.

El prólogo del *Miles* plautino no nos sirve más información sobre la comedia que le ha servido de modelo. No podemos deducir si el personaje principal de la pieza griega era o no un soldado, como ocurre con la obra plautina, aunque hay razones para suponerlo. A los argumentos aducidos por Jachmann cabría añadir las frecuentes metáforas militares de la comedia plautina, verdadero *leit-motiv* de la pieza.

De acuerdo con este análisis, tendríamos, pues, que, posiblemente, el procedimiento de la *contaminatio* plautina debió consistir en unir, de un lado, la primera parte del Ἄλαζών y el prólogo de la misma, con escenas tomadas de otra pieza. Pero con el *cambio fundamental* de sustituir el dios que recitaba el prólogo de la pieza griega, por un esclavo. La contradicción señalada antes no debió importarle demasiado a Plauto. Hasta aquí el análisis realizado por la filología alemana.

(29) Por ejemplo, Trautwein, *De prologi plautini indole atque natura*, Diss. Berlín, 1890, 47 y ss.

(30) En Menandro, *Aspis* 112 tenemos un caso semejante.

¿UNO O DOS MODELOS?

Pero el caso es que las corrientes críticas de los últimos tiempos en torno a la poesía de Plauto tienden a rebajar todo lo posible la hipótesis de la contaminación. Esta nueva tendencia de la filología ha sido resumida en pocas palabras por W. Ludwig en el prólogo a la versión alemana de Plauto y Terencio (31):

«En tanto anteriormente se fue demasiado lejos en la aceptación de tales contaminaciones, hoy se es más cauto. El *Miles gloriosus* es el único caso que queda, y, aún así, se han levantado voces contra la idea de una gran contaminación.»

Una de esas voces se levantó precisamente un año después de que Ludwig escribiera las mencionadas palabras. Nos referimos al trabajo de K. Geiser, estudio muy ingenioso (32), pero que, a juicio nuestro, no resuelve todo el problema.

Para Geiser el modelo de la pieza de Plauto era una *sola comedia*. Esta obra, modelo único del poeta romano, era de Menandro y llevaría el doble título de Ἀλαζών ἢ Ἐφέσιος. Sólo que Plauto se habría permitido ciertas libertades, concretamente una que, a juicio de Geiser, explicaría todas las dificultades: en vez de acudir al recurso de que un mismo personaje interpretara varios papeles, tuvo la idea de utilizar un actor más. El papel de la fingida esposa de Periplectómeno no fue asignado a la propia Filocomasio, sino que se encargó el papel a un nuevo actor. Ello explicaría, por otra parte, el gran obstáculo que ha hallado en esta obra la tesis de una contaminación desde los tiempos de Fr. Leo: el hecho de que en la segunda parte de la pieza se olvide enteramente el boquete que Paestrio abriera en la pared que separa las dos casas contiguas. Al resultar ya innecesario para la acción, el motivo fue, naturalmente, olvidado, abandonado.

La verdad es, empero, que la hipótesis de Geiser no satisface enteramente, porque no contesta a todos los interrogantes que plantea el *Miles*: subsisten las contradicciones señaladas en el prólogo; no se ve la razón que pudo inducir a Plauto a modificar la pieza griega, que, en la versión plautina, perdería, con el olvido de la pared perforada, un buen motivo cómico; no desaparece tampoco la dificultad que plantean los versos 805 y ss.

Pero, y esto es mucho más grave, no tenemos ningún testimonio de que Menandro hubiese escrito una obra con el título de Ἀλαζών, aunque es cierto que en la lista de sus comedias figura un Ἐφέσιος.

Con todo, la mayor dificultad con que tropieza la hipótesis de Geiser reside en el

análisis de los fragmentos que el crítico quiere atribuir al pretendido modelo griego. Veámoslo:

El fragmento 171 K.-Th. que Geiser pretende identificar con *Miles* 278, considerando que se trata de dos pasajes que se corresponden exactamente, presenta, en realidad, dificultades a juicio nuestro graves. En efecto, en el fragmento griego leemos las siguientes palabras:

Ἐγὼ μὲν ἤδη μοι δοκῶ, νῆ τοὺς θεοὺς,
ἐν τοῖς κυκλοῖς ἑμαυτὸν ἐκδεδυκότα,
ὄρᾱν κύκλῳ τρέχοντα καὶ πωλούμενον.

De acuerdo con la hipótesis de Geiser, se trataría de la escena en que «Escéledro» revela a «Paestrio» que la muchacha se ve con su amante, y el pobre esclavo teme ser castigado por haber realizado su misión de vigilancia con poca fortuna. Pero analizando el texto griego y comparándolo con el correspondiente latino, la cosa no resulta tan clara. Por lo pronto, el fragmento griego contiene un parlamento en el que un personaje habla en primera persona del singular. Es decir, el temor de «Escéledro» se referiría a *su sola persona*, sin expresar temores con respecto a sus compañeros de esclavitud. Esto ya es algo. Pero hay más. El texto Plautino dice exactamente:

metuo... ne in cruciatum insuliamus,

de lo que puede deducirse, con cierta verosimilitud, que Escéledro piensa hacer solidario del previsible castigo a su compañero. Y no es eso todo: todo el pasaje es interesante, y demuestra que no hay relación alguna entre el fragmento griego y el correspondiente latino. El hecho es que el texto de la comedia-modelo impide pensar en la posibilidad del chiste que, en la comedia romana, hace Paestrio. Este, en efecto, al ver que su compañero de esclavitud habla en *plural*, le contesta:

Tu sali
solus; nam ego istam insultaram et
desulturam nil moror.

Otro pasaje comparado por Geiser se corresponde con fr. 174 K.-Th. que dice así:

παρέσομαι γὰρ ἐν δύο

es decir: «estaré con vosotros al tiempo de contar uno-dos», que Geiser pretende comparar con *Miles*, 1353 ss.: iam ego adsequar vos, o id. 1278: iam ego illi ero. Sin embargo, la expresión es tan banal, la repetición de frases de este tipo tan corriente, que el pasaje pierde toda fuerza probatoria: compárese, por ejemplo,

(31) *Antike Komödien*, Munich, 1966, vol. II, 1431.

(32) «Zum Miles gloriosus des Plautus» (*Poetica*, 1, 1967, 436 y ss.

Aulularia, 104 (iam ego hic ero), o *Bacchides*, 100 (prius hic adero quam re amare desinam), para convencerse de ello.

Los restantes fragmentos analizados por Geiser son tan vagos, que pueden referirse a mil situaciones: el fr. 175 K.-Th conserva sólo una expresión proverbial, ἔσχατος Μυσῶν; que una expresión tan banal pueda compararse con el pasaje de *Miles*, 1007 ss., donde se está hablando de la posibilidad de que alguien se case con la esposa del vecino, es realmente ir demasiado lejos, si bien gemos de reconocer que en otro fragmento (178 K.-Th), que no necesariamente debe proceder de la misma obra, se relaciona el insulto antes citado con la idea de que alguien no se case. El fr. 176 K.-Th nos ha transmitido la expresión τενέδιος ἄνθρωπος; parece que este personaje era el encargado especial de castigar a los adúlteros. Geiser quiere

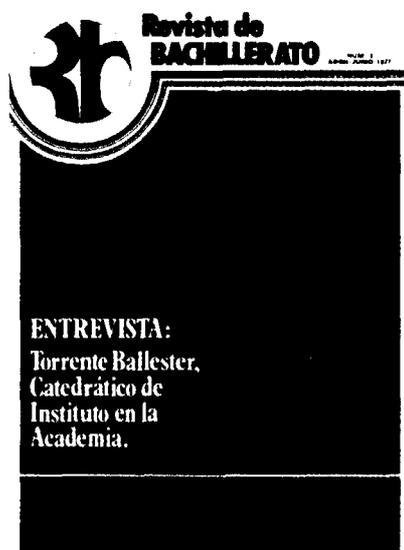
relacionarlo con *Miles*, 1402, cuando se habla del posible castigo de Pyrgopolynices. Pero ni éste ha cometido realmente adulterio, ni la expresión *necesariamente* tiene que referirse a este contexto. Los adulterios son demasiado frecuentes en la comedia para que tengamos que pensar exclusivamente en nuestra comedia.

Creemos, en conclusión, que en el estado actual de la investigación, y mientras no aparezcan nuevos fragmentos que, de modo irrefutable, permitan afirmar que Plauto se ha servido de una sola pieza griega como modelo para su *Miles gloriosus*, es preciso aceptar la hipótesis de una contaminación, aunque sea una mera hipótesis de trabajo.

Tenia, pues, razón, al parecer, Terencio, al afirmar, cuando se defendía de los ataques de sus enemigos, que también Plauto había contaminado.

Revista de BACHILLERATO

Números publicados



Suscripción y venta en:
Servicio de Publicaciones del MEC.
Ciudad Universitaria, s/n.
Madrid-3.

