

DE LA *NEA* A LA *PALLIATA*: FORMAS DE RECREAR COMEDIA *

El objetivo de este trabajo es el estudio de la compleja interrelación entre la literatura griega y romana: el apoyo por parte de Menandro a una "comedia intelectualizada", lejos de los tratamientos tradicionales de otros autores de la *mese* y de la *nea*, y el grado de influencia de esta comedia de Menandro en la producción de Plauto y de Terencio, particularmente en referencia a los distintos objetivos de los personajes por lo que hace al tema del amor y su conexión con las propuestas socio-políticas de los filósofos y otros pensadores de la época.

The aim of this essay is to study one aspect of the complex connection between Greek and Roman literature: Menander's promotion of an "intellectualized comedy", away from the traditional approaches of other authors of the *mese* and the *nea*, and the degree of influence of this Menandrian comedy in the production of Plautus and Terentius; in particular, regarding the different purposes of the characters in the subject of love and their connection with the sociopolitical proposals of philosophers and other thinkers of the time.

PALABRAS CLAVE: comedia griega, Menandro, comedia latina, Plauto, Terencio.

KEY WORDS: Greek comedy, Menander, Latin comedy, Plautus, Terentius.

1.1 De la tríada de autores de comedia *palliata* se han dado opiniones a partir de las obras en sí mismas, pero también por su relación con las comedias griegas que tomaban como punto de arranque de su creación y, en particular, por su relación con el gran comediógrafo de la *nea*, Menandro, del que en reiteradas ocasiones se muestra la estrecha ligazón que le unía de un modo especial a Terencio. Las referencias a la relación entre la comedia postaristofánica y los autores más prestigiosos de la *palliata*, con independencia de los presupuestos estéticos de los que partían y del grado de coincidencia que los investigadores actuales tengan con ellos, son expresión del fino pero firme hilo que une a los comediógrafos griegos y romanos, en especial Menandro y Terencio¹. Ligazón ésta que ha permitido a los helenistas tener un conocimiento

¹ Sólo a modo de ejemplo remitimos al trabajo clásico de W. Schmid, "Terenz als Menander latinus", *RhM* 95, 1952, 229-272, y al capítulo "Terence" de D. F. Sutton, *Ancient Comedy. The War of the Generations*, University of Southern California, New York-Toronto 1993, donde se insiste en la estrecha relación entre la Comedia Nueva, en especial Menandro, y Terencio, incluyendo en 112 ss. un análisis detallado de *Adelphoe*; con una perspectiva más amplia cf. A. Pociña, "Menandro en la Comedia Latina", en J. A. López Férez (ed.), *La Comedia Griega y su influencia en la Literatura Española*, Madrid 1998, 345-367; H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt

del autor griego más allá de lo que permitían los escasos restos conservados, sobre todo antes de los hallazgos de finales de los años 50; un conocimiento no exento de dudas en relación directa con la opinión que se tenga sobre el grado de adaptación que experimentaron las obras romanas y el consiguiente grado de acercamiento a los modelos griegos declarados por los propios autores o identificados por estudiosos romanos. El tema de la relación de dependencia de la *palliata* con respecto a la comedia postaristofánica y, por consiguiente, la originalidad de los autores romanos, capital para la valoración de la *palliata*, pero también muy importante para un mejor conocimiento de la comedia postaristofánica, ha sido y es objeto de una copiosísima bibliografía y desde las investigaciones de Leo ha sufrido considerables cambios en la orientación y en la valoración de los resultados, que con excesiva frecuencia ha menospreciado la actividad de los autores de *palliata*, sea porque los consideraron en un primer momento imitadores serviles o por considerar que sus modificaciones de los originales griegos sólo conseguían empeorar el modelo². Por nuestra parte, compartimos la idea de que el avance en esta línea de investigación debe partir de la constatación de que la literatura romana no es un epígono de la griega, sino un conjunto de productos literarios que surgen y responden a una sociedad

(Wissenschaftliche Buchgesellschaft-Erträge der Forschung) 1998, cap. VII, "Menander Latinus", 162-179, se centra en las reelaboraciones de la *palliata*.

² Desde las opiniones altamente negativas sobre la capacidad dramática de Plauto de Fr. Leo, *Plautinische Forschungen*, Dublin-Zürich 1973 (1ª ed. 1895), matizadas por E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* (trad. de *Plautinisches im Plautus*, Berlín 1922), Florencia 1960, y en sus *Addenda*, o la de G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlín 1931, que atribuye a la poca habilidad de Plauto cualquier incoherencia o defecto; o Norwood, que al empezar *The Art of Terence* (New York 1965, 1) define a Plauto como "a blacksmith mending a watch", se ha dado un vuelco en investigaciones como la de E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989, que valora tan positivamente este autor que incluso afirma que en ocasiones no hay referente griego; ya en 1957 M. Barchiesi, "Problemática e poesía in Plauto", *Maia* 9, 1957, 163-203, ofrece una visión crítica de la crítica plautina. Por ello son de agradecer los numerosos estudios comparativos puntuales, como los clásicos de E. Paratore, "Il flautista nel DUSKOLOS e nello Pseudolus", *RCCIM* 1, 1959, 312-325; C. Questa, "Il Sicionio di Menandro e la commedia plautina: alcuni confronti", *Dioniso* 39, 1965, 240-249; las monografías de E. W. Handley, *Menander and Plautus: a Study in Comparison*, University College London 1968, y P. Flury, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968, que abarca a los tres comediógrafos; o el estudio de J-M Jacques, "Ménandre inédit: la *Double fourberie* et la *Samième*", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1968, 213-239, que tanto debe al trabajo de Handley, y con carácter general cf. S. Mariner, "La comedia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro", *Eclás.* 15, 1971, 1-25. Todos ellos son precedentes importantes del estudio de R. L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press 1985, de obligada consulta; para las complejas relaciones de Plauto con las comedias griegas, cf. nuestro "Periplectómeno. La aristeia de una vieja figura cómica", *Emerita* 61, 1993, 61-94.

substancialmente distinta de la griega, con la que, sin embargo, la romana estuvo pronto en contacto por motivos y bajo formas diversas, y que estos contactos provocaron entre ambas literaturas puntos de encuentro y de desencuentro, de los cuales en este trabajo procuramos ver un aspecto concreto en el campo de la comedia.

1.2 Sabemos que fueron varios los comediógrafos griegos que sirvieron de modelo o inspiración a los latinos: por ejemplo, Plauto tomó como modelo comedias de Menandro para *Bacchides*, *Cistellaria* y *Stichus*, y quizá para *Aulularia* y *Poenulus*, de Dífilo para *Casina*, *Rudens* y *Vidularia*, de Filemón para *Mercator* y *Trinummus*, además de Posidipo para *Menaechmi*, Batón para *Captiui*, Teogneto para *Mostellaria* y Demófilo para *Asinaria*. A pesar de ser más las obras de otros autores, a la hora de realizar una investigación contrastiva apenas si podemos contar con otros textos que los de Menandro. El otro gran comediógrafo del que conservamos obras completas es Aristófanes; pero Aristófanes y en general la comedia *arkhaia* sólo muy parcialmente pudo servir de modelo: si dejamos de lado el caso del poeta Lucilio, que se inspira en las comedias de Aristófanes y coetáneos para desarrollar la sátira, como indica Horacio (*sat.*I, 4, 1ss.), en comedia sólo Gneo Nevio siguió la línea de la comedia antigua en lo que hace a la crítica política con invectiva personal, lo que fue motivo en dos ocasiones de condena³. Cabe señalar, sin embargo, que ya los antiguos comentaban las relaciones en otros niveles de Plauto y Aristófanes, desde el uso de *cantica* a recursos cómicos diversos en escenas, metáforas y personificaciones, en una línea que posteriormente estudiara Fränkel. Fuera del caso de Nevio, de graves consecuencias para él, y del de Plauto, que comentaremos, en lo fundamental los autores romanos buscaron la inspiración en autores de la comedia postaristofánica, de los que desgraciadamente poco puede decirse, salvo de Menandro.

Destaca además Menandro por el proceso de "menandrización" progresiva en los autores romanos: del mismo modo que en la tragedia romana crece la influencia de Eurípides, desde la situación originaria, en Livio Andronico, de cuyas ocho tragedias seguras, probablemente tres tengan el modelo en Sófocles y dos en Eurípides, hasta la predilección clara por Eurípides a partir de Quinto

³ Se sabe que la ligereza de su verbo le causó problemas en círculos influyentes, como el de los Metellos, cf. H. B. Mattingly, "Naevius and the Metelli", *Historia* 9, 1960, 414-439, y los Escipiones, lo que al final motivó que abandonara Roma; en general para Nevio cf. J. H. Waszink, "Zum Anfangsstadium der römischen Literatur", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I, 2, 1972, 902 ss.; para su relación con otros autores griegos, como Eubulo en su *Corollaria*, ya señalado por W. Fielitz, *De atticorum comoedia bipartita*, Diss. Bonn 1866, 10, cf. nuestro "De lenae in comoedia figura", *Helmantica* 136-138, 1994, 81-106.

Enio, también en la comedia se da un proceso que lleva de ser Menandro uno más de los autores utilizados a ser él mismo y su discípulo Apolodoro de Caristos los únicos modelos. En Terencio tenemos el extremo final del proceso, el "menandrismo" total: cuatro de sus obras tienen como modelo las de Menandro y las otras dos las de Apolodoro, que puede considerarse su único seguidor en Grecia. Y en medio está Cecilio Estacio, del que poco se puede decir a partir de sus obras, pero sí algo a partir de los escritores romanos, para alguno de los cuales, como es el caso de Cicerón, fue el autor más relevante de la *palliata*. Cecilio muestra una clara preferencia por Menandro, con dieciséis títulos que coinciden con títulos de comedias de Menandro; Cicerón le considera, como a Terencio, "traductor" de Menandro, y Aulo Gelio en *Noches Áticas* compara extensos pasajes de *Plocium* de Menandro y Cecilio. Vemos también otro aspecto que será muy relevante en Terencio: en dos comedias, muy bien valoradas por Cicerón, se ocupa Cecilio del problema de la educación de los jóvenes, en *Synephebi* y *Hypobolimaeus*⁴. Pero no solo la *palliata* tiene a Menandro como modelo, también la *togata*: el que se considera el segundo gran cultivador de este género, Lucio Afranio, aunque sus obras están ambientadas en Roma o lugares cercanos, fue acusado, según recoge Macrobio, de plagiar a Menandro; incluso él mismo reconoció en dos fragmentos de *Compitalia* su deuda con el autor griego. Y lo mismo puede decirse de Tito Quincio Ata.

Los eruditos y personas cultivadas romanas sintieron por Menandro gran aprecio, hasta el punto de anteponerlo al mejor de sus comediógrafos, como hemos visto que hizo Aulo Gelio, pero también Cesar, Cicerón, Varrón, Plinio el Viejo, Quintiliano, Marcial... Todos ellos, a la par que admiran a Menandro, admiran y menosprecian aspectos distintos de las comedias de Plauto, Cecilio y Terencio; en lo que hace al juicio sobre las obras en su conjunto, más allá de la valoración de los usos lingüísticos o de la viveza de las escenas, es interesante que en la medida en que los comediógrafos de la *palliata* siguen las líneas marcadas por Menandro son más apreciados por este sector culto romano, lo que contrasta con el progresivo menor éxito popular de las comedias de estos autores. Es decir, al mismo tiempo y quizá por las mismas razones por las que aumenta la influencia de Menandro en la comedia y el aprecio entre los escritores romanos, disminuye el favor del público en los teatros por los autores que le toman como modelo, asunto que quisiéramos tratar, puesto que está

⁴ Cf. A. Pociña, "El comediógrafo Cecilio Estacio", *EClas* 25, 1981/83, 63-78; algunas obras incluso llevan doble título, como *Hypobolimaeus siue Subditiuos*, el primero el título de Menandro transliterado, el segundo el equivalente en latín.

relacionado con las causas de ese aprecio romano culto a Menandro⁵. Parece significativo que Quintiliano (*Inst.or.* 10,1, 72) censure al público coetáneo de Menandro por preferir a Filemón y que Aulo Gelio intente explicarlo atribuyéndolo a causas extra-dramáticas, a intrigas, favoritismo y posturas políticas.

2 Sabemos que las obras de Menandro, aunque nosotros no hayamos conservado ninguna íntegra hasta el siglo XX⁶, fueron las mejor valoradas de la Comedia Nueva desde el siglo III a.n.e. al V; incluso hay testimonios de que eran leídas y estudiadas a mediados del siglo VII⁷. Este aprecio posterior contrasta fuertemente con el escaso favor del público contemporáneo, a tenor de los escasos triunfos que consiguió: de hecho sólo cosechó ocho entre más de un centenar de comedias que representó⁸. Esta última circunstancia se da también en dos autores vinculados a él, Eurípides y Terencio. Cabe, por lo tanto, preguntarse por qué las comedias de Menandro no fueron apreciadas por su público y sí por los estudiosos, qué desarrollo peculiar se dio en sus obras y en qué medida está relacionado con la influencia que ejerció sobre él Eurípides y la que a su vez él ejerció sobre Terencio.

⁵ Para la valoración positiva por la elite cultural, cf. J. Blänsdorf, "Das Bild der Komödie in der später Republik", en U. Reinhard-K. Sallmann (edd.), *Musa Iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum siebzigsten Geburtstag am 15. Juni 1973*, Hildesheim-New York 1974, 141-157, y A. Pociña, "Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.", en A. López-A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt 2000, 97-113. Aparte del aprecio del pueblo romano por los espectáculos en general, no hay que desdeñar en esta actitud de los sectores cultos la importancia que los rétores daban a los efectos que la sonrisa o la risa podía producir en los oyentes.

⁶ Blume, *op.cit.*, dedica el cap. II, 16-45, a la transmisión de los manuscritos; aparte de las ediciones de comedias individuales, como las últimas de M. Lamagna, *La donna di Samo*, Bibliopolis, Napoli 1998, remitimos a la edición completa de F. H. Sandbach de Oct, *Menandri reliquiae selectae*, reeditada en 1990, y a la de R. Kassel y C. F. L. Austin, *Poetae comici Graeci: 6, 2, Menander: testimonia et fragmenta apud scriptores servata*, Berlin-New York 1998.

⁷ Aristófanes de Bizancio le sitúa sólo detrás de Homero (*Test.* 170 K.-A.) y Plutarco lo prefiere con mucho a Aristófanes (cf. p. ej. X. Riu, "The Comparison between Aristophanes and Menander and the History of Greek Comedy", en M. Jufresa-F. Mestre-P. Gómez-P. Gilabert, edd., *Plutarco a la seva època: Paideia i societat*, Barcelona 2005, 425-430); para la pervivencia de Menandro en época helenística, cf. W. Clarysse, "Literary Papyri in Documentary Archives", *Egypt and Hellenistic World, Studia Hellenistica* 27, 1983, 43-61, y R. Cribiore, *Writing, Teachers and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996; M. Martín Hernández, en "El estudio de la literatura clásica en el Egipto helenístico", *Eclás* 116, 1999, 37-48, aquí 43 ss.; V. Calzolari, "Tradizione indiretta di Autori Greci nella versione armena del *Progymnasmata* di Teone: Menandro fr. 129 e 255 Kassel-Austin = 152 e 294 Körte", *Lexis* 17, 1999, 247-258.

⁸ Como señala la conocida afirmación de Marcial (V 10, 9): *Rara coronato plausere theatra Menandro*.

2.1 El teatro en general, en particular la comedia, es un género que se hace eco inmediato de los cambios de la sociedad, porque la risa y la diversión están muy vinculadas con las expectativas, convenciones sociales, intereses y valores aceptados. No podemos aquí entrar a comentar los que se produjeron en la sociedad griega en los últimos años del siglo IV a.n.e. y que motivaron el cambio del género y de toda la cultura⁹. Baste que recordemos que a causa de ellos los filósofos y pensadores en general dirigen sus reflexiones hacia la vida privada, en todo caso hacia las relaciones del individuo con otros en el plano personal. La comedia abandona la temática política directa, que ha caracterizado el tipo más popular, el de la comedia política de Cratino, Aristófanes y Eupolis, para dedicarse a los temas que son objeto de preocupación de la persona en este momento, temas de tipo doméstico y de relación interpersonal¹⁰. La inestabilidad política de la época provoca o agudiza cambios sociales y económicos, con la consecuencia de un considerable aumento de la diferencia entre grupos sociales y del contraste entre el campo y la ciudad; se deteriora el entramado comunitario, lo que comporta la falta de mecanismos contra los abusos y el consiguiente aumento de la inseguridad. La incorporación de nuevas tierras al mundo griego y la desaparición de la estructura política de la ciudad-estado van poniendo las bases de una cultura cosmopolita por la incorporación a la estructura macropolítica de nuevos territorios con gentes de otras razas y

⁹ Existe una interesante bibliografía que muestra cómo puede ayudar la comedia a un mejor conocimiento de la época, desde los clásicos trabajos de Cl. Préaux, "Ménandre et la société athénienne", *Chronique d'Égypte* 32, 1957, 84-100, y "Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle", *Chronique d'Égypte* 35, 1960, 222-239, o el de M. Fernández Galiano, "La Atenas de Menandro", *Problemas del mundo helenístico*, Madrid 1961, hasta estudios que ya han podido tener en cuenta los hallazgos más relevantes, como E. G. Turner, "Menander and the New Society of his Time", *Chronique d'Égypte* 54, 1979, 106-126; D. Del Corno, "Vida ciudadana y comedia burguesa", en R. Bianchi Bandinelli, dir., *La crisis de la polis. Historia, literatura, filosofía, Historia y civilización de los griegos*, Barcelona 1981 (original italiano Milano 1979), V, 261-291; Cl. Mossé, "Quelque remarques sur la famille à Athènes à la fin du IVe siècle: le témoignage du théâtre de Ménandre", en F. J. Fernández Nieto (ed.), *Symposion. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*, Valencia 1989, 129-134, y "La société athénienne à la fin du IVe siècle: le témoignage du théâtre de Ménandre", en M. M. Mactaux-E. Geny (edd.), *Mélanges P. Lévêque III. Anthropologie et société*, Univ. Besançon 1989, 255-267. Para el efecto de los cambios en Sófocles y Eurípides, cf. J. V. Bañuls-P. Crespo, "El *Filoctetes* de Sófocles: una propuesta regeneracionista", en J. V. Bañuls-F. De Martino-C. Morenilla (edd.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental. Entre la creación y la recreación II*, Bari 2006 (en prensa).

¹⁰ Cl. Mossé muestra en "Politeuomenoi et idiôtai: l'affirmation d'une classe politique à Athènes au IVe siècle", *REA* 86, 1984, 193-200, cómo a lo largo del siglo IV puede observarse este proceso en la especialización de los términos estudiados.

civilizaciones, a los que se impone una cierta cohesión cultural a través de la lengua¹¹; pero también provocan una sensación de desarraigo y generan convulsiones sociales, fruto de la progresiva acumulación de riquezas en pocas manos y el aumento de masas empobrecidas que acudían a las urbes en busca de medios de subsistencia¹², de las que puede verse eco en la literatura.

En este ambiente triunfan los géneros de evasión que, sin plantear críticas políticas, que ahora no tienen sentido, buscan realizar en la literatura algunas de las aspiraciones del público; la comedia, como ya vemos en el último Aristófanes, va abandonando también la invectiva personal y se va haciendo verosímil, rehuendo paulatinamente temas y personajes fantásticos. En la tragedia esta línea había sido iniciada por Eurípides, que fue acercando sus personajes mitológicos a la vida cotidiana, dotándoles de caracteres no heroicos. En la última etapa de la comedia irá desapareciendo la parodia mitológica, pero poco más es lo que podemos decir como característica general de la comedia postaristofánica, puesto que, salvo de Menandro, de los restantes autores conservamos sólo fragmentos de cita indirecta, seleccionados por el interés por el término raro, el uso sintáctico peculiar, la descripción de una costumbre especial, etc., lo que obliga a una suma prudencia para no confundir con característica del autor o de la época lo que es en realidad el interés del que cita los pasajes o transmite opiniones sobre ellos¹³.

La fluctuante y en ocasiones incoherente clasificación de algunos autores en la *mese* o la *nea* debe hacernos reflexionar: llama la atención que Alexis de Turios y sobre todo Antífanes, que comparten una gran parte de su etapa productiva con la de Menandro, sean considerados autores de la *mese* y que incluso Dífilo y Filemón, coetáneos suyos, fueran ubicados por algunos críticos

¹¹ Para este interesante proceso de reconocimiento paulatino de las otras culturas, de profundas consecuencias desde el punto de vista del pensamiento filosófico y religioso, cf. A. Momigliano, *La sabiduría de los bárbaros. Los límites de la helenización* (trad. de *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*, Cambridge University Press 1985), México-Madrid 1988, centrado en la relación con celtas, romanos, judíos e iraníes; para una rápida panorámica de la evolución del pensamiento griego sobre la ética y, por ello, de la filosofía y de las creencias religiosas, cf. M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Bari, Laterza 1981.

¹² Aparte del clásico pero útil trabajo de M. Rostovtzeff, *The social and economic History of the Hellenistic World*, Oxford 1941, cf. Cl. Mossé-P. Vidal-Naquet-J. Fez. Ubiña-C. Gez.-Román, *Clases y luchas de clases en la Grecia Antigua*, Madrid 1977, y Cl. Préaux, *El mundo helenístico. Grecia y Oriente (323-146 a. de C.)*, Barcelona 1984.

¹³ No es necesario insistir en la prudencia con la que deben utilizarse las informaciones procedentes de las biografías de los autores de la antigüedad; cf. M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London 1981; para Menandro en concreto W. G. Arnott, *Menander*, Cambridge Mass. 1979-96, vol. I, y S. Schröder, "Die Lebensdaten Menanders", *ZPE* 113, 1996, 35-42.

antiguos en esta etapa, mientras que a Menandro siempre se le sitúa en la *nea*¹⁴. Al parecer para los antiguos era un problema catalogar en la *nea* autores con características no compartidas por Menandro: estos autores comparten con él el verismo en tanto que tendencia dramaturgica, el tipo de personajes, una gran parte de los temas y motivos, la estructura formal, en general; pero difieren en el tono, en la caracterización concreta de los personajes y en la presencia o no de determinados motivos. Así, es significativo que esté ausente en Menandro un tema que nos aparece varias veces en adaptaciones plautinas de comedias de otros autores de la *mese* o la *nea*, la disputa padre-hijo por los favores de una hetera; incluso hay en Menandro un rechazo explícito a este motivo, en la *Samia*. En esta comedia una incorrecta interpretación de lo que han visto y oído lleva a los dos *senes* amigos a suponer dos tramas diferentes: el uno, el amigo del padre del *adulescens*, padre a su vez de una jovencita, cree que el joven compitió con el padre por la samia que aquel introdujo en casa como *pallaké*, y le ha vencido, puesto que ha tenido un hijo con ella; el otro, el padre y directamente afectado, no puede creer en la culpabilidad de su hijo y supone que ha sido seducido por la samia, trasladando a su vida la trama del *Hipólito*; en realidad el espectador sabe que ambas hipótesis son falsas, que la samia es una buena mujer que está ayudando al joven a ocultar que ha tenido un hijo con la vecinita. Menandro convierte en ridículos a estos ancianos que, llenos de cólera y como si estuvieran en una tragedia, persiguen a la pobre samia y al niño, que en realidad es nieto de ambos, provocando la hilaridad del público que sí está al corriente de la situación. De modo explícito, pues, rechaza Menandro una trama que utilizaron coetáneos suyos y que años más tarde utilizó Plauto, que sepamos, en tres ocasiones: en *Asinaria*, comedia escrita sobre el modelo de una de Demófilo; en *Casina*, sobre una de Dífilo, y en *Mercator* sobre una de Filemón. Acorde con esta ausencia de temas poco decorosos es también el gusto de Menandro en caracterizar de modo positivo personajes habitualmente estereotipados en rasgos negativos o ridículos, como es el caso de las heteras o los parásitos, de cuya evolución específica en Menandro, y más tarde en Terencio, hay testimonios claros¹⁵. Probablemente las causas de estas peculiaridades, más que en la evolución propia del género, haya que buscarlas

¹⁴ Cf. H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1990, aquí 332 ss.

¹⁵ De la evolución en el tratamiento de las heteras y los parásitos y su relación con figuras como la lena y el *sodalis opitulator* nos hemos ocupado en varios trabajos: "De lenae ...", ya citado; "Melénide: la transgresión de una figura dramática", *Studia Philologica Valentina* 1, 1996, 41-52; "El ἑταῖρος en Menandro", en J. A. López Férrez (ed.), *La comedia griega: Aspectos literarios, sociales y educativos*, Madrid 1998, 227-269.

en lo específico de Menandro, en su formación y en los modelos conceptuales y formales que prefirió, de los que sus obras son reflejo.

2.2 De su formación se ha escrito mucho, así como de su vinculación con una u otra escuela filosófica¹⁶, pero aquí nos interesa lo que podemos deducir de sus obras; nos interesa la constatación de que la temática progresivamente se ha ido centrando en la dimensión particular del individuo en un escenario que remite a la vida cotidiana del espectador, lo que permite el reconocimiento de los asuntos planteados. En la construcción de una obra las relaciones familiares y las amorosas ofrecen a los dramaturgos un marco cómodo de trabajo, porque junto a los protagonistas permiten una amplia constelación de personajes de ambos sexos (padres y madres, ayudantes y contrincantes, criados, etc.), que enriquecen la obra sin requerir una historia propia. En este contexto concreto, frente a otros tratamientos en los que se busca un amor mercenario, Menandro opta, en la mayor parte de las obras de las que tenemos noticias, por buscar el final feliz en el seno de la familia, es decir, en el seno de una institución que los círculos intelectuales, por motivos socio-políticos, quieren reforzar, una institución que, de tener en época clásica exclusivamente la misión de proveer de ciudadanos a la *polis*, se presenta en determinados círculos culturales de la Atenas en crisis como la institución que puede acoger, proteger y ayudar a realizarse a la persona en los ámbitos en los que ahora puede desarrollarse. En esta línea Menandro escribe sus obras; y con ello, así como con la caracterización en general de los personajes, con la importancia absoluta de la acción en la obra y con un nuevo concepto de la comicidad, Menandro está siguiendo las enseñanzas de Eurípides y de Aristóteles, con los que Menandro comparte su interés por el comportamiento humano. Un interés compartido que tiene como consecuencia que los personajes de Menandro se salgan de los límites del personaje-tipo al que pertenecen, modifiquen su carácter para adaptarse a las nuevas circunstancias de la acción dramática y sean capaces de solucionar un conflicto y de recomponer el equilibrio de una estructura social aparentemente rota, que sale reforzada con el final feliz, en cuya consecución es fundamental la solidaridad y la comunicación entre personas sin distinción de posición social¹⁷. Estos dos últimos elementos son según Menandro

¹⁶ Cf. A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino 1965; K. Gaiser, "Menander und der Peripatos", *A&A* 12, 1966, 8-40; G. Ricciardelli Apicella, "Epicuro e Menandro" *RCCM* 10, 1968, 3-26; con carácter general cf. A. Barigazzi, "Características culturales del siglo IV", *Historia y civilización de los griegos, La crisis de la polis. Historia, literatura, filosofía*, ya citado, 11-47.

¹⁷ Cf. nuestro "De la Política a la Ética: los personajes de Menandro", en A. Pociña- M^a Fátima Sousa (edd.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada (en prensa).

fundamentales para la convivencia, la comunicación y la solidaridad, que permiten superar los avatares de la fortuna a personas que deben aprender a comportarse en comunidad, en caso de que se hayan apartado de ella¹⁸.

Se han detectado y estudiado referencias concretas a textos trágicos en las comedias de Menandro¹⁹; en la *Vida de Eurípides* se habla del paralelismo entre las tragedias de éste y las comedias de la *nea* en diversos aspectos: en los motivos azarosos, la complejidad de las peripecias y la relevancia de la dimensión privada de los personajes, que en Menandro son siempre personas corrientes, porque no acude a la parodia mitológica²⁰. Aquí nos interesan estos datos en la medida en que son indicios de otro tipo de relación, la que surge de la participación de ambos autores en polémicas intelectuales sobre la importancia de ciertos valores, virtudes y actitudes.

En las tragedias de Eurípides encontramos eco de las profundas convulsiones que los desastres de todo tipo derivados de la guerra del Peloponeso provocaron en el pensamiento de los intelectuales de la época, en particular en dos líneas de reflexión: el intento de integrar los sucesos azarosos, el efecto de la *τύχη*, en un sistema de pensamiento coherente, con las dificultades que ello provoca, por una parte, y el debate sobre las causas y consecuencias de la situación política, por otra. En lo que hace al primer asunto, conocida es la progresiva presencia y relevancia del azar en las tragedias de Eurípides, causa de la aparente acumulación de sucesos y de la complejidad del argumento, como en Menandro, en cuyas obras *τύχη* asume un papel similar al del tiempo en las tragedias de Sófocles, el principio que lo gobierna todo y lleva, tras un proceso más o menos complejo, a la recomposición de un orden previamente descompuesto, lo que es causa de la sólida estructura argumental de las comedias menandreas. Por otra parte, las tragedias de Eurípides muestran una progresiva desconfianza en su pueblo y su sistema político: si en *Hipólito*

¹⁸ Con razón señala L. Gil, en "Menandro y la religiosidad de su época", *CFC* 1, 1971, 109-178, aquí 176, que "en Menandro la antigua religiosidad de la *εὐσέβεια* para con los dioses, para con la familia y el estado, ha desaparecido y en su lugar encontramos un llamamiento a la solidaridad humana y una invitación a soportar valerosamente la adversidad en la esperanza de un cambio de fortuna".

¹⁹ Cf. Ch. Cusset, *Ménandre ou la comédie tragique*, Paris 2003, que analiza distintas formas de paratragedia, desde la referencia puntual en el uso de un término a la evocación de toda una tragedia.

²⁰ Cf. A. Pertusi, "Menandro ed Euripide", *Dioniso* 16, 1953, 27-63; A. G. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Atenas 1975, A. Hurst, "Ménandre et la tragédie", en E. Handley-A. Hurst, *Relire Ménandre*, Genève 1990, 93-122, y G. Vogt-Spira, "Eurípides und Menander", en B. Zimmermann (ed), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart-Weimar 2001, 197-222.

rechaza claramente la *apragmosyne* del joven protagonista, y en *Ión*, en el momento en que da muestras de debilidad la coalición liderada por Atenas, el joven, a pesar de no querer asumir poder y responsabilidades, termina aceptando; en *Orestes*, en cambio, representada el año que Eurípides abandona Atenas, el protagonista no confía en las instituciones democráticas y busca el apoyo del amigo. Lo que para Hipólito era una alternativa que su padre, el rey, considera peligrosa, a saber, eludir los asuntos públicos para dedicarse al cultivo de las relaciones personales, para Orestes, sin fe en la acción política, es la expectativa de salvación. En las tragedias de Eurípides, pues, se percibe un proceso que lleva desde la llamada a la participación en los asuntos de la polis, incluso una toma de postura política concreta en algunos casos²¹, hasta la justificación de la inhibición del ciudadano de estos asuntos para volcarse a los privados.

2.3 El otro gran referente de Menandro, Aristóteles, muestra la misma preocupación por el comportamiento humano y por la vida en comunidad. En lo que hace a lo primero, en varias obras reflexiona Aristóteles largamente sobre los valores, las virtudes y los defectos humanos en su relación con los demás. Sirvan de ejemplo un afecto del alma y una actitud del raciocinio, la *φιλία* y la *φρόνησις*; a la primera dedica Aristóteles los libros VIII y IX de *Ética a Nicómaco*, en los que la define, clasifica, precisa con respecto a otras disposiciones del alma, aconseja sobre sus formas más beneficiosas, etc.²²; de lo que Menandro sacó buen partido, pues con frecuencia sus personajes ven en la amistad, en la solidaridad humana, la solución a los problemas cotidianos y a los imprevistos. La *φρόνησις*, también definida y estudiada en *Ética a*

²¹ En absoluto creemos que pueda resumirse la finalidad de estas tragedias en los temas que hemos enunciado, sino que somos conscientes de la complejidad de las motivaciones y el juego de referencias a asuntos muy variados en cada una de ellas. También somos conscientes de la prudencia que se requiere al intentar ver referencias a sucesos o actitudes políticas concretas, como hemos señalado, p. ej., en "La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: *Andrómaca* de Eurípides", en E. Calderón-A. Morales (edd.), *Visiones mítico-religiosas de la madre en la Antigüedad Clásica*, Murcia (en prensa).

²² Cf. el interesante estudio de O. Guariglia, *La Ética en Aristóteles o la Moral de la Virtud*, Buenos Aires 1997; sobre la importancia de la *φιλία* en general en el pensamiento griego, a lo que se ha dedicado una ingente bibliografía, cf. M. López Salvá, "Relaciones de amistad y justicia en el pensamiento político-filosófico griego (s. VI-IV a.C.)", en R. M. Aguilar-M. López Salvó-I. Rez. Alfageme (edd.), *Homenaje a Luis Gil*, Madrid 1994, 561-577, que pone de relieve la dimensión social de este sentimiento y su relación con diversas virtudes tanto públicas como privadas; en lo que hace de modo específico a Aristóteles, cf. también E. A. Ramos, "El amor en la filosofía griega", en M. Brioso Sánchez-A. Villarrubia Medina (edd.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Universidad de Sevilla 2000, 123-144, en particular 137 ss.

Nicomaco, es tan relevante para Menandro, que su falta, unida a otros fallos de carácter, es causa de la mayor parte de los conflictos de sus comedias. Pero Aristóteles además se ocupa de la avaricia, que se adapta muy bien a Esmícrines de *Escudo*; del comportamiento de los irascibles, similar al del *senex* de *Arisco* o al de Polemón de *Rapada*; critica al pudoroso en exceso, lo que es aplicable a Mosquión de *Samia*; valora la benevolencia, que define de modo muy similar a como la vemos en la hetera de *Arbitraje* con respecto a la joven violada, entre otras disposiciones del alma²³. Esta preocupación por el comportamiento humano es mantenida por los discípulos de Aristóteles: basta leer *Caracteres* de Teofrasto, sobre cuya relación con las comedias de Menandro se ha escrito mucho desde que la indicara Diógenes Laercio²⁴. Además, el modo como Aristóteles define las virtudes, apoyándose en la descripción de los actos de quienes se reconoce que las ostentan, a la vez que está siguiendo el modelo tradicional de aleccionamiento de los poemas homéricos, muestra con claridad la razón por la que le interesó el teatro y por qué es fácil encontrar influencia de sus reflexiones en los personajes de comedias de caracteres.

2.4 Los pensadores de finales de la época clásica buscan las causas externas e internas de la crisis de la ciudad, y entre las internas identifican como fundamentales los cambios que se han producido en la cultura y en el sistema formativo; cambios culturales que conllevaron cambios de valores y costumbres, cuya degradación ha llevado a la degradación de la vida política. Por ello abundan las propuestas de reforma o nueva formulación de una *constitución*, la reforma o transformación total de las instituciones que

²³ Avaricia, *EN* 1121b13ss.; el comportamiento de los irascibles, *EN* 1126a14ss.; crítica al pudoroso en exceso, *EN* 1128b10ss.; o la benevolencia, *EN* 1166b30ss.; para un estudio en más detalle cf. nuestro "Tipos y personajes en Menandro", *FlorIl.* 14, 2003, 235-263.

²⁴ Recogido en *Test.* 8 K.A., que remite a 5.36s.; para la larga tradición literaria de este género filosófico, cf. J. W. Smeed, *The Theophrastean "Character": The History of a Literary Genre*, Oxford 1985, y para la especial pervivencia de las teorías poéticas de Aristóteles, cf. M. A. Garrido Gallardo, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", *Teoría de los géneros literarios*, compilación y bibliografía de M. A. Garrido Gallardo, Madrid 1988, 9-27; sobre su finalidad, cf. W. W. Fortenbaugh, "Theophrast über den komischen Charakter", *RhM* 124, 1981, 245-260, y *Quellen zur Ethik Theophrasts*, Amsterdam 1984, 93-96; C. Bodei Giglioli, "Immagini di una società. Analisi storica dei Caratteri", *Athenaeum* 58, 1980, 77-102, llega a afirmar que esta obra es un libro de buenas costumbres para griegos y extranjeros. De su estrecha relación con la comedia dan prueba trabajos como el de Ussher, "Old Comedy and 'Character': some comments", *G&R* 24, 1977, 71-79, donde llega a afirmar que Teofrasto escribió esta obra influido por la Comedia Antigua y con la finalidad de que sirviera como manual a los futuros comediógrafos; o las estrechas relaciones estudiadas por P. Steinmetz, "Menander und Theophrast. Folgerungen aus dem Dyskolos", *RhM* 103, 1960, 185-191.

constituyen la *polis* y que, en ese contexto de crisis total, se consideran infectadas o causa de la infección. La referencia al *oikos* es obligada en este tipo de reflexiones, en la medida en que el *oikos* es la primera institución, la que, en opinión de Aristóteles, ha de proveer de los elementos indispensables para la supervivencia²⁵.

Con la progresiva pérdida de relevancia de los intereses públicos aumentan los privados y se valora más el matrimonio, antes valorado sólo por su función socio-política, como la institución que procura nuevos ciudadanos²⁶. También Aristóteles reflexiona sobre la familia, a la que considera la unidad natural que ha de asumir la satisfacción de las necesidades primarias y ser lugar del buen gobierno por parte del cabeza de familia, lo que asegura a su vez la existencia de ciudadanos capaces de un buen gobierno de la *polis*²⁷. Su preocupación por ella le lleva a incluir, entre las causas que provocan tensiones y conflictos en el seno de las ciudades, en ocasiones convertidos en conflictos entre ciudades, problemas relacionados con el incorrecto tratamiento de asuntos matrimoniales, como rupturas de compromisos, conflictos ocasionados por la gestión de las epicleras, por lo que en su opinión son imprescindibles una legislación y unas normas de comportamiento relacionadas con la familia, entre las que juega un papel importante el respeto y el afecto.

Acorde con este tipo de reflexiones Eurípides, a la par que cuestiona la vida pública, ofrece un tratamiento nuevo del amor: ofrece "finales felices" de relaciones amorosas frente a la tradición literaria en época clásica, que comporta el final desgraciado, porque el amor es visto como una fuerza inexorable y un factor de inestabilidad que causa la desgracia de los amantes y con frecuencia de quienes les rodean. Cuando Eurípides compone sus tragedias existe una larga tradición, desde la primera lírica, pasando por la épica y la citarodia, que contrapone explícita o implícitamente relación conyugal y amor, y él, siguiendo en parte esa tradición, rechaza el amor-pasión, la pulsión erótica fuera del matrimonio, así en Fedra-Hipólito, Estenebea-Belerofonte, Clitemnestra-Egisto,

²⁵ A este respecto cf. nuestro "La utopía posible de la Comedia Nueva", en A. Melero (ed.), *Teatro y utopía*, en prensa

²⁶ Aristóteles, al presentar su propuesta *política*, muestra las claves de la convivencia que permiten lograr la excelencia y la felicidad, fin último al que debe tender el Estado y que él considera mucho más fácil de lograr en la vida comunitaria gracias al ejercicio del *logos*, de la capacidad de razonar.

²⁷ Después de afirmar en *Política* 1288b37s. que hay que pensar en la forma política posible en todas las ciudades, en 1295a25ss. analiza la mejor forma teniendo en cuenta las circunstancias del momento.

Casandra-Agamenón, incluso Medea-Jasón²⁸; pero a la par ofrece una valoración positiva de la relación conyugal²⁹ y reflexiona sobre el tipo de relación deseable dentro del matrimonio, a la vez que advierte del riesgo que conllevan otros sentimientos o comportamientos: si en *Helena* hay una alabanza del amor y la fidelidad conyugales y muestra que la esposa considerada prototipo de la mujer infiel lo ha sido sólo en apariencia y en realidad ha llevado una vida de privaciones, en *Andrómaca* la mujer que no es la esposa despliega ante la que lo es un manual de comportamiento de la perfecta casada. También en tragedias cuya finalidad está lejos de la alabanza del matrimonio muestra sus bondades, como es el caso de *Alceste*, en la que sólo la esposa acepta ocupar el lugar de Admeto, y es esa fidelidad y el afecto de Heracles por ambos los que logran la reconciliación de los esposos en vida³⁰; o de *Ión*, que desarrolla una compleja y novelesca trama para conseguir que el hijo tenido extraconyugal sea acogido en el *oikos* y la pareja de esposos se mantenga unida, satisfaciéndose los deseos de ambos.

No parece, pues, casual que Menandro haga a sus jóvenes buscar el matrimonio, sino que este motivo debe integrarse en una línea conceptual que continuará la novela, en la que se describirán las desgracias de la pareja de enamorados, comprometidos o ya casados, en el proceso de reencuentro, en el que tendrán que arrostrar todo tipo de dificultades hasta llegar a la felicidad, al reencuentro que permita la tranquila vida conyugal³¹.

2.5 Aparte de estos elementos conceptuales, hay otro aspecto en el que también influyó Aristóteles en Menandro: sus teorías sobre la comedia y en

²⁸ En la medida en que la relación entre ambos no ha seguido las pautas convencionales, no ha habido un compromiso entre el que ha de ser el esposo y el padre de la novia, sino que han sido ellos los que, sin mediación ni autorización, han decidido su unión. Es éste un comportamiento ajeno a las normas que ha de comportar un final funesto.

²⁹ Incluso vemos en ocasiones una contraposición explícita entre aventuras pasionales y el matrimonio, como es el caso de *Ifigenia en Aulide* (vv. 543-589), donde Ifigenia repudia el comportamiento de Helena y Paris y canta las bodas de Tetis y Peleo (vv. 1036-1079).

³⁰ A ello contribuyen las modificaciones que introduce en la leyenda tradicional, según la cual la joven se ofrece voluntariamente el día de la boda, mientras que aquí es una esposa con hijos y años de relación conyugal; cf. A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona 2001 (trad. del original alemán de 1958), 260 ss., que interpreta en otro sentido las modificaciones.

³¹ La poesía helenística e imperial, género muy tradicional en sus motivos, mantendrá la narración de amores tempestuosos de sino desgraciado, junto a la referencia a relaciones homoeróticas, también tradicionales.

general sobre lo cómico³². En la línea de Platón, que había manifestado su disgusto por la risotada burda y grosera, aconsejaba no caer en excesos y ve utilidad en la comicidad que provoca la ignorancia de sí mismo, en la medida en que el conocimiento del ridículo permite conocer lo serio³³, Aristóteles rechaza los excesos y prefiere el humor del ingenioso, el εὐτράπελος, que no gusta de las bromas pesadas ni de hacer reír a toda costa; el humor que él mismo atribuye a las comedias más recientes. Aristóteles distingue dos tipos de fuentes de esa comicidad más adecuada para el hombre educado, la basada en la ruptura de τὸ πρέπον, es decir, en la falta de adecuación entre el lenguaje y la situación, y las consecuencias de la incorrecta interpretación de mensajes ambiguos; señala que con frecuencia el fallo en la comunicación provoca que los personajes actúen por ignorancia, que es uno de los modos de cometer una falta o delito involuntariamente sin que sea moralmente reprehensible, puesto que en su lugar provoca indulgencia y compasión (EN 1110ss.). Por ello es también una de las fuentes principales de comicidad de Menandro, tanto que el autor la convierte en un dios prologuista, Ignorancia en *Rapada*, en clara contraposición con la comicidad farsesca de los restantes comediógrafos.

2.6 Este alejamiento de la comicidad tradicional debió de ser la causa de que, como en el caso de su modelo Eurípides, Menandro no tuviera, por lo general, éxito de público: ambos se hacen eco de debates intelectuales y comparten dudas y llegan conclusiones que no son compartidas por el amplio público, aunque sí valoradas positivamente por intelectuales que procuraron la conservación de sus obras³⁴. La de Menandro es, pues, un excelente ejemplo de "comedia intelectualizada", del humor reflexivo, que no excluye escenas de comicidad, pero en un tono más comedido, más acorde a las normas del decoro, y sobre todo integradas en un plan sólidamente trazado y explicado a los

³² Lo cómico fue objeto de estudio de la filosofía, la ética, la poética y la retórica, pero hemos perdido la mayor parte de los tratados anteriores a Aristóteles y los posteriores están fuertemente influidos por él; cf. L. Gil, "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", en J. A. López Férrez (ed.), *La Comedia Griega y su influencia en la Literatura Española*, Madrid 1998, 307-343, y C. González Vázquez, "Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina", *Minerva* 16, 2002/3, 77-86; para la valoración de la comicidad de Menandro, M^a T. Gallego, "La Comedia en Plutarco", *Actas del III Simposio Español sobre Plutarco*, Madrid 1994, 631-642.

³³ Cf. H.-J. Mette, "Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie", *Musa Iocosa...*, 42-61, para la ignorancia en tragedia y comedia.

³⁴ No debemos pasar por alto la indicación de Sandbach (A. W. Gomme-F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973, 22 n. 1) sobre la importancia de que dejara de pagarse el *theorikón* en cuanto a la reducción de público popular, indicación que cabe matizar en la medida en que se refiere únicamente a las representaciones durante las grandes festividades oficiales.

espectadores. Sólo por poner un ejemplo, pensemos en el efecto cómico que produce ver a Polemón, el joven de *Rapada*, llorando, él, que es un soldado de fortuna, se le supone aguerrido y sabemos colérico, que antes de empezar la obra en un arranque de celos ha rapado a la joven con la que convive, Glicera, y que, al haberse refugiado ésta en una casa vecina, propone a su amigo, el *senex* Pateco, echar abajo la puerta de esa casa; pero ese brutal mozo, cuando le convence Pateco de que la violencia no lleva a nada bueno y de que no tiene ningún derecho sobre la joven, porque no están casados, de inmediato se nos muestra como un pobre desgraciado, que se deshace en llanto, porque, como él mismo afirma, no puede vivir sin Glicera. Si en cualquier joven queda ridícula una actitud de este tipo, pero está justificada por la tradición literaria que hace del *adulescens* enamorado un ser indefenso, no debemos olvidar que aquí se trata de un soldado de fortuna, cuyo oficio y habilidades supuestas, así como su rotundo nombre, son totalmente contrarios a sus lloros. Pero esta escena, que muestra el lado ridículo del protagonista masculino, y que es relativamente extensa, cumple una función importante en la concepción de la obra: no sólo permite que un personaje respetable argumente contra la violencia cotidiana, doméstica, sino que también es el puente para la anagnórisis y el final feliz de la obra, en el que se suma al matrimonio el alejamiento del joven de su anterior profesión, que es censurada, especialmente porque se critica los efectos sociales del hábito de la violencia adquirido en las contiendas.

En otros casos Menandro crea escenas breves de claro carácter farsesco o desarrolla de un modo cómico la que está trazando, sin otra finalidad aparente que la de provocar risa, como en *Arisco* la escena en la que el joven de la ciudad, Sótrato, que, para parecer campesino y ganarse la confianza del padre de la joven, intenta comportarse como tal y se pone a cavar, al instante grita de dolor, porque se ha llenado de ampollas; o en *Arbitraje* el criado que amenaza con declamar todo un pasaje de una tragedia de Eurípides para demostrar a su contrincante que quien se queda con el niño expuesto, es dueño también de los objetos que le acompañan y que pueden ser, y serán, causa de la anagnórisis, terrible amenaza que debía provocar pavor a los restantes personajes y la consiguiente carcajada en el público. Estas escenas, con las que Menandro quiere hacer reír a su público, están insertas en una obra en la que la comicidad está al servicio de un mensaje que se quiere transmitir y que no quiere el autor que pase desapercibido. Pero el público contemporáneo a Menandro rechazó ese mensaje, sus propuestas de solución, como rechazó las angustias y dudas de Eurípides sobre valores aceptados como seguros; del mismo modo rechazó también las comedias de Terencio, llenas de reflexiones sobre la educación y las

relaciones personales, con unos adolescentes que, como ya en 1879 señalara Bertin eran significativamente más educados y serios que los plautinos³⁵.

3 La elección de los modelos griegos por parte de los autores romanos no debió ser casual, sino que, al igual que las modificaciones que introducen, debe estar motivada por sus intereses específicos; conocerlos nos ayuda a entender los motivos por los que optaron ya sea por Menandro, ya sea por los otros autores que representan una comedia más tradicional. Dejando de lado las profundas diferencias que separan la sociedad para la que se compusieron las obras, era esperable que Plauto acudiera poco a las comedias de Menandro; incluso que, cuando lo hiciera, las desposeyera de parte de su contenido ético³⁶. Plauto era un "hombre de teatro", que ejerció en este ámbito diversas profesiones y que para su subsistencia precisaba del favor del público³⁷; un público el de su época amante de las formas parateatrales que acompañaban numerosos ritos y celebraciones y que disfrutaba en los espectáculos farsescos de diferente procedencia³⁸.

3.1 De la simple lectura de las obras de Plauto se deduce que, frente a una comedia con un argumento firmemente trazado en el marco de una estructura clara, incluso anticipada por un dios prologuista, él prefiere la comicidad inmediata de escenas que provocan la risa mediante el devenir del diálogo, el chiste o la sorpresa ante un término peculiar, la caracterización ridícula de los

³⁵ E. Bertin, *De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus*, Diss. Paris 1879.

³⁶ Cf. P. Grimal, "Existe-t-il une 'morale' de Plaute?", *BAGB* 1975, 484-498, quien la atribuye, en todo caso, a las obras griegas; sobre el contenido filosófico subyacente, fruto de la relación de la comedia griega y la filosofía, P. Grimal, "Analisi del Trinummus e gli albori della filosofia in Roma", *Dioniso* 43, 1969, 363-376.

³⁷ Sobre estas cuestiones así como sobre los datos supuestamente biográficos conocidos, cf. A. S. Gratwick, "Titus Maccius Plautus", *CQ* 23, 1973, 78-84, y E. Segal, *Roman Laughter*, Cambridge Mass. 1968; cf. J. Blänsdorf, "Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie", en E. Lefèvre (ed.), *Die römische Komödie*, Darmstadt 1973, 91-134, aquí 97 ss. para la posibilidad de que representara *atellanae*.

³⁸ Conocida es la gran afición de los romanos por los espectáculos, de la que es también prueba la constante referencia al teatro de los eruditos romanos, aunque mayoritariamente se trata de referencias al teatro literario; para las ocasiones de las representaciones, cf. el clásico trabajo de L. R. Taylor, "The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence", *TAPhA* 68, 1937, 284-304, y, en general, G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952², y más reciente E. Lefèvre, "Saturnalien und Palliata", *Poetica* 20, 1988, 32-46, y J. Blänsdorf, "Voraussetzungen...", ya citado.

personajes, etc.³⁹; su gusto por los personajes grotescos incluso convierte en ridículos aquellos de los que cabría esperar alguna dignidad. No sólo lo hace con el personal de servicio, como criados de diverso tipo, domésticos u ocasionales, cocineros o prostitutas, sino que ofrece aspectos indecorosos de personajes como el cabeza de familia, que en la comedia de Menandro podía resultar ridículo por su cobardía, su excesiva rigidez o por algún otro fallo de carácter, pero que no se dedicaba a perseguir jovencitas en escena; en todo caso, si en Menandro un *senex* va tras una joven, como el viejo Esmícrides en *Escudo*, no es por un impulso erótico repentino, sino porque la muchacha se ha convertido en heredera de una considerable fortuna; Esmícrides quedará burlado, pero no por libidinoso, sino por avaro egoísta en una obra en la que, entre otras cosas, se cuestiona una institución tan relevante como el epiclerato, que ya Aristóteles señalaba que era fuente de problemas.

De la valoración tradicional de Plauto sírvannos las palabras de Ballester Escalas, que Vicentina Antuña y Luisa Campuzano citan y matizan:

...ya no se discute en él de filosofía y menos de política; nos hallamos bajo el duro imperio del senado y de la ley de las Doce Tablas, cuyo peso se hacía sentir a los cómicos cuando se permitían el menor deslíz. Pero aparece una nueva riqueza: el realismo. Alejado de las ideas, Plauto concentra su mordaz observación en los hombres: el avaro, la vieja presumida, el usurero, el soldado fanfarrón, el muchacho rico, caprichoso y holgazán; y en primer plano el esclavo, siempre el esclavo, antepasado directo del Buscón de Guzmán de Alfarache o de Lazarillo de Tormes. No importa que los nombres sean griegos de guardarropía; todo el mundo los conoce, y, una vez salvado el nimio pretexto jurídico, Roma podrá desarrollar, gracias a Plauto, la gruesa vena de su ingenio agresivo, mordaz, insultante.⁴⁰

Cuando Ballester afirma que "aparece una nueva riqueza: el realismo", se refiere a la verosimilitud que caracteriza esta fase de la comedia greco-latina frente al realismo extremo de la invectiva personal y a la fantasía que caracterizan la comedia política⁴¹; como las autoras cubanas señalan, Plauto

³⁹ Según E. Lefèvre, la *contaminatio* y otras modificaciones de los originales griegos, tanto la transformación por ampliación de escenas breves mediante la inclusión de elementos burlescos, como la reducción de pasajes que en el original eran importantes en tanto que informaban de la finalidad de la obra, estaban motivadas por el hecho de que, mientras la Comedia Nueva es expresión de una concepción del mundo, la Comedia Romana es un entretenimiento; en "Versuch einer Typologie des römischen Dramas", en *Das römische Drama*, ya citado, pp. 1-19, muestra los rasgos fundamentales que acercan comedia y tragedia romanas entre sí, que a la vez las separan de las correspondientes griegas que les sirvieron de modelo.

⁴⁰ V. Antuña-L. Campuzano, *Historia de la literatura latina*, La Habana 1989, 43.

⁴¹ Para el concepto de verosimilitud en Aristóteles, cf. X. Riu, "Il concetto di verisimile nella *Poetica* di Aristotele", *Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Lettere* 3, 2002, 71-91.

trabaja con tramas convencionales, pues ni para griegos ni para romanos es realista presentar una cortesana que se ha conseguido una hija y en lugar de hacer que siga sus pasos y le ayude a sobrevivir, cuando ella ya no pueda ejercer su oficio, la eduque como una señorita, como si supiese que va a ser reconocida por sus padres, como Melénide en *Cistellaria*⁴². En el caso de las comedias romanas no debemos olvidar, por otra parte, que la acción se sitúa en Grecia, lo que hace posible una burla donde cabría esperar respeto, en especial en una sociedad con unas normas de comportamiento tan rígidas como la romana primitiva, para la que, sin ninguna duda, son pura fantasía, algo sólo posible entre griegos, como el trato de confianza entre amo y esclavo, la figura del parásito o la cortesana solidaria. De modo muy especial era inconcebible en la vida real un *pater familias* burlado por un esclavo, y quizá por ello Plauto gusta tanto de desarrollar este aspecto, porque, a pesar de la falta de textos, no cabe duda de que es Plauto el responsable del desarrollo del papel del esclavo intrigante⁴³, en lo que también en parte sigue y desarrolla lo que sabemos de la práctica de la *palliata* precedente y de la *mese* y la *nea*, y a la vez se distancia de aspectos que son esenciales en las comedias de Menandro.

Los siervos de Menandro con los rasgos del personaje-tipo, graciosos, cobardes, ingeniosos y aparentemente serviciales, tienen papeles muy secundarios, mientras que, cuando un personaje de baja posición, siervo o a servicio, como una hetera, tiene papel relevante en la trama, suele conferirle Menandro rasgos especiales que lo aparten del estereotipo. No nos referimos a la samia de la obra homónima, porque, aunque no en matrimonio, está unida afectivamente al padre del *adulescens* enamorado, pero sí a la hetera de *Arbitraje*, la famosa Habrotono, modelo de *bona meretrix*, que resuelve el conflicto entre los jóvenes y es el motor de la reconciliación; con todo, no abandona totalmente el tipo al que pertenece, porque deja entrever que, aunque con la reconciliación pierde un cliente, obtendrá una recompensa mayor, no explícita en la obra. Y sobre todo merece una atención muy especial el esclavo frigio de *Escudo*, el viejo pedagogo que ha acompañado a su amo al combate y al darle por muerto, en lugar de escapar con las riquezas acumuladas por su señor, vuelve para dárselas a la hermana, y que se convierte en el motor de una compleja trama que él mismo idea y dirige, para conseguir que su joven dueña se case con su prometido y no con el hermano de su padre que ahora busca la herencia. Este anciano siervo, que además es un frigio, uno de los pueblos más

⁴² Cf. nuestro "Melénide: la transgresión...", ya citado.

⁴³ Para Lefèvre (*cap. cit.*, 40) es precisamente la imposibilidad de que se produjeran tales relaciones, sin referente en la sociedad, la causa del desarrollo de la figura, con la que logra el autor una especie de "mundo al revés", que debía ser del agrado de una parte considerable del público.

despreciados por los griegos, da lecciones de generosidad y valentía a los griegos, con lo que Menandro está siguiendo los pasos de Eurípides. Los esclavos de Plauto, en cambio, siempre se mantienen dentro de las características propias del tipo: son unos intrigantes ingeniosos y a la vez cobardes, que ayudan a sus dueños porque buscan recompensa o evitar un castigo.

De Plauto se admira su poderosa inventiva que crea situaciones inesperadas; el público, pero también los críticos, valoraron la extraordinaria habilidad en el manejo del idioma en todos los registros posibles⁴⁴. Probablemente a ello se deba el que desde antiguo se haya señalado que hay en él elementos procedentes de la comedia aristofánica y la postaristofánica: a la temática y líneas argumentales, motivos y personajes de la postaristofánica añade Plauto recursos cómicos que le acercan a Aristófanes, como la gran cantidad de registros léxicos, con los que crea parodias de los más variados lenguajes, desde paratragedia a parodia de decretos o de instrucciones militares; la libertad en la creación de términos compuestos altamente expresivos; el uso de metáforas y personificaciones; o un factor que puede ser muy relevante en la comicidad, el nombre propio, del que con frecuencia Plauto hace un uso peculiar, puesto que no siempre los nombres que utiliza Plauto corresponden a los habituales para los personajes, ni tampoco siempre son simples nombres parlantes, sino que a veces quiere crear asociaciones especiales⁴⁵. También se puede ver influencia de Aristófanes en el plano de la estructura argumental: la acumulación de escenas rápidas, de comicidad gruesa, comparables a las llamadas "escenas de palos" de las comedias de la *arkhaia*. Conocida es también la polémica sobre el origen de la polimetría de Plauto, en particular en los *cantica*, en la que no entraremos⁴⁶, pero que no debe desvincularse de estos otros aspectos que hemos comentado y que, como mínimo, muestran que Aristófanes y Plauto compartían un mismo tipo de comicidad, aunque las

⁴⁴ Cf. C. Castillo García, "Imitación y transformación en la comedia de Plauto", *Minerva restituta. 9 lecciones de filología clásica*, recopiladas por A. Alvar, Universidad de Alcalá de Henares 1986, 65-82; para este tipo de comicidad en Aristófanes, cf. A. Melero, "Niveles de lengua y estilo en la comedia aristofánica", *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner II*, Valencia 1984, 203-210.

⁴⁵ Como cuando en *Stichus* llama Gelásimo ("risible") al parásito que, aunque él mismo se llama *ridiculus*, no es capaz de hacer reír a nadie, lo que es preocupante en una persona de su "oficio".

⁴⁶ Este tema, el de la polimetría y los *cantica* de la *palliata* de la primera época, ha generado una amplia bibliografía que pone de manifiesto cómo con frecuencia los autores romanos crearon *cantica* en lugares en los que el original tenía un pasaje narrativo o dialogado, como puede comprobarse incluso en los escasos fragmentos conservados de Nevio; cf., por ejemplo, Th. Cole, "Opera in Ancient Rome", *Venture. Magazine of the Yale Graduate School*, 1967, 35 ss.

diferentes circunstancias históricas hagan que la temática sea distinta. Con todo, los helenistas debemos ser especialmente cautos al valorar esta probable influencia, que podemos exagerar y obviar la importancia que ejercieron las *atellanae*⁴⁷. Sea como sea, por influencia itálica o griega, por exigencia de su público o por su gusto personal, el resultado es lo que señala muy bien Bayet en su clásico manual:

La alegría y la *vis comica* rebosan en él. Todos sus personajes se encargan de demostrarlo, con tal de envolver en su regocijo a los espectadores. A menudo nos sorprende comprobar cómo los actores se desprenden de sus personajes para hablar en nombre propio, trazar cabriolas o muecas en medio de situaciones emotivas o patéticas: se persigue, en realidad, hacer en extremo alegre el espectáculo, ante el cual nadie pueda quedar al margen, y quiere éste agradar a todos, ya por la intervención de clowns, ya por el placer de las invenciones sutiles e inesperadas, ya por los solos o diálogos musicales, conjuntado todo por un gran escritor.⁴⁸

Este tipo de actitud y de comicidad es ajeno a lo que hemos visto en Menandro, por lo que es explicable que buscara para la mayoría de sus obras otros modelos más cercanos a su propia comicidad. Precisamente en lo que se aleja de la práctica dramática de Menandro para seguir formas más convencionales, también se aleja Plauto de Terencio⁴⁹.

3.2 Las diferencias entre los dos tipos de comicidad son la causa de que se afirme que Terencio transforma la "comedia de engaño" en "comedia de amor"⁵⁰. Lo que sucede en realidad es que Terencio está siguiendo el modelo de Menandro y su discípulo Apolodoro en lugar de seguir el de los restantes autores griegos, y los motivos para esa elección debieron ser tanto conceptuales como formales⁵¹. En palabras de Del Corno

⁴⁷ Cf. R. Rieks, "Mimus and Atellane", *Das römische Drama*, ya citado, 348-377; en este mismo volumen Blänsdorf señala elementos de la *atellana* presentes en Plauto y siguiendo, en parte, la línea de E. Paratore (*Storia del teatro latino*, Milano 1957) reclama un mayor papel de los elementos autóctonos, también de otras formas teatrales, como los *fescennini*, pero señala además las ausencias de elementos fundamentales de las *atellanae* en Plauto, en especial en 97 ss.

⁴⁸ *Literatura latina*, Barcelona (trad. original francés de 1965), 1975⁴, 72.

⁴⁹ J. Wright, *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Roma 1974, muestra cómo la práctica de Plauto influye en todos los autores con excepción de Terencio.

⁵⁰ Cf. así lo indica Juhnke en los anexos de P. P. Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Stuttgart 1984.

⁵¹ Ya hemos comentado la existencia de una abundante bibliografía que lo señala; sobre los elementos propios de Terencio y su estrecha relación con Menandro y Apolodoro, sirvan los clásicos trabajos de W. Ludwig, "Von Terenz zu Menander", *Philologus* 103, 1958, 1-38, y "The

Terenzio non intendeva certo travolgere il suo pubblico in un'incessante risata, com'era accaduto per Plauto. Voleva tuttavia divertirlo, seppure in modo diverso del suo grande predecessore; ed a questo fine primario era rivolta la sua macchina drammatica. [...] Ecco dunque il comico terenziano aprirsi la strada in una dimensione diversa da quella plautina. Non più la bizzarria dell'invenzione tematica e linguistica, ma l'osservazione del carattere dell'uomo ...⁵²

Terencio elimina en buena parte los aspectos farsescos y la ruptura de la ilusión dramática que Plauto provocaba con monólogos dirigidos al público o pasajes líricos interpretados por algún personaje; este último aspecto, la eliminación de los *cantica*, constituye una ruptura con la tradición del género como mínimo desde Nevio. De este modo Terencio potencia unas convenciones dramáticas que le vinculan más estrechamente con Menandro y que buscan una mayor coherencia del argumento. Dejando aparte cuestiones de gusto personal, no debió ser ajena a este tipo de decisión el que fuera acogido y mantenido por el círculo aristocrático de los Escipiones, profundamente helenizado. Cuando Terencio empieza a escribir, hace años que en la vida política romana domina Porcio Catón, que se ha erigido en defensor de las virtudes ancestrales, hasta cuya muerte el helenismo estuvo reprimido oficialmente y se confinó en círculos aristocráticos, de los que el que mejor conocemos es el de Escipión Emiliano⁵³. Este "confinamiento" tuvo consecuencias diversas, como un progresivo alejamiento de la literatura y en general de la cultura de estos círculos con respecto a las del resto de la sociedad, lo que en el caso de Terencio toma la forma de una fractura entre sus gustos e intereses y los del público mayoritario que acude al teatro. A las preocupaciones de los intelectuales del círculo de Escipión respondía, sin duda, la acusada preocupación de Terencio por el tema de la educación y, por lo tanto, de las costumbres⁵⁴. Y esos intereses y preocupaciones son la causa de que ahora el referente para las comedias no sean los autores tradicionales de la *mese y nea*, con su comicidad grosera, sino Menandro y su discípulo.

Originality of Terence and his Greek Models", GRBS 9, 1968, 169-182, y de W.,E.,J. Kuiper, *Two Comedies of Apollodorus of Carystus. Terence's Hecyra and Phormio*, Leiden 1938.

⁵² Introducción a la edición con traducción y notas de D. Del Corno de *I fratelli* en BUR 2003, 10.

⁵³ Catón, senador de origen campesino, hace responsable del deterioro de la sociedad al lujo y lo extranjero, en especial lo griego, que se considera símbolo de decadencia; a las cuestiones morales, se unen factores económicos, puesto que el aporte de riquezas obtenidas o generadas en los nuevos territorios provocó la ruina de la economía tradicional.

⁵⁴ A este respecto sólo a modo de ejemplo remitimos a las pp. 26-58 del capítulo dedicado a la comedia latina por V. Antuña y L. Campuzano en la monografía ya citada.

La transformación de la comedia que logra Terencio queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Marina Cavalli:

La vivacità plautina, che aveva adattato la compostezza dei modelli greci agli effetti più grossolani e immediati della farsa italiana, operando una decisa schematizzazione burlesca di tipi umani e situazioni dell'azione, e snaturando così a vantaggio di una robusta facilità comica la tensione sottilmente spirituale della Neva, finisce paradossalmente per accostarsi alle intenzioni originarie del genere ben più di quanto faccia il teatro di Terenzio, nel suo seguire in parallelo e anzi accentuare l'ispirazione seria e proiettata all'interno delle cose che caratterizza l'insegnamento menandro.⁵⁵

Para lograrlo Terencio, como Menandro, hace que los personajes-tipo se alejen del estereotipo; la comedia, además de buscar la diversión del público, se utiliza para transmitir un mensaje nuevo, reflexiones sobre el comportamiento humano y la defensa de valores no convencionales, en particular reflexiones sobre las relaciones que se producen en el seno de la familia y sobre la educación de los jóvenes, temas muy vinculados a las preocupaciones de este grupo helenizado⁵⁶; un tipo de tramas que permiten un doble ámbito de actuación, el familiar, pero también la proyección de las conclusiones desde la familia a unidades superiores, hasta llegar al Estado.

Como en Menandro, en Terencio el núcleo del conflicto gira en torno al matrimonio de los jóvenes: en una comedia, *Hecyra*, se trata de su mantenimiento, de la necesaria y deseada reconciliación de los jóvenes casados meses antes y separados por el nacimiento de un niño, que será también la causa de la reconciliación⁵⁷; en *Eunuco*, el enamoramiento repentino del joven, tras una compleja trama, terminará en una sorprendente boda⁵⁸; en las cuatro restantes se enfrenta el joven a su padre porque desea casarse con una muchacha

⁵⁵ Introducción a su edición y traducción de *Hecyra* para BUR, Milán 1989, 12.

⁵⁶ Cf. O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den "Adelphen" des Terenz*, Hildesheim 1964; J. N. Grant, "The ending of Terence's *Adelphoe* and the Menandrian original", *AJPh* 96, 1975, 42-60; E. Lefèvre, *Terenz und Menanders Heautontimoroumenos*, München 1994; B. Mauger-Plichon, "Térence et le problème de l'éducation: réflexions sur les *Adelphes* et l'*Heautontimorouménos*", *Latomus* 59, 2000, 802-818; para la relación con los planteamientos de Aristóteles, C. Lord, "Aristotle, Menander and the *Adelphoe* of Terence", *TPAPhA* 107, 1977, 183-202.

⁵⁷ Cf. A. Talierno, "Imitatio-emulatio nei rapporti fra l'*Hecyra* di Terenzio e l' *Ἐκρύα* di Apollodoro di Caristo", *Orpheus* 9, 1088, 38-54, y E. Lefèvre, *Terenz und Apollodoros' Hecyra*, München 1999.

⁵⁸ Para la complejidad de esta obra, la elaboración de un pensamiento erótico que en parte anticipa el tratamiento en líricos posteriores, cf. D. Konstan, "Love in Terence's *Eunuch*. The origins of erotic subjectivity", *AJPh* 107, 1986, 369-393, y A. Minarini, *Studi terenziani*, Bolonia 1987, 61 ss.; para los problemas de interpretación del éxodo, cf. G. M. Pepe, "The last scene of Terence's *Eunuchus*" *CW* 65, 1971/72, 141-145.

distinta a la que aquel le propone, y lo consigue tras desaparecer los obstáculos, porque se descubre que la joven pretendida es de su misma posición social. Para Terencio, pues, como para Menandro y su discípulo Apolodoro, el matrimonio es el fin de la comedia, razón por la que eligió las comedias de éstos como referente. Pero en Terencio el motivo tiene un significado socio-político distinto: en el comediógrafo griego hemos visto que el matrimonio y la familia es la institución que se quiere reforzar en un momento de crisis de las instituciones políticas; Terencio, en cambio, utiliza este motivo, que presenta como causa de tensiones entre padres e hijos, como el eje entorno al que desarrollar sus reflexiones sobre las relaciones familiares, tanto en el aspecto institucional como en el afectivo, y sobre los efectos de los distintos tipos de educación y de trato que se desprenden de ellos. Que el matrimonio y el reforzamiento de la familia no es en sí mismo un fin para Terencio, lo demuestran las modificaciones que introduce en las tramas, en la medida en que podemos conocer las obras que le sirvieron de referente; así, por ejemplo, lo elimina en obras que en el modelo griego lo presentan, como en *Phormio*, basada en una obra de Apolodoro que se supone que terminaba con la doble boda de los dos jóvenes, mientras que Terencio hace a uno de ellos enamorado de una cortesana y lo que busca es su trato, no el matrimonio. Actúa así Terencio porque quiere resaltar el contraste entre los dos jóvenes, que dirigen sus pulsiones amorosas a objetos distintos y por ello también con fines distintos⁵⁹. Y en análoga línea, otro factor fundamental en la dramaturgia terenciana muestra las diferencias con el referente, su predilección por la estructura doble: dos padres, dos hijos que son contrastados. Por esa razón concede similar relevancia a las dos historias amorosas, mientras que en Menandro, cuando se dan dos bodas, una es la principal, a cuya consecución se dedica la trama, mientras que la segunda sólo se plantea al final y en cierto modo como una consecuencia de la primera, mostrando claramente el autor que lo que le interesa es la defensa de la institución. Es el caso de la segunda boda de *Arisco* y de *Escudo*.

Los intereses de Terencio son también la causa de que se aleje de la dramaturgia de Plauto en un aspecto que era fundamental en aquel y que ya hemos señalado: el papel del esclavo en tanto que motor de la trama. A Terencio no le interesa subrayar este papel y mostrar los hilos de una comedia

⁵⁹ Cabe, con todo, señalar que esta comedia tiene características especiales, que aquí no podemos comentar, que han llevado a los críticos a postular que se trata de una especie de demostración a sus detractores de que pudo componer obras llenas de movimiento escénico e intriga; cf. E. Lefèvre, *Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor con Karystos*, München 1978.

de intriga, sino que él quiere presentar en escena el complejo entramado de relaciones familiares, los distintos modos de fortalecer los lazos entre padres e hijos en un intento de mostrar las ventajas que podría traer combinar las tradicionales *seueritas* y *disciplina* romanas con la *humanitas* helenística⁶⁰. Este menor papel de la intriga en beneficio de la reflexión sobre el comportamiento humano lo aleja de Plauto, pero también de Filemón y Dífilo, y por extensión de la práctica dramática convencional, mientras que lo acerca a Menandro y Apolodoro, a ese nuevo modo de hacer comedias en la *nea*. El mensaje que buscan transmitir al público, griego y romano respectivamente, es distinto: Terencio propugna la modificación de las viejas tradiciones en el ámbito familiar, con implicaciones en ámbitos más amplios; Menandro, en cambio, busca la comunicación y solidaridad entre las personas por encima de clases sociales y el refuerzo de la familia. Los instrumentos son los mismos: una comedia a la que se ha desprovisto de la mayoría de los elementos farsescos, de la grosería y la comicidad basada en lo imprevisto, tanto en el plano léxico como en el argumental, en beneficio de una comedia de formas amables, más decorosa, impregnada de un contenido didáctico, una comedia "intelectualizada". Razón por la cual ni Menandro ni Terencio, como tampoco su predecesor, Eurípides, gozaron del favor del público, pero sí de los intelectuales.

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

CARMEN MORENILLA

⁶⁰ A. Wlosok destaca la relevancia de este tema en la literatura de la época, *cf.* Springer, *op.cit.*, 134 ss.; sobre el menor papel del esclavo, *cf.* n. 5, 93 ss.