



**Relecturas terencianas:
estudios críticos sobre *El Eunuco***

Marcela A. Suárez y Romina Vazquez
(Comps.)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**Relecturas terencianas:
estudios críticos sobre *El Eunuco***

Marcela A. Suárez y Romina L. Vazquez (Comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario General Jorge Gugliotta	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaría de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretaría Hacienda y Administración Marcela Lamelza	
Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN 978-987-4923-42-4

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) Colección Saberes

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Suárez, Marcela Alejandra

Relecturas terencianas : estudios críticos sobre *El Eunuco* / Marcela Alejandra Suárez ;
Romina Vazquez ; compilado por Marcela Alejandra Suárez ; Romina Vazquez. - 1a ed. - Buenos
Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2020.
234 p.; 21 x 14 cm (Saberes)

ISBN 978-987-4923-42-4

1. Latín. 2. Literatura Clásica Latina. I. Vazquez, Romina II. Suárez, Marcela Alejandra, comp.
III. Vazquez, Romina, comp. IV. Título.
CDD 870

Índice

Agradecimientos	7
Palabras liminares	9
(No) Saber y (no) tocar: la estructura léxica de la violación en <i>Eunuco</i> de Terencio	17
<i>Mariana V. Breijo</i>	
<i>Ego adeo hanc primus inveni viam</i>: Gnatón o una nueva forma de arte parasítico (Ter. <i>Eu.</i> 232-264)	63
<i>Soledad Correa</i>	
Dos paremias en Terencio. Un acercamiento semántico	85
<i>Violeta Palacios</i>	
El concepto de <i>honestus</i> en <i>Eunuchus</i>: una forma de construcción de la oposición entre libres y esclavos	105
<i>Marcelo Perelman</i>	
Patronos y clientes: la protección del amor en <i>Eunuchus</i> de Terencio	123
<i>Natalia Stringini</i>	

<i>Ego excludor, ille recipitur (Eu. 159): ¿de los celos a la rivalidad lúdica?</i>	157
<i>Marcela A. Suárez</i>	
<i>hem quae haec est fabula? (Eu. 689)</i>	
El polimorfismo como principio rector en <i>Eunuchus</i> de Terencio	177
<i>Romina L. Vazquez</i>	
Bibliografía	205
Index locorum	221

Agradecimientos

Los trabajos reunidos en este volumen, titulado *Relecturas de Eunuchus. Estudios críticos*, son el fruto de la labor realizada en el marco del proyecto trienal UBACyT “Relectura de *Eunuchus* de Terencio: estudio crítico y traducción anotada” (código 20020130100104BA), cuyo objetivo primordial fue dar a luz no solo esta publicación sino también la traducción filológica y anotada de la comedia. Cabe destacar que nuestras metas hubiesen sido inalcanzables sin el apoyo de las instituciones y las personas que nos acompañaron a lo largo de tantos meses de esfuerzo y dedicación. Agradecemos, pues, a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, por haber confiado en nuestro equipo de investigadores y habernos otorgado un subsidio anual que nos permitió adquirir la bibliografía necesaria para encarar nuestra tarea. A nuestros colegas que, en los foros de investigación y en los encuentros académicos en los que tuvimos ocasión de participar, alentaron nuestra iniciativa. Y sobre todo, a Terencio, “nuestro africano”, siempre inefable y sorprendente...

Palabras liminares

Durante mucho tiempo, la crítica ha estudiado la obra de Terencio a partir de sus similitudes y diferencias con la de Plauto, relegando a aquel a un segundo plano en los estudios sobre comedia *palliata*, y se ha centrado en la utilización que el africano ha hecho de los hipotextos griegos (Ludwig, 1968; Lowe, 1983) y en los conflictos humanos que pone en escena (Cupaiuolo, 1991; Del Col, 1997). En este sentido, el *corpus* terenciano ha sido caracterizado como un teatro serio y moral, cuyos personajes despliegan características humanas claramente reconocibles que representarían valores sociales identificables en la Roma del siglo II a.C., aunque siempre en una atmósfera griega y no romanizada. Por el contrario, desde este punto de vista, Plauto muestra personajes visiblemente burlescos y superficiales en sus rasgos humanos, con elementos más claramente romanos y anclados en la cultura local (Duckworth, 1952). Como resultado, los críticos han establecido una oposición entre los autores en función de la finalidad buscada por sus comedias y su consecuente capacidad para producir la risa en los espectadores: la producción de Plauto

es teatralmente más interesante y, a partir de una serie de recursos humorísticos identificable en los textos, provoca más fácilmente la risa; Terencio, en cambio, solo capaz de generar una tímida sonrisa, produce piezas más mesuradas con la intención de mover al público a una cierta reflexión filosófico-moral (Riquelme Otálora, 1995).

Así estudiado y con una tradición de lectura heredada del Humanismo (Betrán, 2010), el teatro de Terencio es considerado un “teatro didáctico” que apunta a un público atento y reflexivo, poco sensible al efecto cómico inmediato.

A partir de 1980 se han publicado distintos estudios que abren un nuevo panorama al abordar la obra de Terencio en sí misma. Entre ellos, encontramos algunos comentarios acompañados de traducciones (Barsby, 1999a; Brothers, 2000; Brown, 2006). Asimismo se ha evidenciado un interés por las obras del africano en relación con su contexto socio-histórico (Goldberg, 1986; Gruen, 1992; Leigh, 2004), su vínculo con el teatro romano y sus tradiciones. Otros estudios han abordado el rol de las mujeres (Dutsch, 2008; Rosivach, 1998), aspectos jurídicos (Scafuro, 1997) y el lenguaje (Karakasis, 2005). En los últimos años, se han publicado compilaciones que analizan distintos aspectos, tales como la caracterización de las máscaras, la definición de la poética terenciana, la pervivencia de Terencio en el teatro contemporáneo, entre otros (Pociña; Rabaza; Silva, 2006; Kruschwitz; Ehlers; Felgentreu, 2007; Augoustakis; Traill, 2013).

Con todo, la relectura del corpus de Terencio no ha superado verdaderamente la idea de que su obra carece de verdadero humor, lo que habría propiciado su fracaso como dramaturgo. Sin embargo, tal concepción presenta algunos aspectos discutibles que merecen ser revisados.

Habida cuenta de que el teatro de Terencio está inscripto en el ritual y el juego (*ludus*) en el marco de festividades

religiosas organizadas por el estado, la idea de una *palliata* desvinculada de su contexto socio-histórico, que no sea verdaderamente cómica y no responda a las expectativas del público, parece poco probable (Dupont; Letessier, 2011; Starks, 2013). En este sentido, la constitución de la relación *scaena/cavea* se vincula con el humor y la comicidad, temática que los nuevos estudios revisan, mostrando que, a través del humor verbal y los juegos metateatrales, entre otros recursos, el africano crea una comicidad que brinda coherencia y ritmo a sus comedias (Knorr, 2007; Vincent, 2013).

Por otro lado, el hincapié que la crítica ha hecho en los fracasos de las piezas de Terencio, relacionados con la concepción de un teatro demasiado exigente para un público de *palliata*, se sustenta en la lectura de los prólogos de *Hecyra*, que relatan dos interrupciones de la representación. Sin embargo, difícilmente la gran cantidad de público que se congregaba en los *ludi scaenici* pudiera abandonar repentinamente el lugar (Dupont; Letessier, 2011) e, incluso, estos fracasos bien pueden haberse debido a un problema de programación simultánea (Goldberg, 1986; Parker: 1996). Cabe recordar que las piezas de Cecilio Estacio, el mejor comediógrafo, según Aulo Gelio (15.24), no fueron aceptadas en sus primeras representaciones, lo cual no afectó su reputación. Finalmente, Suetonio refiere en su *Vita Terenti* que el africano fue el autor teatral mejor pago y que su *Eunuchus* resultó un gran suceso (Franko, 2013).

De este modo, *Hecyra* y *Eunuchus* son los dos polos del *corpus* terenciano, en tanto la primera ha sido considerada tradicionalmente como un rotundo fracaso, mientras que la segunda –se sabe– fue su mayor éxito. La entusiasta aprobación que despertó *Eunuchus* ha sido interpretada por la crítica a partir de sus similitudes con la obra de Plauto, por lo que fue calificada como “la más plautina de las comedias de Terencio” (López; Pociña, 1977; Delignon, 2008;

Starks, 2013). Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que permiten tal caracterización? ¿Acaso Terencio se propuso imitar a Plauto o, por el contrario, a partir de convenciones propias de la comedia ha creado una pieza muy peculiar? En este sentido, si bien *Eunuchus* presenta un comienzo harto convencional, Terencio manipula el código de la *palliata*, al someter a los personajes a situaciones inhabituales para sus roles. De esta manera, introduce variaciones que constituyen juegos metateatrales donde se ponen en cuestión las características tradicionales del género (Manuwald, 2006; Dupont; Letessier, 2011; Christenson, 2013). Efectivamente, el africano muestra en *Eunuchus* una absoluta conciencia del trabajo que realiza con la codificación de los roles y con la reescritura de las obras pertenecientes a la Comedia Nueva griega. Entonces, ¿cómo logra renovar la comedia *palliata* en relación con los modelos griegos y con sus antecesores romanos? Según la *communis opinio*, Terencio rechaza la tradición cómica romana y su obra, eminentemente filohelénica, rompe completamente con sus antecesores romanos. Sin embargo, un estudio atento muestra que el contenido, los personajes y la estructura de sus piezas se enmarcan claramente, con sus críticas e innovaciones, dentro de la tradición de la Comedia Nueva romana (Franko, 2013).

Sobre la base de variados abordajes teóricos, los trabajos que integran este volumen ofrecen un acercamiento a *Eunuchus* desde distintos ejes de análisis que aspiran a reubicar la pieza en el corpus terenciano y en el conjunto de la comedia *palliata*, ya no a la sombra de la obra plautina, sino en función del estudio y análisis de sus características constitutivas particulares.

En el trabajo “(No) saber y (no) tocar: la estructura léxica de la violación en *Eunuco* de Terencio”, Mariana V. Breijo analiza la relación entre el conocimiento que los personajes tienen de la condición de ciudadana de la *virgo* y la

interpretación que cada uno hace del acceso a la misma, como uno de los procedimientos que posibilitan la inclusión de la violación en el centro, espacial y argumental, de la comedia. Desde un abordaje lexemático del campo del amor en la comedia, combinado con la discriminación distribucional del conocimiento de los personajes, la autora muestra la estructura léxica que sostiene el progreso de la trama y concluye que existen dos pares definidos, ‘no saber’ - - ‘tocar’ y ‘saber’ - - ‘no tocar’, los cuales pueden constatare también a nivel argumental, puesto que el conflicto identidad-violación (‘no saber’ - - ‘tocar’) halla su resolución conjunta en el par *anagnórisis*-matrimonio (‘saber’ - - ‘no tocar’).

Soledad Correa, en “*Ego adeo hanc primus inveni viam: Gnatón o una nueva forma de arte parasítico (Ter. Eu. 232-264)*”, se concentra en la configuración del *ethos* del *parasitus* Gnatón, tomando como punto de partida recientes desarrollos en el campo del análisis del discurso, que asimilan la noción de *ethos* a la imagen de sí que construye el locutor en su discurso para ejercer influencia sobre su alocutario. El análisis del monólogo de entrada de Gnatón muestra cómo la autopresentación de este personaje se articula a través de una activa negociación con lo que la convención cómica atribuye a su *persona*. En este sentido, su *ethos* discursivo se configura en franco diálogo con su *ethos* previo, rectificando algunos rasgos (*edax*) y consolidando otros (inteligencia, virtuosismo verbal). Dicho *ethos* previo funciona como condición de legibilidad que permite apreciar mejor la novedad que supone su forma de asumir la identidad de parásito y de concebir su arte parasítico.

Violeta Palacios, en el capítulo “Dos paremias en Terencio. Un acercamiento semántico”, aborda el análisis de dos enunciados proverbiales de las comedias del africano: *lepu’ tute’s, pulpamentum quaeris?* (Eu. 426) y *homo sum:*

humani nil a me alienum puto (Hau. 77). Observando la naturaleza lingüística de las formas proverbiales, según la entienden las diversas vertientes de la paremiología contemporánea, la autora estudia el modo en que interactúan con el contexto dramático en el que aparecen. El análisis demuestra que, más allá del contenido moralizante que la crítica tradicional les ha atribuido, constituyen un recurso cómico.

Desde un enfoque historiográfico, Marcelo Perelman analiza el aspecto discursivo de la esclavitud en su trabajo “El concepto de *honestus* en *Eunuchus*: una forma de construcción de la oposición entre libres y esclavos”. Al considerar el discurso de la esclavitud no como una mera representación de una práctica de dominación sino como una forma de dominación en sí misma, el autor rastrea en la obra el uso ideológico del término *honestus*, concepto que en la antigua Roma englobaba al mismo tiempo una idea de belleza y de nobleza. Se puede apreciar entonces cómo la calificación de un sujeto como *honestus*, o su descalificación como *inhonestus*, constituía una forma de naturalizar y enmascarar el problema social del trabajo involuntario, constatando el papel activo del discurso a la hora de moldear las actitudes y los significados que operan de forma ideológica en la justificación del orden social.

Natalia Stringini, en “Patronos y clientes: la protección del amor en *Eunuchus* de Terencio”, recurre al binomio ‘derecho y literatura’ para destacar la finalidad cómica que tiene el teatro de Terencio. En este sentido, para la autora, el africano logra el efecto cómico a través de la puesta en escena de una institución jurídica –la clientela– altamente presente en la sociedad romana del siglo II a.C., de manera absurda y con una finalidad distinta de la que tradicionalmente ha tenido y a cargo de sujetos que han estado ajenos a ella. La clientela de Terencio tiene como

fin conseguir la protección del amor que sienten los protagonistas y coloca a una prostituta en la condición de patrono y cliente.

Marcela A. Suárez se ocupa del tema de los celos, a partir del análisis de su configuración léxica, y su relación con la rivalidad lúdica en el capítulo “*Ego excludor, ille recipitur* (Eu. 159): ¿de los celos a la rivalidad lúdica?”. Las dos primeras escenas del acto I se caracterizan por una serie de manifestaciones emocionales por parte del joven Fedrias que pueden ser interpretadas como celos, si tenemos en cuenta que en esta emoción son tres los involucrados: el amante, la amada y el rival. Efectivamente, el *adulescens amans* rivaliza con el soldado Trasón por el amor de la cortesana Tais. Sin embargo, en términos dramáticos, Fedrias pierde su lugar en la escena. Desde el punto de vista léxico, los celos se distribuyen en otros sentimientos; desde el punto de vista dramático, se desdibujan hasta desaparecer al tiempo que desaparece también la rivalidad: Fedrias dejará de cumplir su rol de *amator* y Trasón jamás lo será.

Por último, Romina Vazquez, en el trabajo “*hem quae haec est fabula?* (Eu. 689): El polimorfismo como principio rector en *Eunuchus* de Terencio” focaliza su atención en una serie de procedimientos compositivos terencianos, basados en una particular combinación de las convenciones propias del género, especialmente la de los atributos de los roles: la duplicación de tramas; la duplicación del rol del *adulescens* en los personajes de Fedrias y Quéreas; la duplicación del rol de la *meretrix* en un mismo personaje, mediante la caracterización discursiva que de ella se hace; la rivalidad lúdica como otro modo de tematizar las características de los roles del *adulescens* y el *miles*; la alteración del orden habitual de los acontecimientos y el desarrollo de distintos niveles de ficción dentro de la pieza. Todos estos recursos de carácter metateatral le permiten a la autora postular un principio

rector en el trabajo dramaturgico de Terencio: el polimorfismo, esto es, la introducción de variaciones en determinadas secuencias tradicionalmente codificadas. De este modo, apelando a la incongruencia y la ruptura de las expectativas del público respecto del código propio del género, Terencio logra crear un tipo de comicidad propio.

Estas relecturas de *Eunuchus* llevadas a cabo en cada uno de estos estudios han intentado –y esperamos haberlo logrado– propiciar la revisión de los patrones y cánones de interpretación, abrir el camino a nuevas formas de apropiación de esta comedia, devolverle su lugar en el contexto de la *palliata* y, fundamentalmente, redefinirla no como la más plautina sino como “la más terenciana de Terencio”.

Queridos lectores, tengan ustedes la última palabra, pero antes...

date operam, cum silentio animum attendite,
ut pernoscati' quid sibi Eunuchus velit. (*Eu.* 44-45)

Presten atención, atiendan en silencio,
para saber bien qué se propone el *Eunuco*.

Marcela A. Suárez y Romina L. Vazquez
(Compiladoras)

(No) Saber y (no) tocar: la estructura léxica de la violación en *Eunuco* de Terencio

Mariana V. Breijo

La violación de la *virgo* en la comedia nueva griega y en la *palliata* latina constituye una de las formas por las cuales se produce el primer encuentro entre aquella y el *adulescens* y suele ser informado a los espectadores o bien por el prólogo o bien por alguno de los personajes (*cfr.* Leisner-Jensen, 2002:173). El único caso registrado en la comedia latina en el que no solo el encuentro sino también la violación tienen lugar durante la representación –aunque fuera de escena– es en *Eunuco* de Terencio (*cfr.* Hunter, 1985:95; Konstan, 1986:386-7; Rosivach, 1998:14).¹ Allí el *adulescens* Quéreas, con la complicidad de su esclavo Parmenón, se disfraza como eunuco y es entregado por este como regalo en casa de la prostituta Tais, donde se encuentra la ciudadana ateniense a punto de recobrar su identidad y donde aprovecha la situación para violarla. La centralidad del hecho en la trama y el patetismo con el que Terencio plasma la versión

1 Rosivach (1998:3) señala que “the world of New Comedy regularly ignores the violent aspects of rape, but on two occasions (in Menander’s *Epitrepontes* and Terence’s *Eunuchus*) the playwright provides details (torn, clothes, tears) that suggest the violence of the act and the devastating effect it has upon its victim”.

femenina del ultraje hacen de esta comedia un punto ineludible para la crítica interesada. Ya Donato parece preocupado al respecto, puesto que en su comentario a la escena en la que el *adulescens* da su versión de lo ocurrido, se detiene en señalar aquellos puntos de la historia que le sirven al joven para justificar su conducta, entre los que se destacan que la idea le fue sugerida por su esclavo (*cf.* Don. *Comm. Ter. ad loc.* 568, 570; que no tenía intención de violar a la joven, sino que la idea le fue sugerida por una pintura en la habitación (*cf.* Don. *Comm. Ter. ad loc.* 584, 592); y que la escena presenta elementos propios del ritual nupcial, lo que prefigura el final de la comedia (*cf.* Don. *Comm. Ter. ad loc.* 584, 592). Lo cierto es que aun cuando sean utilizados por Quéreas en su beneficio, estos argumentos son elementos constitutivos de la trama, por lo que en realidad podría pensarse que forman parte de los recursos argumentales utilizados por Terencio para posibilitar la inclusión de la violación en un lugar central de la comedia.

La pregunta subyacente que más o menos explícitamente aparece en los estudios del caso es cómo es posible que un acto violento y criminal haya formado parte de un género cuyo objetivo último es provocar risa. Las respuestas son diversas. Una parte dedica páginas a evaluar la conducta de Quéreas. En este sentido, las lecturas se enmarcan en dos corrientes principales: aquellos que condenan la conducta de Quéreas al hacer hincapié en la premeditación y violencia del acto, y aquellos que analizan su conducta en el marco de la codificación cómica en la que la falta de autocontrol es cualidad definitoria del *adulescens* y la violación se resuelve a través del matrimonio. Entre los primeros se ubica Norwood (1923:61), quien califica la conducta del *adulescens* como “detestable” porque “does not weakly succumb to a sudden impulse of love, but deliberately and skilfully gratifies a physical appetite”. L. Pearson Smith (1994), por

su parte, preocupada por la respuesta de los espectadores contemporáneos de la comedia, analiza una serie de cuestiones por las que estos habrían reprobado el accionar de Quéreas, entre los que se encuentran el abandono intempestivo –y sin más razón que una fiesta con amigos– del puesto militar el Pireo, la degradación que implica el disfraz de eunuco, el hecho de que la joven violada sea una ciudadana, la violencia ejercida sobre la joven y la soberbia de compararse con un dios. En defensa de Quéreas aparece C. Kraemer (1928:667), quien concluye que se trata de “a young likable boy, with and impetuous, passionate, rather self-centered disposition. Impulses which he has no desire to control, involve him in a misdeed for which, with the same impulsiveness, he is eager to make generous amends”. También D. Konstan (1986:387) describe a Quéreas como “an engaging scamp, witty, frank, and ebullient, and it is easy to enjoy his ingenuous elation, despite the injustice to Thais, whom we know as sympathetic, and to her innocent ward” y añade que “a untroubled empathy with the youth is licensed by the holiday mood of comedy, as well as by the custom of the genre, which will require that he accept as wife the citizen whom he has violated”. K. Philippides (1995), por su parte, analiza la presencia de elementos propios de la ceremonia matrimonial no solo en la violación, sino también en otros pasajes, lo cual lleva a mitigar el accionar de Quéreas, quien transita la comedia como un rito de pasaje de la juventud a la adultez, donde servicio militar y matrimonio constituyen los dos hechos destacados. Añade además en defensa de Quéreas que no entró en la habitación con la intención de violar a Pánfila, sino que fue la pintura de la unión de Danae con Júpiter disfrazado de lluvia de oro lo que le dio la idea y que desconocía la identidad de Pánfila y, dado que estaba en casa de una *meretrix*, la tomó por una esclava.

Otra parte de la crítica prefiere abordar el problema a partir del sistema interno propio de la comedia en el contexto sociocultural en el que esta circula. Entre ellos, L. Rosivach (1998:13-50) analiza los elementos característicos de la violación en la Comedia Nueva a través de un recorrido por las comedias griegas y latinas en las que se presenta el tópico y concluye, en un apartado dedicado exclusivamente a *Eunuco* de Terencio, que existen dos elementos invariables (la inocencia y vulnerabilidad de la víctima, por un lado, y la existencia de alguna excusa para el accionar del *adulescens*, por otro) que permiten la resolución a través del matrimonio. En este sentido afirma que

“marriage represents the young man’s transition from youth to adulthood and his integration into society as a full adult male member.[...] The society into which the young man is reintegrated is one which privileges males over females, and the rape motif in its essentials validates the notion that this is the way things should be. What is also essential to the motif is that the rapist be from a wealthy family: society could not tolerate behavior like this from its poor” (Rosivach, 1998:49-50).

Leisner-Jensen (2002), por su parte, examina las circunstancias en que la violación se presenta en las comedias de Menandro, Plauto y Terencio, y concluye que los casos de violación son frecuentes en la comedia² y deben ser entendidos como “a handy and immediately intelligible way to connecting two young people”, y que en tanto el universo de la comedia es convencional,³ de ninguna manera puede

2 Leisner-Jensen (2002:191) señala que “in about forty-five Greek and Roman new comedies we see that in seventeen, nearly two fifths, a consummated rape is an essential element of the plot”, y añade “in a handful of them there are two rapes; both the young girl and her mother owe their existence to a sexual offence”.

3 Leisner-Jensen (2002:195) recuerda que “as Hunter rightly stresses: ‘we are moving in the self-

ser interpretado como una referencia a condiciones sociales y legales corrientes, del mismo modo que los poetas y los espectadores no deben ser acusados de tener una mirada cínica sobre el sufrimiento de las jóvenes, sino que “the stage has its own realism and probability or improbability” (Leisner-Jenser, 2002:196).

Sin embargo, otra parte de la crítica observa en la violación en *Eunuco* un tratamiento más ligado a la denuncia y a la crítica social.⁴ Así, S. James (1998:31-32) afirma que “Terence breaks with the traditions of rape in Roman Comedy and presents rape in the worst possible light showing it as a violent act that injures its victims physically as well as seriously threatening their futures”, y Rothaus Caston (2014:64) señala que “Terence seems intent on bringing out the destructive and aggressive dimensions of the rape rather than attempt to make it more explicable or forgivable, as it is handled elsewhere in New Comedy”. En esta línea, y a partir de la hipótesis de que la comedia terenciana apela a la reflexión de los *virii* en tanto destinatarios privilegiados de obra, desde nuestro punto de vista Terencio problematiza el tópico de la violación con el objetivo de visibilizar tanto la violencia física como las consecuencias sociales y jurídicas de la agresión,⁵ de modo tal que aquellos podrían verse

referential world of the theatre'; and the conventions are '...more important than the attempt to reproduce faithfully the pattern of life outside the theatre'. Cfr. Hunter (1985:74, 82”).

4 Ashmore (2015:10) afirma que “in the period after the passage of the *Lex Julia de Adulteriis Coercendis* [i.e. 18 a.C.] Roman artistic and literary sources demonstrate a more comprehensive understanding of rape as emotionally and physically traumatizing as well as sensitivity towards the victim's experience and perception of the assault” y compara este momento con “the social change in late 20th century America”. Sin embargo, resulta insoslayable hacer notar –más allá de lo discutible del concepto propuesto por la autora– que la comedia terenciana en su conjunto, pone en escena y problematiza el lugar de la mujer y el hombre en la sociedad romana, desde una mirada crítica y reflexiva, por lo que bajo sus parámetros debería retrotraerse el debate más de un siglo antes de la mencionada ley.

5 Cfr. también Christenson (2013:279).

identificados como potenciales *patres* tanto de una joven ultrajada como de un joven violador, con las consecuencias jurídicas –y económicas– que uno y otro caso conllevan.⁶

Sin embargo no debe perderse de vista que se trata de una comedia, por lo que limitar la lectura a la crudeza del acto violento atenta contra su objetivo último, que es el divertimento. Por ello, consideramos que la efectividad de la comedia radica en una serie de procedimientos cuidadosamente seleccionados por el poeta, que le permiten poner en escena y visibilizar el acto de la violación sin que ello atente con el estatus genérico de su obra. Entre ellos, cabe destacar el desconocimiento por parte del *adulescens* de la condición civil de la joven, las circunstancias en que ocurre la violación y el hecho de que suceda antes de la restitución formal de la identidad. En efecto, como el propio Quéreas declara, el *adulescens* no conoce a la joven y los únicos datos que tiene de ella se los proporciona el esclavo Parmenón, quien la califica como un regalo en casa de la prostituta Tais, por lo que desde el punto de vista de Quéreas, no ha violado la ley al tocar a una joven prohibida:⁷ se trata de una esclava, en casa de una prostituta, a la que ha violado en un arrebató de pasión, inspirado por el ejemplo de Júpiter.⁸ Luego, una vez que toma conocimiento de la identidad de

6 Sobre las penas impuestas a los jóvenes tanto en derecho ático como romano, *cfr.* Pearson Smith (1994:22-23). Sobre los cargos legales por violencia sexual y sobre la legislación republicana al respecto, *cfr.* Nguyen (2006:83-95).

7 Recuérdese la recomendación del esclavo Palinuro en el *Gorgojo* plautino: vv. 35-38 *nemo ire quemquam publica prohibet via;/ dum ne per fundum saeptum facias semitam,/ dum ted apstineas nupta, vidua, virgine,/ iuventute et pueris liberis, ama quidlibet.* [Nadie impide a ninguno transitar por la vía pública, mientras no tomes una callejuela a través de una propiedad vallada; mientras te abstengas de la que está casada, de la viuda, de la doncella, de la juventud y de los muchachitos libres, ama a quien quieras].

8 Como afirma Dixon (2007:49-50) "the legal definition of rape was closely tied to a woman's status and circumstances", de modo tal que "a female (or male) slave in Roman society had no recognised right to sexual choice or even the right of refusal -she was a peace of property".

la joven, asume su culpa y el amor se constituye en un término de acuerdo que justifica el acto en el marco de la reparación social del matrimonio.⁹ Sin embargo, una lectura atenta de la comedia permite observar que no es Quéreas el único personaje que desconoce la condición de la joven y, más aún, que el tratamiento que cada uno de los personajes hace de ella se encuentra directamente ligado conocimiento de su estatus civil.

A partir de lo expuesto, en esta oportunidad nos proponemos mostrar que el desconocimiento del origen libre de la joven constituye uno de los ejes argumentales que posibilita la introducción de la violación en el centro de la trama. Nuestra hipótesis es que en esta comedia se tematiza la relación entre ‘saber’ y ‘tocar’ como archisememas de la relación diatética entre los personajes intervinientes directa o indirectamente en la violación de la *virgo*. Esta afirmación puede constatarse tanto a nivel léxico, a partir del análisis distribucional del léxico amatorio entre los personajes, que pueden ser clasificados entre quienes conocen la condición libre de la joven y quienes no;¹⁰ como a nivel argumental, puesto que la resolución del conflicto identidad-violación (‘no saber’ - - ‘tocar’) halla su resolución conjunta en el par *anagnórisis*-matrimonio (‘saber’ - - ‘no tocar’). Esto ocurre porque, a diferencia de lo que sucede en las otras comedias terencianas, en las que el *adulescens* que comete el ultraje se exculpa por el estado de ebriedad,¹¹ aquí Quéreas se encuentra plenamente conciente y en uso deliberado de

9 En este sentido, los elementos matrimoniales rituales destacados por Philippides (1995) contribuyen a prefigurar el final de la comedia y así morigerar la reprobación tanto hacia el culpable como hacia el motivo de la culpa.

10 Entre ellos, solo el esclavo Parmenón cumple un papel determinante ya que sugiere a Quéreas la idea del disfraz pero omite declarar la condición ciudadana de la joven.

11 Tal es el caso de Pánfilo en *La Suegra*, Esquino en *Los Hermanos*, en su juventud, el *senex* Cremes en *Formión*.

sus facultades, como lo demuestra su propio relato de lo ocurrido, por lo que resulta imprescindible que sostenga la condición servil de la *virgo* hasta la revelación de la identidad de la joven, momento en el que asume la reparación correspondiente a través del matrimonio. De modo similar, el soldado Trasón la reclama como su propiedad hasta que Cremes, hermano de la joven, declara que es libre y ciudadana.

A partir de la premisa de que el análisis léxico y semántico contribuye de manera sustancial a la lectura filológica de toda obra literaria en la medida en que contemple las particularidades genéricas, retóricas, estilísticas e incluso métricas, hemos tomado como marco teórico la semántica estructural o lexemática, desarrollada por Coseriu,¹² y más precisamente para el estudio del léxico amoroso en esta comedia, la lexemática verbal descrita por García-Hernández (1980), cuya propuesta teórica implica “el estudio de diversos clasemas verbales considerados no en el nivel de la forma gramatical sino en el del lexema o unidad léxica; de ahí el nombre de ‘lexemática del verbo’”.¹³

A los fines expositivos, dedicaremos una primera parte de este trabajo a recorrer las escenas más relevantes desde el punto de vista de la presentación de la *virgo*, con el objeto de determinar claramente qué personajes –y en qué circunstancias– conocen el estatus civil de Pánfila. Luego procederemos a relevar el léxico amatorio presente en la

12 Cfr. especialmente Coseriu (1977), donde se recogen los trabajos publicados entre 1964 y 1976.

13 Cfr. García-Hernández (1980:2). Su trabajo se sustenta en un sistema que distingue dos tipos de relaciones clasemáticas: 1) Intersubjetiva o de complementariedad: relaciona acciones de un proceso realizado por distintos sujetos (enseño - aprendes); y 2) Intrasubjetiva: aplicable a acciones con un mismo sujeto. Esta última tiene tres modalidades: a. Alterna: cuando se trata de o bien un término o bien otro (aceptar/rechazar); b. Secuencial: cuando existe cierto orden de sucesión entre los términos (deliberar - - decidir); y c. Extensional: cuando existe una oposición por su duración (buscar - encontrar).

comedia, teniendo en cuenta tres variables: los personajes que intervienen en el pasaje registrado, el tipo de *sermo* al que pertenece el lexema¹⁴ y los actantes comprometidos en la situación enunciada. El cruce de estas variables dará como resultado el corpus léxico amatorio de la comedia en su conjunto, a partir del cual se seleccionarán aquellos lexemas en los que la *virgo* cumpla una función actancial. Sin embargo, esta variable resulta incompleta para los fines de este trabajo si no se la cruza con los personajes que efectivamente participan de la situación de enunciación: determinar la relación entre el conocimiento del estatus civil de la *virgo* y el modo de interpretar los accesos o intentos de acceso a la joven presupone tener en cuenta no solo a quiénes se aplican los lexemas, sino principalmente contrastar quiénes los dicen y quiénes los escuchan.¹⁵

Primera parte: La identidad de Pánfila

La joven Pánfila aparece mencionada por primera vez en escena en el acto I, cuando Tais explica a su amante Fedrias, delante del esclavo Parmenón, el motivo por el cual lo ha rechazado y necesita que le conceda dos días para atender en exclusividad al soldado Trasón. Allí mismo queda establecida la condición ciudadana de la *virgo*.

14 Seguimos en este punto el análisis de López Gregoris en su estudio *El Amor en la Comedia Latina* (2002).

15 Entre estos últimos debe incluirse también el público que ve y escucha todo y puede juzgar a partir de esa condición.

[...] TH. ibi tum matri parvolam
puellam dono quidam mercator dedit
ex Attica hinc abreptam. PH. civemne? TH. arbitrator.
certum non scimu': matri' nomen et patris
dicebat ipsa: patriam et signa cetera
neque scibat neque per aetatem etiam potis erat.
mercator hoc addebat: e praedonibus,
unde emerat, se audisse abreptam e Sunio. (108-115)¹⁶

TAIS: Allí, cierto comerciante le dio como regalo una
jovencita que había sido raptada de Ática.

FEDRIAS: ¿Ciudadana?

TAIS: Creo que sí. No lo sabemos con certeza. Ella nombraba
a su madre y a su padre. No sabía de su país, ni de su origen,
ni podía saberlo por su edad. El comerciante decía, además,
haber oído de los bandidos a los que se la había comprado
que la habían raptado en Sunio.

Si bien Tais no confirma plenamente el origen libre de Pánfila, informa de todos los elementos que permiten, dentro del código cómico de la *palliata*, identificar la máscara de la *virgo* que será reconocida como ciudadana en el final de la comedia. Resulta insoslayable en esta escena destacar la participación del esclavo Parmenón, ya que es él quien, a sabiendas de que se trata de una joven libre, sugiere a Quéreas el plan para llegar hasta ella. Y más aun, el recurso cómico aportado por el esclavo consiste en seguir detenidamente lo que la prostituta dice para interrumpirla en cuanto diga algo que falsee la verdad:

16 El texto latino, en este y en los restantes trabajos que componen el presente volumen, sigue la edición de Kauer – Lindsay (1958). Asimismo, las traducciones, salvo indicación expresa, corresponden a Publio Terencio Afro (2020), *El eunuco*, traducción filológica anotada a cargo de Mariana Brejio, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcelo Perelman, Belén Sánchez, Marcela Suárez y Romina Vazquez (cfr. *infra* el apartado “Bibliografía”).

...hac lege tibi meam adstringo fidem:
quae vera audivi taceo et contineo optume;
sin falsum aut vanum finctum, continuo palamst (102-104)

Condiciono mi promesa a esta ley: las verdades que oiga, las mantengo en silencio y me las reservo; si lo que oigo es hueco, falso o fingido, inmediatamente lo divulgo.

La elección de tal recurso refuerza directamente el papel que el esclavo cumple en el engaño. Tais entonces expone en detalle la historia de la niña robada, la crianza que tuvo al cuidado de su madre y su relación filial con la joven (vv. 111-118), añade además sus cualidades (*esse hanc forma ... honesta virginem/ et fidibu' scire*, vv. 132-133 [la muchacha es hermosa y sabe tocar la lira]) y cómo la joven fue vendida por su tío precisamente al soldado Trasón quien la compró para dársela como obsequio sin saber nada ni sobre el origen de la joven ni sobre su relación con Tais (*hic meus amicus: emit <ea>m dono mihi/ inprudens harum rerum ignaru' que omnium*, vv. 135-136 [allí estaba presente un querido mío. La compró como un regalo para mí, sin sospechar nada e ignorándolo todo]). Declara que su deseo por recuperarla radica en el hecho de haberla considerado su propia hermana y en su intención de restituirla y devolverla a su familia (*primum quod soror est dicta; praeterea ut suis/ restitutam ac reddam...*, vv. 146-147 [En primer lugar, porque me considero su hermana; después, para que sea devuelta y restituida a los suyos]). La narración de Tais aparece luego repetida por un celoso Fedrias en tono irónico, para denotar que todo lo que le ha contado tiene por objetivo conseguir que él le conceda dos días de exclusividad con el soldado. Sin embargo, este recurso sirve además para resumir lo que la *meretrix* le ha contado (vv. 155-159). En este mismo diálogo entre Tais y Fedrias aparece

por primera vez mencionado también el eunuco, el cual fue comprado junto con una esclava etíope como obsequio para la *meretrix*. Como Pánfila, su introducción forma parte de la discusión entre los amantes (vv. 163-169) y la partida de Fedrias al campo como modo de resolución del conflicto entre ellos es la condición de posibilidad para el engaño de Quéreas y la consecuente violación (vv. 187-189): al marcharse Fedrias al campo, no se entera de que su hermano Quéreas ha regresado ni puede supervisar la entrega del eunuco correcto. En segundo lugar, dado que se fue al campo, Fedrias confía en Parmenón la responsabilidad de entregar los esclavos a la cortesana. El acto se cierra con palabras de Tais, en las que insiste nuevamente con la condición de la joven y en su intención de restituirla a su hermano, a quien describe como un *adulescentem nobilem* (vv. 202-204). En suma, finalizado el acto I no hay dudas de que Tais, Fedrias y Parmenón conocen perfectamente el origen libre de la joven Pánfila.

Distinta es la situación del soldado Trasón, que es quien ha comprado a la joven (vv. 135-136) y de su parásito Gnatón, a quien aquel le ha encomendado la entrega de Pánfila. Precisamente cuando está por cumplir su encargo, el *parasitus* entabla una competencia verbal con el esclavo Parmenón por la calidad de los regalos que uno y otro se aprestan a entregar. En esa instancia Gnatón se refiere a la joven con el término *mancupium* (GN. [...] sed quid videtur/hoc tibi mancupium?, v. 274 [pero ¿qué te parece esta esclava?]), es decir, aquel o aquella que se encuentra *in mancupium*, esto es bajo la *manus* de un *dominus*, lo que lo equipara a un esclavo, aun cuando hubiera sido libre en su origen (cfr. Gayo 1.123; 3.114), y demuestra su desconocimiento de la identidad de la joven. Resulta relevante en este punto distinguir un concepto que a menudo carece de distinción, pero que en esta comedia adquiere peso propio, y es

la distinción entre la condición de *libera* “libre” y la de *civis* “ciudadana”. La *meretrix* Tais, en tanto *peregrina*, es libre, sin embargo no es ciudadana;¹⁷ Pánfila, en cambio, no solo es libre sino también y fundamentalmente es ciudadana. De ahí la aclaración que su hermano Cremes hace al momento del reconocimiento cuando afirma: CH. scibi’: principio eam esse dico liberam. THR. hem. CH. civem Atticam, v. 805 [Cremes: Te lo voy a decir: primero te digo que ella es libre. Trasón: ¿Eh? Cremes: Y ciudadana ateniense].

En una situación análoga se encuentra Quéreas, quien llega desesperado buscando a una joven que ha visto pasar y que desconoce completamente: CH. Occidi!/ neque virgost usquam neque ego, qui illam e conspectu amisi meo, v. 292-293 [Estoy muerto. La chica no está por ninguna parte y yo tampoco, que la he perdido de mi vista]. Llama la atención que Quéreas se refiera a Pánfila como *virgo* (v. 292). Si bien este término es utilizado para identificar la máscara definida por C. González Vázquez (2004, s.v.) como “una muchacha de clase libre en edad de contraer matrimonio”, esto no implica necesariamente que Quéreas deduzca que se trata de una ciudadana. Watson, a propósito del uso del término *virgo*, observa que es significativo que las jóvenes cuyo origen libre es desconocido y pasan por esclavas sean llamadas *virgines* solo por aquellos personajes que conocen su origen mientras que los demás utilizan otros términos. Sin embargo, advierte que existen tres excepciones en las que un joven utiliza el término *virgo* para referirse a una muchacha que desconoce. Uno de ellos es precisamente Quéreas:

(...) in the *Eunuchus*, Chaerea sees a girl walking in the street with a parasite and maid for companions. Neither young man knows that the object of his fancy is a free-born citizen;

17 Cfr. Rosivach (1998:11) a propósito de las características de las *hetairai* en la Comedia Nueva.

on the other hand, since both *meretrices* and *matronae* would presumably be readily identifiable from their dress, each must think of his girl as a respectable *peregrina*. (Watson, 1983:121).¹⁸

Efectivamente, al ser interrogado por Parmenón sobre quién es la joven de la que se ha enamorado repentinamente, Quéreas afirma que no sabe quién es, ni de dónde es, que solo la vio pasar por la calle (vv. 321-322):

PA. quid tua istaec? CH. nova figura oris. PA. papae.
CH. color veru', corpu' solidum et suci plenum. PA. anni?
CH. anni? sedecim.
PA. flos ipse. (317-319)

PARMENÓN: ¿Y tu chica qué tal?

QUÉREAS: Un rostro sin igual.

PARMENÓN: ¡Apa!

QUÉREAS: Un color verdadero, un cuerpo turgente y lleno de jugo.

PARMENÓN: ¿Años?

QUÉREAS: ¿Años? Dieciséis.

PARMENÓN: En la flor de la edad.

Resulta notable en este pasaje el detalle puesto en la descripción del cuerpo de la joven. Frente a la invisibilidad del cuerpo femenino, a esta joven se la visibiliza en sus atractivos sexuales, se la muestra, se la ve tanto como puede ser vista una esclava o una *meretrix*, nunca como una ciudadana. La confrontación con las otras *virgines* terencianas,

18 Añade además que el uso de *uirgo* en esas tres ocasiones "is perhaps best viewed as anticipating its common employment by later writers to mean simply "young girl", specially in the case of *Eunuchus*, where Chaerea confesses that he has no idea who the *uirgo* is or to whom she belongs".

cuya participación en las comedias es prácticamente nula y solo se las conoce por su nombre o por algunos gritos que indican el momento del parto, denota una particularidad destacable, puesto que este elemento, si bien podría parecer secundario, insiste en la idea de que Quéreas desconoce la condición prohibida de la joven.

Parmenón la reconoce y describe como una esclava entregada como regalo a la prostituta (huc deductast ad meretricem Thaidem: <ei> dono datast, v. 352 [La trajeron hasta aquí, a lo de la prostituta Tais. Se la dieron como regalo]).¹⁹ Nótese que la primera información dada a Quéreas por Parmenón recoge los dos argumentos principales con los que el *adulescens* se defenderá luego: la joven estaba en la casa de una prostituta y era una esclava, dado que fue entregada como regalo. En ese momento entonces se urde el engaño: Quéreas añora la suerte del eunuco porque tendrá la oportunidad de convivir con la joven (vv. 366-368), a quien designa como *conservam*, es decir, “compañera de esclavitud”, de modo que no hay posibilidad de duda, ni para Parmenón, ni para el público espectador, de que el joven la considera una esclava.²⁰ El esclavo sugiere que intercambie sus ropas con las del eunuco y tome su lugar. Ante el entusiasmo de Quéreas por la idea, el esclavo retrocede y alega que solo era una broma (v. 378) y reconoce que hacer eso implica cometer un crimen (*flagitium facimus* v. 382). Sin embargo, como Quéreas está decidido, el esclavo, en lugar de revelarle el verdadero origen de la joven, lo insta a dejar en claro que es él quien se lo ordena (vv. 388-390).

19 Sugestivamente utiliza las mismas palabras que Tais en la primera escena, pero omite el resto de la información.

20 El mismo término *conservam* es utilizado por Quéreas en su intento de disculpa ante Pitias al descubrirse lo ocurrido *cf.* v. 658.

En este punto, justo antes de la violación, podemos ya hacer una primera distribución de personajes según el conocimiento que cada uno tiene de Pánfila: por un lado, se ubican quienes conocen su condición, es decir, Tais, Fedrias y Parmenón; y, por otro, quienes no, esto es, Quéreas, Trasón y Gnatón.²¹ Al primer grupo se añadirán las esclavas de Tais, Pitias y Dorias, en especial la primera, que es quien da la segunda versión de la violación.

La cena en casa de Trasón a la que Tais concurre y el encuentro de Pitias con Cremes coinciden temporalmente con el momento en que Quéreas, disfrazado de eunuco, ya dentro de la casa de Tais, aprovecha la situación para violar a Pánfila. Dado que el hecho ocurre fuera de escena, se hace necesario el relato de lo ocurrido con la particularidad de que la comedia ofrece dos versiones, primero la del propio Quéreas, que cuenta a su amigo Antifonte las circunstancias que propiciaron el hecho, y luego la de Pitias, que centra su relato en las consecuencias y el estado físico y mental en el que ha quedado la joven como resultado de la violación. El tono patético y desesperado de esta última contrasta fuertemente con la alegría y jocosidad de la charla entre los jóvenes.

En la primera versión del episodio de la violación (vv. 549-606) Quéreas se refiere a Pánfila con las mismas palabras que Parmenón había utilizado para identificarla (*quaedam hodie est <ei> dono data/ virgo*, vv. 564-565 [Hoy le entregaron una chica como regalo]) y la presenta

21 Deben señalarse dos observaciones importantes: en primer lugar que dos de los tres personajes masculinos sexualmente activos desconocen la condición civil de Pánfila e intentan acceder a ella, es decir, que a excepción de Fedrias que está enamorado de Tais, tanto Quéreas como Trasón consideran que se trata de una joven permitida; y en segundo lugar, que Trasón, si bien está interesado en Tais y como tal funciona como rival de Fedrias, sin embargo, también toma como objeto deseo a Pánfila en ocasión del intento de provocarle celos a Tais. El *miles*, además, verbalmente insiste en proezas sexuales que nunca tienen correlato concreto, lo que le vale el apóstrofe de *nebula*, término que solo se repite aplicado al eunuco (v. 717), invirtiendo así su caracterización. Cfr. Dessen (1995:131,134).

a Antifonte como un regalo para una prostituta. Continúa el relato sobre cómo se quedó a solas con la muchacha y al ver la pintura de Júpiter descendiendo en forma de lluvia de oro en el regazo de Dánae, se sintió avalado para proceder.²² Finalmente, como hiciera antes, insiste en su preocupación por obtenerla para su disfrute completo.

Como adelantáramos, la segunda versión de la violación (vv. 643-667) aparece presentada por las esclavas Pitias y Dorias, que tratan el hecho desde una perspectiva muy distinta y utilizan el léxico propio de la violación. En esta escena aparece además la mirada de otro *adulescens*, Fedrias. La esclava Pitias entra en escena horrorizada por lo que acaba de presenciar y describe el estado físico de la joven:²³

PY. quin etiam insuper scelu', postquam ludificatust
[virginem,
vestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo
[conscidit. (645-646)

Y además, encima de todo, el criminal, después de engañar a la chica, le desgarró toda la ropa a la pobre, luego la agarró de los pelos.

Philippides (1995:276-277) señala que el corte de cabellos y las lágrimas pueden ser incluidos entre los elementos propios del matrimonio ritual, a los que ya hiciera referencia el propio Donato, como marcas de la pérdida de la inocencia y la transición de la virginidad al matrimonio. Sin embargo, nos parece que aquí, lejos de anticipar el acuerdo final de la comedia, estos elementos son utilizados como denuncia y forman parte del proceso de visibilización de la violencia

22 Cfr. Arist. *Nubes* 1080-1082.

23 Para el *Epitrepontes* de Menandro como antecedente de este pasaje, cfr. Rosivach (1998:32).

sufrida por la joven. En ese marco, Pitias añade que la joven está llorando y no se atreve a decir qué pasó (*virgo ipsa lacrumat neque, quom rogites, quid sit audet dicere...*, v. 659 [La propia muchacha está llorando y, cuando le preguntás, no se atreve a decir qué pasó]). El mismo valor criminal es otorgado por Dorias, quien se refiere a lo ocurrido como un *monstrum* (v. 656)²⁴ y un *infandum facinus* (v. 664). La escena transcurre con la participación de Fedrias, que no da crédito a las palabras de las mujeres y se marcha en busca de Doro, el verdadero eunuco, de quien obtiene la verdad de lo ocurrido.

Resulta interesante que Pitias se pregunte luego si debe contar que la chica ha sido violada y que Dorias le advierta es mejor callar (*tu pol, si sapis,/ quod scis nescis neque de eunucho neque de vitio virginis./ hac re et te omni turba evolves et illi gratum feceris./ id modo dic, abisse Dorum. vv. 722-725* [Vos, si sos astuta, no sabés lo que sabés ni sobre el eunuco ni sobre la violación de la chica. De esta forma, no solo te vas a liberar de todo el escándalo, sino que también le vas a hacer un favor a ella. Decí nada más que Doro se fue]),²⁵ porque el silencio funciona como salvaguarda no solo de la esclava que tenía bajo su supervisión a la joven, sino también y principalmente de la propia Pánfila, ya que el hecho de haber sido violada la excluye como objeto de intercambio entre las familias a través del matrimonio y

24 El concepto de *monstrum* se aplica aquí a la imposibilidad de que un eunuco pueda violar a una joven, sin embargo, sobre la capacidad de un eunuco para mantener relaciones sexuales *cfr.* Dessén (1995:124-125).

25 Pitias sigue su consejo, ya que en la primera escena del acto V Tais le reclama a Pitias que le cuente lo que realmente ha ocurrido: *Pergin, scelestas, mecum perplexe loqui?/ "scio nescio abiit audivi, ego non adfui."/non tu istuc mihi dictura aperte es quidquid est?/ virgo conscissa veste lacrumans opticet;/ eunuchus abiit, vv. 817-821* [¿Seguís, maldita, hablándome con rodeos? "Lo sé, no lo sé, se fue, lo oí, yo no estuve presente". ¿Me vas a decir de una vez por todas lo que pasó, sea lo que sea? La chica, con la ropa rasgada, y llorando, no dice una palabra. El eunuco se fue].

la única reparación posible consiste en las nupcias con el violador.²⁶ El mismo tópico aparece en *Los Hermanos*, donde la *matrona* Sóstrata, ante la noticia de que el joven que ha violado a su hija y ha prometido casarse con ella tiene una nueva amante, se pregunta –como Pitias– si debe contar lo ocurrido y su esclavo Geta le recomienda que no lo haga porque *tua fama et gnatae vita in dubium veniet*, v. 340 [tu reputación y la vida de tu hija serán puestas en duda].²⁷ De modo semejante, también en *Hecyra*, la joven Filomena fue violada por un joven desconocido y ha quedado encinta, sin embargo tanto la violación como el embarazo son silenciados para que la *virgo* pueda casarse con Pánfilo.²⁸

La comedia avanza entonces hacia la resolución y el final feliz. En el marco del asedio a la casa de Tais por parte de Trasón y sus secuaces, se produce la *anagnórisis* de la identidad de Pánfila por parte de su hermano Cremes, quien la reclama como libre y ciudadana ante los requerimientos del soldado y el parásito (vv. 804-809). El descubrimiento termina el asedio y pone en retirada a los atacantes. Luego, apenas iniciado el acto V, Tais se entera de la violación de Pánfila y decide confrontar a Quéreas. Al momento del

26 Dixon (2007:48) señala que “woman’s worth was largely defined in terms of her chastity -that is, the guarantee of exclusive sexual (and reproductive) rights to her body. If this sexual access was abrogated by an unauthorised male, whether with the woman’s complicity or against her will, she lost her value as an object of exchange between families and could redeem herself only by death”.

27 El esclavo esgrime dos argumentos para silenciar lo ocurrido: en primer lugar que, dado que el *adulescens* se ha enamorado de otra, sin duda negará los hechos lo que pondrá en duda la reputación y el futuro de madre e hija; y en segundo lugar, que en esta nueva situación tampoco es conveniente entregar a la muchacha a un joven que no la ama (vv. 337-342). Sóstrata decide sin embargo recurrir a un pariente para que la ayude y finalmente el error se descubre y se arriba al final feliz de la comedia.

28 La comedia gira en torno al momento del parto en el que la joven se refugia en casa de su madre y esta le ruega a Pánfilo que silencie lo ocurrido, puesto que dirán que se trata de un aborto y que el niño será inmediatamente expuesto (vv. 381-401). La resolución del conflicto arriba cuando se descubre que ha sido el propio Pánfilo quien había violado a Filomena, por lo que el niño es reconocido y las relaciones maritales se reestablecen.

encuentro ambos sostienen la ficción ama – eunuco, hasta que la intervención de Pitias irrumpe con la revelación de la condición libre de Pánfila.

TH. quid feceras? CH. paullum quiddam. PY. eho “paullum”,
[in]pudens?

an paullum hoc esse tibi videtur, virginem
vitiare civem? CH. conservam esse credidi. (855-857)

TAIS. ¿Qué habías hecho?

QUÉREAS. Una tontería.

PITIAS. ¡Ey! ¿Una “tontería”, sinvergüenza? ¿Te parece una
tontería violar a una ciudadana?

QUÉREAS. Creí que era una compañera de esclavitud.

Quéreas entonces, en un último intento por retomar la simulación, repite el argumento que antes lo hiciera suspirar por la suerte del eunuco. En este contexto, el uso del término *conservam* aparece justificado en la metaficción del engaño, dado que la violación es perpetrada, a partir del disfraz del joven, por un esclavo contra quien el *adulescens* disfrazado cree que es una esclava. Así, el episodio de la violación es posible por un desdoblamiento de las máscaras producido a través de dos recursos centrales de la comedia: el equívoco y la metateatralidad. El *adulescens* Quéreas, disfrazado (metateatralidad) como un *servus* –más específicamente como un *eunuchus*, único tipo de esclavo capaz de acceder al espacio privado de una joven–, perpetra la violación de la *virgo*, a quien confunde (equívoco) con una *conserva*, es decir que la violación en sí se produce, desde la mirada de Quéreas, entre esclavos y en la casa de una *meretrix*. Tais entonces se dirige al joven y lo ubica nuevamente en el lugar propio de su papel con las palabras non te dignum, Chaerea,/ fecisti, vv. 864-865 [No es digno de vos lo que hiciste, Quéreas].

Revelada la identidad de la joven, Quéreas asume su lugar como *adulescens* y promete casarse con la *virgo* reparando el ultraje cometido: *emoriar si non hanc uxorem duxero*, v. 888 [¡Que me muera si no me caso con ella!]. De este modo, la violación queda circunscripta a una condición social inferior, la de los *servi*, mientras que es el matrimonio el que rige la relación entre los ciudadanos. Tras esto,²⁹ se produce el reconocimiento oficial de Pánfila por parte de su hermano Cremes, después de lo cual Quéreas proclama su matrimonio con la joven:

PA. quid hic laetus est? CH. o Parmeno mi, o m<ea>rum
[voluptatum omnium
inventor inceptor perfector, scis me in quibu' sim gaudiis?
scis Pamphilam m<ea>m inventam civem? PA. audivi. CH.
[scis sponsam mihi?
PA. bene, ita me di ament, factum. (1034-1037)

PARMENÓN. (*Aparte.*) ¿Por qué está tan feliz este?
QUÉREAS. ¡Oh, querido Parmenón! ¡Oh, el inventor, iniciador, realizador de todos mis placeres! ¡No sabes qué alegría tengo! ¿Sabés que se descubrió que mi Pánfila es ciudadana?
PARMENÓN. Lo escuché.
QUÉREAS. ¿Sabés que va a ser mi esposa?
PARMENÓN. ¡Qué bueno, por el amor de los dioses!

Resulta imposible soslayar nuevamente que el papel de Parmenón, quien, ante la noticia de Quéreas, reconoce haber oído que se trataba de una ciudadana, y nuevamente se debe como personaje posibilitador de la historia del *adulescens*.

29 El hecho de que el reconocimiento oficial ocurra después de la promesa de Quéreas no resulta menor, puesto que ante la violación Cremes podría negarse a reconocerla. *Cfr.* los reproches de Tais a Quéreas en vv. 865-871.

Del recorrido llevado a cabo en esta primera parte del trabajo, podemos determinar con precisión la siguiente distribución de personajes según el conocimiento que tienen de la condición civil de la joven Pánfila hasta el momento de la *anagnórisis*:

NO SABEN	SABEN
Trasón	Tais
Quéreas	Fedrias
Gnatón	Parmenón
	Pitias
	Dorias
.....Cremes	Cremes.....

Segunda parte: la estructura léxica de la violación

Establecidas ya las relaciones entre los personajes, el conocimiento que cada uno tiene de la *virgo* y las circunstancias en que lo obtuvo, pasaremos ahora a la segunda parte del trabajo con el estudio del léxico amoroso en la comedia y su distribución según los personajes intervinientes.

En este punto es necesario, sin embargo, retomar algunas consideraciones teóricas y metodológicas. En primer lugar, ya habíamos señalado las tres variables, cuyo entrecruzamiento determina la selección léxica estudiada:

1) el conocimiento que los personajes tienen del estatus civil de la *virgo*, tal como fue establecido en el apartado anterior, dado que se trata del marco de referencia real que cada uno posee;

2) los personajes intervinientes en la situación de enunciación, en sus roles de locutor y alocutario, en tanto implican el marco de referencia que cada uno pretende poseer y que puede o no coincidir con el que realmente tiene;

3) la función actancial que los personajes cumplen en la diátesis léxica, es decir, el papel que el locutor atribuye a cada uno en cada registro, puesto que cada lexema verbal recoge distintos argumentos según el valor semántico que se le otorgue.³⁰

Dado que el objetivo del trabajo no es el estudio del léxico amoroso en la comedia, sino que atañe específicamente a la caracterización de los personajes intervinientes directa o indirectamente en la violación de *virgo*, resulta evidente que el corpus léxico relevado tiene como condicionante el hecho de que la joven cumpla alguna función actancial, que, como veremos, será principalmente la de objeto de un agente masculino.

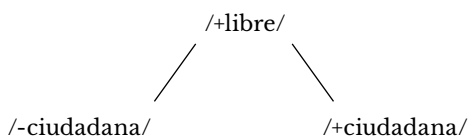
Cabe señalar aquí que para el tratamiento de los lexemas, tomaremos como punto de partida, aunque no de manera excluyente, la clasificación en *sermones* propuesta por R. López Gregoris en su estudio *El Amor en la Comedia Antigua*, en el que, a partir del relevamiento del léxico relativo al amor, o *sermo amatorius*, en la *palliata* latina, lleva a cabo un estudio léxico-semántico estructural que le permite configurar cuatro campos determinados por los actantes intervinientes en la diátesis léxica: el *sermo meretricius* (o de la prostituta), el *sermo amatorum* (o del amante), el *sermo lenonius* (o del lenón) y el *sermo nuptialis* (o del matrimonio).

Por último, resta añadir que la citada autora destaca una variable importante para nuestro análisis al describir el espectro de rasgos semánticos que puede cubrir el actante femenino:

30 Un ejemplo clarificador puede verse si se oponen las estructuras *ducere scortum* / *ducere uxorem*, donde el actante objeto determina la pertenencia del lexema *ducere* al *sermo amatorum* o al *sermo nuptialis*.

“el rasgo /±libre/ del complemento femenino será uno de ellos, que suele estar vinculado a otro, /contacto/, ya que la lengua informa que el rasgo /±contacto/ está en interdependencia con la condición social del objeto” (López Gregoris, 2002:71).

Como se ha señalado ya, las relaciones lícitas e ilícitas, en la sociedad y en la lengua, dependen de la condición social de la mujer. Sin embargo, consideramos necesario insistir aquí en un rasgo que no es tenido en cuenta en los análisis léxicos y que es la oposición, que señaláramos con anterioridad, entre *libera* y *civis*, de modo tal que en el rasgo /+libre/ pueda distinguirse a su vez el sema /±ciudadana/, de modo tal que:



A partir de lo expuesto, hemos relevado los siguientes le-
xemas: *delecto*, *amo*, *tango*, *atingo*, *potior*, *vitio* y *duco (uxorem)*.

A continuación procederemos a presentar cada uno de los lexemas con su análisis sémico y clasemático correspondiente, agrupándolos a los fines expositivos según el *sermo* al que pertenecen.

Sermo meretricius

El *sermo meretricius*, es decir, aquel en el que la prostituta ocupa el lugar de agente de la acción, aparece, en relación a la *virgo*, representado por un único registro del lexema *delecto*.

- Delecto

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
625	delectet	Trasón (no sabe)	<i>puer</i>	Pánfila	Trasón

Compuesto de *lacio* “atraer, seducir” y el preverbio *de-*, según informa el *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* (DELL) (*s.v.*), significa “attirer hors de, séduire (archaïque), puis, par un affaiblissement de sens dont on retrouve l’équivalent en français, simplement «charmer, délecter»”. Como todos los lexemas de este campo, se caracteriza por un actante agente de rasgo /+femenino/ y un complemento /+masculino/. Es el único registro en el que Pánfila asume la función agente y aparece en el contexto de la cena a la que Trasón invitó a Tais. Allí, el soldado, ante la presencia de Cremes, a quien desconoce, decide buscar la forma de provocar los celos de Tais y para ello manda llamar a Pánfila para que *delectet* “deleite” a él y sus convidados.

miles vero sibi putare adductum ante oculos aemulum;
 voluit facere contra huic aegre: “heus” inquit “puer<e>,
 [Pamphilam
 accerse ut **delectet** hic nos.” (623-625)

Pero el soldado piensa que le trajeron un rival descaradamente. A cambio, quiso hacerla enojar y dijo: “Ey, pibe, hacé venir a Pánfila para que nos deleite”.³¹

Este lexema, común al *sermo amatorum* aunque en ese caso con agente masculino,³² no implica el contacto físico

31 En esta parte del trabajo, las traducciones pueden distanciarse de la versión citada en n. 16, para explicitar el sentido específico de algún lexema.

32 Adams (1982:196) describe este verbo como aquel usado para expresar “the pleasure which a man gives to the woman”, sin embargo López Gregoris (2002:53) advierte que este lexema “pertenece al grupo de verbos comunes entre el *sermo meretricius* (agente femenino) y el *sermo ama-*

/-contacto/, sino la presencia de la joven para divertimento y placer de los personajes masculinos.³³ Se trata de una acción cuya diátesis léxica implica la exposición activa de la mujer para provocar placer en quienes la ven e interactúan con ella, sin embargo, en el marco social eso la ubica como objeto subordinado y pasible de uso. En el caso de Pánfila, el requerimiento –fallido– de Trasón expone a la joven en su condición no solo servil, sino también pública, que se ve reflejada en la notable visibilidad que el aspecto físico de la joven tiene en esta comedia tanto en la descripción que Quéreas hace de ella como en la contemplación previa a la violación.

Sermo amatorum

El *sermo amatorum* es el propio de “los amores masculinos gozados fuera de la institución matrimonial” (*cfr.* López Gregoris, 2002:69), lo cual implica no solo el adulterio sino principalmente los amores de los jóvenes de familias acomodadas representados por los *adulescentes* de la comedia. En el corpus que nos ocupa, es el *sermo* que presenta mayor cantidad de registros y en todos ellos Pánfila cumple indefectiblemente la función de objeto, según corresponde a la descripción sémica del campo que requiere un agente masculino y un objeto femenino. Los lexemas estudiados en este grupo son el archilexema *amo, tango* y su compuesto *attingo, y potior*.

torum (agente masculino), en los que el género del sujeto decide la pertenencia a uno u otro”.

33 López Gregoris (2002:53) señala que en el campo meretricio “el sujeto de este lexema suelen desempeñarlos flautistas o jóvenes cuya presencia en un banquete es habitual para lograr diversión o deleite de los comensales; son relevantes los rasgos /-contacto/ y /objeto de género masculino/” y utiliza precisamente este pasaje para ejemplificarlo.

- Amo

Amo, ‘amar’, es sin duda el archilexema del campo, tanto por la expresión del afecto como por su condición de hiperónimo del resto de los lexemas del grupo (*cf.* López Gregoris, 2002:74-75). Se trata de un término general, de carácter expresivo y afectivo, que se emplea en todas las acepciones del verbo, desde su valor transitivo ‘amar’ hasta su valor absoluto ‘hacer el amor’ (*cf.* DELL. *s.v.* amo). Uría Varela (1997:374-376) señala que

El verbo *amare* presenta en latín un complejo uso, puesto que parece recubrir los contenidos que en español expresamos con *amar*, *estar enamorado*, *tener un amante* y *hacer el amor*; es conveniente por ello intentar determinar las situaciones que condicionan cada uno de esos contenidos, con el fin de delimitar más claramente cuándo su empleo esconde la referencia al acto o relación sexual puramente físicos.

Desde el punto de vista lexemático, esto implica la presencia de rasgos mínimos, en este caso /+amar/, agente /+masculino/, objeto /+femenino/, que lo habilitan para cubrir distintas variantes significativas. En nuestra comedia aparece registrado con Pánfila como objeto en seis oportunidades, con la siguiente distribución enunciativa y actancial:

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
307	amo	Quéreas (no sabe)	Parmenón (sabe)	Quéreas	<i>virginem</i>
568	amare coepi	Quéreas (no sabe)	Antifonte (no sabe)	Quéreas	<i>virginem</i>
827	amasse	Pitias (sabe)	Tais (sabe)	Quéreas	Pánfila
928	amabat	Parmenón (sabe)	---	Quéreas	<i>quam</i>

985	amat	Parmenón (sabe)	<i>senex</i> (no sabe)	Quéreas	<i>fidicinam</i>
986	amat	<i>senex</i> (no sabe)	Parmenón (sabe)	Quéreas	<i>meretrix</i>

El primer registro en el v. 307 indica la declaración del estado durativo ‘estar enamorado’ en que Quéreas se encuentra, el cual es a su vez resultativo respecto del haber visto a la joven (*video* - - - *amo*). Este se opone al grado ingresivo utilizado en el segundo registro, en el que el *adolescens* cuenta a su amigo cómo conoció a la joven:

CH. primam dices, scio, si videris.
quid multa verba? **amare coepi.** (568-569)

QUÉREAS. Dirías que es la mejor, si la vieras. Estoy seguro.
¿Para qué tantas palabras? Me **enamuré.**

De ambos registros es posible establecer una oposición intrasubjetiva secuencial *coepi amare* ‘enamorarse’ (ingresivo) - - *amo* ‘estar enamorado’ (resultativo). El resto de los registros no aportan nada nuevo en la estructura léxica pero develan, por un lado, que, dada la condición archilexémica del término, es utilizado indistintamente tanto por quienes conocen como por quienes desconocen la verdadera identidad de la joven; y, por otro, el contraste de las formas con que los personajes se refieren a Pánfila (*virginem, quam, fidicinam, meretrix*) muestra el conocimiento o consideración que de ella tienen. Así resulta principalmente notorio el papel de Parmenón, que en su soliloquio se refiere a Pánfila con un indefinido que omite toda consideración individual, pero que al momento de relatar lo ocurrido al *senex* le hace creer que se trata de una *meretrix*.³⁴

34 Parmenón, engañado por Pitias, se ve obligado a contarle al anciano lo ocurrido, pero busca ha-

- *Tango*

El lexema *tango*, ‘tocar’, como *amo*, es empleado en todo tipo de acepciones con valor tanto físico como moral, por lo que forma parte de un diverso número de campos léxicos (*cf.* DELL *s.v.* *tango*). En lo relativo al léxico amoroso, los estudios lexicográficos señalan que *tango* –y sus compuestos, entre los que se encuentra *atingo* (*v. infra*)– se trata de un lexema de uso eufemístico que por metonimia alude a la cópula sexual o al tocamiento en tanto acción concomitante (*cf.* Adams, 1982:185-187; Montero Cartelle, 1991:162-164; Uría Varela, 1997:372). López Gregoris, por su parte, indica que este lexema forma parte del *sermo amatorum*, a partir de la metáfora conceptual *futuo es tango* [fornicar es tocar], que constituye una de las metáforas estructurales sobre la que se ha conformado y estructurado el lenguaje del amor (*cf.* López Gregoris, 2002:165). El rasgo sobresaliente, que permite la metáfora, es /+contacto/, a partir del cual se desarrolla una amplia gama de posibilidades significativas, las cuales dependen de los semas contextuales de cada realización.³⁵ En el campo amoroso, el agente será masculino y el objeto femenino. Sin embargo, la citada autora advierte que este lexema puede formar parte tanto del *sermo amatorum* como del *sermo nuptialis*, en el área específica concerniente a la violación.³⁶ Esto ocurre porque

cerlo de modo tal que su participación quede eludida y que el *senex* tome partido por su posición, por eso, aun a sabiendas de lo ocurrido lo induce a creer que Quéreas ha sido engañado por una prostituta: PAR: tum quendam fidicinam amat hic Chaerea. SE: hem quid? amat? an scit ill' iam quid meretrix siet? vv. 985-986 [Parmenón: Luego Quéreas se enamora de una lirista. Viejo: ¿Ah? ¿Qué? ¿La ama? ¿Pero él no sabe ya que es una prostituta?].

35 En este sentido, López Gregoris (2002:185) afirma que “la contextualización pragmática desvelará el tipo de contacto que se realiza, la intensidad de la acción y la receptividad positiva o no por parte de la mujer”.

36 La autora justifica la inclusión del léxico específico de la violación en el *sermo nuptialis* porque el matrimonio constituye la única solución de un acto ilegal, *cf.* López Gregoris (2002:288).

cuando el contacto es sexual se hace pertinente como rasgo la condición social de la mujer, de modo que si es de condición no libre, estamos ante un lexema del *sermo amatorum*, vinculado al mundo de la prostitución, acción propia de los jóvenes usuarios de burdeles y meretrices. Ahora bien, si se trata de una mujer de condición libre, estamos ante un lexema que contextualmente funciona en el *sermo nuptialis*, ya que adquiere, de inmediato, el significado de encuentro sexual no requerido con una mujer casadera, es decir, el significado genérico de la violación, en el que subyace el acto sexual (López Gregoris, 2002:289).

Esta doble posibilidad resulta relevante para nuestro estudio porque es la determinación sémica del actante objeto la que define la pertenencia del lexema registrado a uno u otro *sermo*. Súmase a esto que es precisamente el conocimiento/desconocimiento del verdadero estatus civil de la joven el que determina no ya la elección del lexema verbal, sino su significado contextual preciso, según veremos a continuación.

El lexema aparece aplicado a Pánfila con agente masculino (Quéreas o Trasón) en cuatro oportunidades, según se detalla a continuación:

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
373	tangas	Parmenón (sabe)	Quéreas(no sabe)	Quéreas	Pánfila
797	tangas	Cremes (sabe)	Trasón (no sabe)	Trasón	Pánfila
798	tangam	Trasón (no sabe)	Cremes (sabe)	Trasón	Pánfila
809	tangam	Trasón (no sabe)	Cremes (sabe)	Trasón	Pánfila

El primer registro aparece en el contexto de la propuesta de Parmenón de que Quéreas reemplace al eunuco como obsequio para Tais y de este modo tener acceso a la *virgo*:

PA. tu illis fruare commodis quibu' tu illum dicebas modo:
cibum una capias, adsis **tangas** ludas propter dormias
(372-373)

Vos podrías disfrutar de aquellos privilegios de los que hablabas recién: comerías con ella, estarías con ella, la **toca-rías**, jugarías con ella, dormirías cerca de ella.

En este pasaje, *tangas* comparte parcelas sintagmáticas con *adsis*, *ludas* y *dormias*, todos ellos lexemas que pueden adquirir en contextos como este valores amorios. Así, *adsis* corresponde al momento del acercamiento (*adeo*, *advenio*) (cfr. López Grégoris (2002:110). El valor eufemístico de *ludo* aparece atestiguado con valores sexuales diversos. Montero Cartelle (1991:187-188) señala que en la comedia latina nunca aparece como sinónimo de *coire*, sino que por el contrario afirma a propósito de este pasaje que “*ludere*, a nivel verbal, y *ludus*, a nivel nominal, se dicen del coqueteo y juego amoroso, de los avances amorosos entre hombre y mujer”.³⁷ De modo similar, también *dormio* aparece utilizado como término eufemístico, especialmente a partir de los elegíacos (cfr. López Grégoris, 2002:126-127), sin embargo, Montero Cartelle (1991:145) argumenta que la *gradatio* de este pasaje otorga ya valor erótico al término.

En este sentido resulta clarificador en este punto contrastar este pasaje con el equivalente pronunciado por Quéreas, en el que el agente es el verdadero eunuco:

CH. [...] summa forma semper conservam domi
videbit conloquetur aderit una in unis aedibus,
cibum non numquam capiet cum ea, interdum propter
[dormiet. (366-368)

37 Cfr. también Montero Cartelle (1991:145, 162).

QUÉREAS. [...] Siempre en la casa va a ver a una compañera de esclavitud que está buenísima, le va a hablar a ella, a estar con ella en la misma casa, a comer siempre con ella y, alguna vez, va a dormir cerca de ella.

Como puede observarse, los verbos utilizados son los mismos, sin embargo el cambio en el sema agente de un masculino sexualmente inactivo (el eunuco) a otro sexualmente activo (Quéreas) inmediatamente activa el uso eufemístico de los verbos. De este modo, la enumeración de acciones equipolentes en el caso del eunuco, se convierte en la relación secuencial *adsis* - - *tangas* - - *ludas* - - *dormias* que insinúa *advenis* - - *palpas* - - *das savium* - - *cubas*.³⁸ De ahí que, si bien Parmenón no incita al *adulescens* a violar a la joven, sin embargo, insinúa y sugiere la posibilidad del acceso sexual.³⁹ En este sentido cabe aclarar además que el esclavo conoce la identidad de la joven, omite deliberadamente decirlo y Quéreas interpreta su sugerencia en los términos propios del *sermo amatorum*.

Los tres registros restantes corresponden a la escena del reconocimiento en la que Cremes, hermano de Pánfila, impide que Trasón la reclame nuevamente para sí. En todos ellos se ponen en juego tanto el *sermo amatorum*, en concomitancia con el campo léxico de la apropiación, del que *tango* también participa, ya que la *virgo* es reclamada por el soldado como propia (cfr. Suárez; Vázquez, 2012:66), como el *sermo nuptialis*. Esto ocurre porque los personajes

38 Este uso eufemístico anticipa también aquí, como ocurre con el lexema *virgo*, el que luego será recogido por los elegiacos. Cfr. López Grégoris (2002:126-127).

39 Resulta interesante sin embargo, recordar aquí el v. 686 de *Los Hermanos* en el que Mición reproduce a su hijo con la frase: *virginem vitiasti quam te non ius fuerat tangere* [violaste a una joven a que no tenías derecho a tocar], de modo tal que la relación entre *vitiare* y *tangere* no solo queda plenamente justificada sino que además supone que la idea de la violación podría estar contemplada en las palabras de Parmenón.

intervinientes tienen distinto conocimiento de la identidad de la joven: mientras para Trasón, que desconoce su origen, es una esclava de su propiedad y, por lo tanto, tiene pleno derecho a “tocarla”, tanto en sentido erótico como propietario, para Cremes, es una ciudadana libre y su hermana, por lo que cualquier intento de “tocarla” implica un ultraje a su estatus social.

Veamos el primer pasaje.

[...] THR. Pamphilam ergo huc redde, nisi vi mavis eripi.

CH. tibi illam reddat aut tu eam tangas, omnium . . . ? GN. ah
[quid agis? tace.

THR. quid tu tibi vis? ego non tangam meam? CH. tuam
[autem, furcifer? (795-797)

TRASÓN. Entonces devolveme a Pánfila. ¿O preferís que te la saque por la fuerza?

CREMES. ¿Que la devuelva o vos la agarrás⁴⁰, pedazo de...?

GNATÓN. ¡Eh! ¡Qué hacés! ¡Callate!

TRASÓN. ¿Qué decís? ¿No la puedo agarrar, si es mía?

CREMES. ¿Tuya, sinvergüenza?

Como se observa, el efecto cómico del pasaje radica en el doble valor semántico del verbo que depende del rasgo /+libre/ y /+ciudadana/ que tiene la *virgo* para uno, en oposición al rasgo /-libre/ que le asigna el otro, de modo tal que para Cremes el intento de Trasón de tocar a su hermana es violatorio de su condición social, mientras que para el soldado la negativa de entregársela es confiscatoria de su propiedad.

40 Traducimos aquí y en los pasajes siguientes por agarrar, en lugar de “llevar” que aparece en la traducción citada, para sostener el sema /+contacto/ que caracteriza a *tango*, en función de la acepciones contenidas en el DRAE (s.u. agarrar).

El conflicto se resuelve con la *agnórisis*, donde la revelación de identidad de la joven elimina, al establecer definitivamente los semas /+libre/ /+ciudadana/, la posibilidad de interpretar el lexema *tango* en el marco del *sermo amatorum*:

CH. scibi': principio eam esse dico liberam. THR. hem. CH.
[civem Atticam. THR. hui.
CH. meam sororem. THR. os durum. CH. miles, nunc adeo
[edico tibi
ne vim facias ullam in illam. Thais, ego eo ad Sophronam
nutricem, ut eam adducam et signa ostendam haec. THR.
[tun me prohibeas
meam ne tangam? CH. prohibebo inquam. (805-809)

CREMES. Te lo voy a decir: primero te digo que ella es libre.
TRASÓN. ¿Eh?
CREMES. Y ciudadana ateniense.
TRASÓN. ¡Ja!
CREMES. Y mi hermana.
TRASÓN. ¡Qué caradura!
CREMES. Soldado, de ahora en más te ordeno que no ejerzas
ninguna violencia sobre ella. Tais, yo voy a lo de la nodriza
Sofrona, para que venga y muestre las pruebas.
TRASÓN. ¿Vos me vas a prohibir agarrar a la que es mía?
CREMES. Sí, te lo voy a prohibir.

Este pasaje en particular resulta relevante para nuestra hipótesis no solo por lo ya expuesto respecto de la ambivalencia del lexema en uno u otro *sermo*, sino porque aparece explícitamente la relación entre 'saber' y 'tocar': la revelación de la identidad de la joven depende del verbo *scio*. De este modo la relaciones alternas 'saber'/'no-saber' y 'tocar'/'no-tocar' se combinan en relaciones extensionales:

‘sé’ – ‘no toco’ / ‘no sé’ – ‘toco’

A su vez, se establece una relación intersubjetiva marcada por el verbo *prohibeo*,

**nescis – tangas . - prohibeo*

en la que Cremes, en ejercicio de la *potestas* sobre su hermana restituida, impone la nueva situación.

- *Attingo*

Compuesto de *tango*, ‘tocar’, y el preverbo *ad-*, *attingo* tiene tanto valor transitivo y como absoluto (*cfr.* DELL *s.v.* *tango*). En el contexto estudiado aparece registrado una única oportunidad, en el v. 740, poco antes de que Trasón intente recuperar a Pánfila.

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
740	attigerit	Tais (sabe)	Pitias (sabe)	Trasón	Pánfila

En este contexto Tais se juramenta no permitir de ningún modo que el soldado consiga su objetivo y promete que si intenta tocar a la joven le arrancará los ojos:

TH. Credo equidem illum iam adfuturum esse, ut illum
[a me] eripiat: sine veniat.
atqui si illum digito attigerit uno, oculi ilico ecfodientur.
(739-740)

TAIS. Estoy segura de que va a venir en seguida para arrebatármela... Dejá que venga... Si **llega a tocarla** con un solo dedo, ahí mismo le voy a arrancar los ojos.

El compuesto *atingo* (*ad-* + *tango*) ha sido descrito en el contexto amoroso como un modificado verbal cuyo preverbo *ad-* aporta, según López Gregoris (2002:188), desde el punto de vista sémico, el valor nocional de “agresividad”, del mismo modo que sucedía con *tracto* – *attracto*. Sin embargo, en el contexto en el que este registro aparece, el rasgo predominante parece ser el incoativo, sin perjuicio de la concomitancia con el sema /+agresividad/ que evidentemente espera la *meretrix*. En este sentido *atingo* funciona como grado incoativo en la secuencia *atingo* - - *tango*, y reviste a su vez la misma ambigüedad semántica entre los *sermões* que ya vimos en los usos del verbo base. Aquí nuevamente es Trasón el agente al que se le atribuye la acción, quien hasta entonces desconocía la identidad de la joven.

Sermo lenonius

- *Potior*

Según DELL (*s.v.* *potis*), el lexema *potior* es un denominativo de *potis* -*e*, cuyo significado es “devenir maître de, s’empärer de, être maître de” y se construye con acusativo, ablativo o genitivo sin que ello implique una diferencia de sentido. En el léxico amoroso de la comedia, Montero Cartelle (1991:182) lo ubica entre los verbos de “uso o disfrute” y afirma que “se usa normalmente para marcar la consecución de un fin amoroso propuesto, en sentido muy amplio. El afán de conquista y logro de la meretriz se indica, a veces, con este valor” y cita como ejemplos los pasajes de *Eunuco* que veremos a continuación.⁴¹ López Gregoris (2002:284-285), por su parte, señala que este lexema “se documenta tanto en la prostitución como en el matrimonio” y que tiene como rasgo característico no

41 Cfr. también Adams (1982:187-188) y Uría Varela (1997:372).

“el contacto ni la posesión jurídica, sino el hecho de pasar a ser dueño de un objeto o un servicio previo pago, si es posible, y si no, de cualquier modo”, al mismo tiempo que sobresale “la voluntad de logro y adquisición frente a cualquier adversidad y obstáculo”. Asimismo, cuenta con una acepción sexual, ya que, en ciertos contextos, según Adams (1982:188), “refers to the moment of orgasm”.

Tras esta descripción resulta significativo que sea el único lexema cuyo uso es exclusivo de Quéreas para referirse a la posesión completa de la *uirgo*. Aparece registrado en tres oportunidades:

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
320	potiar	Quéreas (no sabe)	Parmenón (sabe)	Quéreas	<i>uirgo</i>
361	potiar	Quéreas (no sabe)	Parmenón (sabe)	Quéreas	<i>uirgo</i>
614	possum potiri	Quéreas (no sabe)	Antifonte (no sabe)	Quéreas	<i>uirgo</i>

Los dos primeros registros aparecen en el contexto del encuentro inicial entre Quéreas y Parmenón en el que el joven le reclama a su esclavo que consiga a la muchacha que ama:

[...] CH. ipsam hanc tu mihi vel vi vel clam vel precario
fac tradas: mea nil refert dum potiar modo. (319-320)

QUÉREAS. [...] Por la fuerza, a escondidas, con súplicas: traémela como sea. No me importa nada, con tal de que sea solo mía.

CH. obsecro hercle, Parmeno, fac ut potiar. [...] (362)

QUÉREAS. Por favor, Parmenón, conseguímelas.

Como puede observarse, estos dos registros muestran claramente el deseo de posesión más allá de cualquier

obstáculo que pudiera impedirlo. Tal como ocurriera con el lexema *tango*, la condición social de la mujer que ocupa el complemento objeto determina la diferencia entre una posesión lícita o ilícita. En este sentido, si el lexema pertenece al *sermo lenonius*, la posesión lícita supone la compra o pago del servicio al lenón, mientras que si pertenece al *sermo nuptialis* el apoderamiento de una ciudadana implica necesariamente la violación.

El tercer registro aparece en la narración que Quéreas hace a Antifonte de la violación y se refiere al modo de poseer a la muchacha en lo sucesivo.

CH. [...] eamus; et de istac simul, quo pacto porro possim potiri, consilium volo capere una tecum. (613-614).

QUÉREAS. [...] Vamos. También quiero consultarte una decisión sobre ella, de qué manera puedo conseguirla en adelante.

Este uso del lexema después del ultraje deja en claro que, sea por usufructuar a la esclava ajena, sea por violar a una *virgo*, el acto del *adulescens* se ubica en el ámbito de lo ilícito. La presencia del lexema *pactum*, traducido aquí como “manera”, es decir, como un ablativo de medio, alude al acuerdo al que debería llegar con Tais, devenida hipotéticamente en *lena* de la muchacha, sea para su compra, sea para su usufructo. Claramente Quéreas utiliza este lexema en los términos de la intención de poseer propios del *sermo lenonius*, sin embargo, del mismo modo que hemos visto en pasajes anteriores, el reconocimiento de la identidad de la *virgo* cambia el tipo de *sermo* y la posesión ilícita se convierte en violación, paso previsto en el *sermo nuptialis* como antecedente del matrimonio.

Sermo nuptialis

El *sermo nuptialis* posee características propias, ya que recoge estructuras propias que son reflejo de la estructura social y religiosa a la que se aplica. De este *sermo* recogemos dos formas: el lexema verbal *vitio*, propio de la esfera de la violación, y la lexía *duco uxorem*, que corresponde a la declaración formal del *adulescens* en la diátesis léxica matrimonial tripartita.

- *Vitio*

Según el DELL (*s.v.* vitium), *vitio* es un lexema verbal denominativo que significa “viciar, alterar, corromper”, y en el marco de la comedia se aplica específicamente a las ofensas contra la *pudicitia*. En el lenguaje amoroso, forma parte del léxico específico de la violación, es decir, que el complemento objeto /+femenino/ cuenta además con los semas /+libre/ y /+ciudadana/.⁴² López Gregoris advierte que el significado de *vitio* implica el defecto físico permanente que recibe la mujer por efecto de la violación, de modo tal que “la ciudadana romana doncella, violada, queda manchada en su honor, vínculo que la une a la familia, de modo que también queda manchado el honor familiar” (López Gregoris, 2002:295), cuya única justa compensación puede darse a través del matrimonio.

En nuestra comedia, el lexema aparece en las cuatro oportunidades indicadas a continuación, de las cuales analizaremos algunas:

42 Si contrastamos el personaje de Tais con el de Pánfila, veremos que esta *meretrix* es en realidad libre, pero no ciudadana, por lo tanto está desde el origen imposibilitada para contribuir a la función procreadora, sin embargo, es su oficio meretricio el que la ubica en un estatus social doblemente inferior. De ahí su interés por entablar relación con la familia de Fedrias.

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
654	vitiavit	Pitias (sabe)	Fedrias (sabe)	eunuco/Quéreas	<i>virginem</i>
704	vitiatam esse	Pitias (sabe)		eunuco/Quéreas	<i>virginem</i>
858	vitiare	Pitias (sabe)		eunuco/Quéreas	<i>virginem civem</i>
953	vitiavit	Pitias (sabe)		eunuco/Quéreas	<i>eam</i> (Pánfila)

El primer registro aparece en el contexto de la segunda versión de la violación que aparece en contada por la esclava Pitias.

PY. [...] eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit!
virginem quam erae dono dederat miles, vitiavit. PH. quid
ais? (653-654)

PITIAS. [...] El eunuco que nos diste, iqué disturbios nos causó! A la chica que el soldado le había regalado a mi ama, ¡la violó!

FEDRIAS: ¿Qué decís?

En este pasaje, si bien tanto Pitias como Fedrias conocen la identidad de Pánfila, ambos desconocen la identidad del eunuco. Esto demuestra una vez más que lo que determina el valor ilícito del acto cometido es exclusivamente el estatus social de la mujer, puesto que la violación de la ciudadana obtura la garantía de hijos legítimos en el seno del matrimonio.

En el pasaje siguiente, Fedrias, incrédulo de la posibilidad de que Doro, el verdadero eunuco, haya violado a la joven, lo confronta y descubre la verdad, por lo cual Pitias lo increpa en los vv. 703-704: iam sati' credi' sobriam esse me et nil mentitam tibi?/ iam sati' certumst virginem vitiatam esse? [¿Ya te quedó claro que estoy sobria y que no te mentí? ¿Ya te quedó claro que la chica fue violada?]. Revelada

la segunda identidad oculta, en este caso la del eunuco como Quéreas, el ultraje puede tener resolución a través del matrimonio.

El tercer registro corresponde al momento de la revelación del estatus civil de la joven ante Quéreas.

TH. quid feceras? CH. paullum quiddam. PY. eho “paullum”,
[inpu]dens?
an paullum hoc esse tibi videtur, virginem
vitiare civem? CH. conservam esse credidi. (856-858)

TAIS. ¿Qué habías hecho?

QUÉREAS. Una tontería.

PITIAS. ¡Ey! ¿Una “tontería”, sinvergüenza? ¿Te parece una tontería violar a una ciudadana?

QUÉREAS. Creí que era una compañera de esclavitud.

Si bien Quéreas hasta ese momento intenta mantener la ficción del eunuco, al ser interrogado sobre lo que hizo, lo minimiza con un *paullum*, porque el contacto sexual con una esclava aun contra su voluntad no reviste gravedad para un *adulescens*. Sin embargo, Pitias, que conoce la condición de Pánfila, se ve impulsada a romper la simulación y develar la gravedad de su acto. Es notable que en todos los registros de este lexema aparezca explícitamente el complemento *virginem*, pero aquí se suma también la condición de *civem*.⁴³ El intento de defensa de Quéreas recae nuevamente

43 Lo mismo ocurre en v. 953, donde Pitias engaña a Parmenón como venganza, y hace hincapié tanto en la condición de ciudadana para acentuar la gravedad social y jurídica del acto que él propició.

en el término *conservam*, que, por un lado, califica el estado servil que él creía que correspondía a la joven y, por otro, ubica la violación como un acto entre pares en un contexto social inferior.

- *Ducere uxorem*

La lexía *ducere uxorem* constituye una de las tres fases complementarias del proceso matrimonial, más precisamente aquella que corresponde al novio. López Gregoris lo describe en estos términos:

[...] son tres los actantes protagonistas del proceso matrimonial que se interrelacionan en una estructura complementaria intersubjetiva de tres fases, en la que cada uno de ellos es sujeto de una fase. Padres y contrayentes configuran la disposición de esta diátesis exclusivamente matrimonial: *pater filiam viro despondet . – vir filiam uxorem ducit . – uxor viro nubit*. (López Gregoris, 2002:281).

Ducere uxorem es la fórmula específica para la promesa matrimonial por parte del futuro esposo. Esta lexía aparece en un único registro en *Eunuco* y corresponde a la promesa de contraer matrimonio con Pánfila tras el descubrimiento de su condición de ciudadana que Quéreas le hace a Tais.

verso	forma léxica	locutor	alocutario	agente	objeto
888	uxorem duxero	Quéreas (sabe)	Tais (sabe)	Quéreas	Pánfila

El pasaje, que corresponde a la misma escena en que Pitias le revela a Quéreas la identidad de Pánfila, es el siguiente:

CH. nunc ego te in hac re mi oro ut adiutrix sies,
ego me tuae commendo et committo fide[i],

te mihi patronam capio, Thai', te obsecro:

emoriar si non hanc uxorem duxero.

TH. tamen si pater . . ? CH. quid? ah volet, certo scio,
civis modo haec sit. (885-890)

QUÉREAS. Ahora te ruego que seas mi ayudante en este asunto, me encomiendo y me confío a tu protección, te tomo como mi patrona, Tais, por favor. ¡Que me muera si no me caso con ella!

TAIS. Pero ¿y si tu padre...?

QUÉREAS. ¿Qué? Ah, va a querer, estoy seguro, siempre y cuando sea ciudadana.

Tras tomar conocimiento Quéreas de la condición de ciudadana de la joven, se establecen entonces nuevas relaciones, acordes al estatus civil de los jóvenes, que tienen correlato directo en el léxico utilizado. Tais, que es quien tiene a cargo a la joven, pues, si bien Cremes la ha reclamado ante el soldado Trasón, aun no se ha producido el reconocimiento oficial (V, iii), le toma la promesa, sin embargo, teme que el padre de Quéreas pueda negarse. La respuesta del joven recae nuevamente en la condición de ciudadana de *virgo*, elemento centralmente destacado a lo largo de toda la comedia.

El contraste entre los dos registros del *sermo nuptialis* muestran con claridad el cambio de la situación ilícita denunciada por Pitias con el lexema *vitiare virginem* a la reparación matrimonial propuesta por Quéreas con la lexía *ducere uxorem*.

Si tomamos el recorrido léxico del *adulescens* respecto de Pánfila podemos seguir las siguientes relaciones clasemáticas:

no sabe	sabe
1. en el <i>sermo amatorum</i> (vidi) -- coepi amare -- amo ingresivo -- resultativo amo -- (tango) ⁴⁴	
2. en el <i>sermo lenonius</i> amo -- potior durativo -- intensivo	
	3. en el <i>sermo nuptialis</i> amo -- ducere uxorem

Conclusiones

En lo que se refiere estrictamente al estudio léxico, podemos afirmar que el análisis ha arrojado algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, hemos observado que efectivamente la descripción sémica de los lexemas permite precisar el marco de referencia real o presunto en el que cada personaje actúa. Esto se ha verificado fehacientemente en el muestreo realizado a partir de la relación entre el conocimiento del origen de la *uirgo* y el tratamiento léxico que se asigna. En este sentido podemos observar que:

1. Quéreas utiliza términos propios del *sermo amatorum* o del *sermo lenonius* hasta el descubrimiento de la identidad de joven en donde cambia su registro al compromiso matrimonial, lo que confirma su desconocimiento de la identidad de la misma. Sin embargo, resulta destacable que los lexemas utilizados por el *adulescens* pertenecen también al *sermo nuptialis*, prefigurando así el final de la comedia y morigerando los efectos violentos de su accionar.

2. El único personaje que aplica a Pánfila un lexema exclusivo del *sermo meretricius* (*delecto*) es el soldado Trasón que es quien la ha comprado y la tiene *in mancipium*. A esto

44 Si bien *tango* no es utilizado por Quéreas, Parmenón lo utiliza directamente sobre él.

se suman los registros de *tango* en el *sermo amatorum* por oposición al uso del mismo lexema pero en el *sermo nuptialis* por parte de Cremes.

3. La expresión del contacto ilícito con la joven aparece registrado por los lexemas *tango*, *atingo* y *vitio*, todos ellos pertenecientes al *sermo nuptialis* y utilizados por personajes que conocen la identidad de la *virgo*.

En consecuencia, ha sido posible verificar que la relación secuencial ‘no-saber’ - - ‘tocar’, y su forma alterna, ‘saber’ - - ‘no tocar’ que observamos en la disputa entre Trasón y Cremes, se fundamenta semánticamente en el rasgo /± libre/ que se atribuya al complemento femenino, en este caso determinado por Pánfila.

Un párrafo aparte merece el esclavo Parmenón, el único personaje que no puede ser incluido en la distribución anteriormente descrita, ya que aun cuando conoce la identidad de la joven desde el principio de la comedia, simula deliberadamente desconocerla y por lo tanto aplica indistintamente lexemas según sus intenciones y el contexto cómico en el que se encuentre. En este sentido, el análisis léxico ha permitido aportar información valiosa y verificable acerca de la caracterización de este personaje, que no teme echar mano a mentiras, omisiones y tergiversaciones para salir bien parado de situaciones complejas.

Finalmente, creemos haber demostrado mediante el estudio léxico que el conocimiento/desconocimiento de la condición ciudadana de la *virgo* constituye uno de los procedimientos compositivos de la comedia que hacen posible la inclusión de la violación en el centro de la misma, con la consecuente visibilización de la atrocidad cometida contra una mujer, que por ser libre y esclava a la vez, encarna a toda mujer más allá de su condición jurídica.

***Ego adeo hanc primus inveni viam:* Gnatón o una nueva forma de arte parasítico (Ter. Eu. 232-264)**

Soledad Correa

La crítica coincide en señalar que las comedias de Terencio ponen en primer plano el problema del *ethos*, esto es, la categoría de *persona* o personaje cómico a la cual pertenece cada *dramatis persona* (*senex*, *adulescens*, *meretrix*, etc.). Esto se ve confirmado por el testimonio de Varrón, quien elogia al comediógrafo por su habilidad para construir personajes (*Men.* 399).⁴⁵ Recordemos que, en lo que atañe a la construcción de los personajes cómicos, el conjunto de los estudiosos de la comedia latina reconoce la existencia de una convención cómica y de roles altamente codificados

45 Como es sabido, tan solo veinte años separan las comedias de Plauto de las de Terencio, pero, según una tradición tenaz que se remonta a época clásica, estos dos autores se opondrían en todo, en tanto el teatro de Terencio marcaría una ruptura con el de Plauto al punto de modificar profundamente la comedia romana. El *tópos* clásico de esta oposición señala que si las comedias de Plauto se caracterizan por su *vis comica*, las de Terencio son piezas serias de carácter moralizante y, por lo tanto, no demasiado graciosas. Cfr., ej., Nussbaum (2009:84-85), quien en un trabajo sobre el tipo de risa al que apunta *Apocolocyntosis* de Séneca, reproduce sin mayor análisis este lugar común de la crítica: "My own image of Seneca (...) is indelibly that of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, in which the worthy philosopher lives and dies droning on about virtue (...). And yet, this same Seneca also wrote the funniest work in the Latin language apart from the great comedies of Plautus. (Can we agree that Terence is not very funny?)".

para la *palliata*,⁴⁶ donde cada personaje se define no a partir de datos exteriores a dicha convención cómica, sino por su adecuación al código de su *persona*, es decir, por su correspondencia mayor o menor con las expectativas que este código genera en el público (Faure-Ribreau, 2012:21). La posibilidad de que exista una mayor o menor correspondencia entre el personaje y el código de su *persona* sugiere que la variación constante es inherente al código mismo. De acuerdo con esto, un personaje es la actualización de su *persona*. Dicho de otra manera, la *persona* constituye la primera identidad del personaje, una identidad convencional que, al ponerse en variación en las diversas situaciones dictadas por la intriga de la comedia, permite las creaciones particulares, sin que sea necesaria una caracterización psicológica, moral o biográfica.⁴⁷ Así, el mecanismo de construcción del personaje de la *palliata* se produce a partir de las variaciones operadas sobre su *persona* (Faure-Ribreau, 2012:165).

46 Como sabemos, el teatro cómico romano y, más precisamente, el tipo de *fabula palliata* en el que se inscribe la comedia que nos ocupa, es un teatro codificado, de índole lúdica, y, por lo tanto, no persigue una finalidad política, filosófica o moralizante (Dupont; Letessier, 2011:24). La *palliata* no mantiene con la sociedad romana contemporánea una relación referencial, sino la relación que liga inevitablemente una práctica cultural a su contexto de producción (Faure-Ribreau, 2012:162). El carácter codificado de la *palliata* implica que la historia (*fabula*) es un elemento codificado y sometido entonces, por definición, a variaciones, en tanto la variación es el modo paradójico de reproducción de la codificación teatral. El código es, por supuesto, un código no escrito ni teórico, compartido de manera práctica por sus participantes (el público, los actores y los autores). Las convenciones que condicionan los diferentes espectáculos no constituyen un conjunto de reglas fijas y no existe un modelo en el sentido de un sistema normativo. De esta manera, en el horizonte de expectativas del público romano, cada nueva pieza se parecerá a las otras sin parecersele verdaderamente. Así, como apuntan Dupont; Letessier (2011:107), el atractivo de este tipo de espectáculo reposa sobre el doble placer del reconocimiento y de la sorpresa, en tanto el público busca encontrar lo que su conocimiento práctico del código le permite anticipar, pero también desea ser sorprendido y espera lo inesperado, es decir, la variación.

47 De acuerdo con esto, el personaje de *comoedia palliata* no corresponde a la definición más corriente de personaje literario como individuo ficcional, ya que no es la representación de un individuo dotado de sentimientos e intenciones, de un pasado y de carácter, sino el producto de puros significantes que no reenvían más que a sí mismos y no a una identidad preexistente (Faure-Ribreau, 2012:411).

Partiendo de estas consideraciones, nos proponemos analizar la configuración del *ethos* discursivo de Gnatón, personaje de *Eunuchus* de Terencio que actualiza la *persona del parasitus*⁴⁸ y que se presenta a sí mismo de un modo novedoso al mostrarse consciente de lo que el código prescribe para él y, a la vez, renuente a configurarse discursivamente de acuerdo con eso. Con todo, si bien presupondremos la perspectiva teórica antes enunciada respecto de la dinámica de codificación-variación que caracteriza al funcionamiento narrativo de la maquinaria teatral, nuestro énfasis estará puesto en la dimensión estrictamente discursiva de la misma. Para ello, nos serviremos de los conceptos articulados por Amossy en su libro *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010). El *ethos* es allí ampliado desde su primera concepción en la retórica antigua y sus enfoques opuestos son presentados a partir de una concepción sociodiscursiva, dinámica e interactiva: la imagen de sí es inseparable de una escena social –genérica, en nuestro caso–⁴⁹ en donde el sujeto co-actúa, según sus objetivos argumentativos,⁵⁰ diferentes roles. En el análisis del *ethos* de un discurso se buscará, por lo tanto, reconstituir la ‘puesta en escena del yo’ en situación, es decir, en la interacción misma, en tanto el otro interviene activamente en la imagen que el locutor intenta proyectar de sí mismo. Para los fines que perseguimos, interesa tener presente que el *ethos*

48 Cfr. González Vázquez, s.v.

49 Según Charadeau; Maingueneau (2005:222, cursivas en el original), “la escena genérica es definida por los *géneros de discurso* particulares. En efecto, cada género de discurso implica una escena específica: roles para sus participantes, circunstancias (en especial un modo de inscripción en el espacio y en el tiempo), un soporte material, un modo de circulación, una finalidad, etcétera”.

50 Es preciso tener en cuenta que para la teoría sobre la argumentación en el discurso todo enunciado tiene una dimensión argumentativa, puesto que incluso si no busca abiertamente lograr la adhesión a una tesis particular, siempre influye sobre maneras de ver, de pensar, de hacer, es decir, actúa, de una u otra forma, sobre el otro.

discursivo, esto es, el *ethos* que el locutor construye en su discurso, guarda estrecha relación con la imagen previa, *ethos* previo o prediscursivo que el auditorio puede tener del locutor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus alocutarios. En efecto, la representación de la persona del locutor anterior a su toma de la palabra constituye a menudo el fundamento de la imagen que él construye en su discurso, en tanto esta imagen intentará consolidar, rectificar o borrar la mencionada representación anterior.⁵¹ A los efectos de articular los dos enfoques teóricos hasta aquí expuestos, puede pensarse que el código de la *palliata* funciona como una suerte de *ethos* previo, en diálogo con el cual el *parasitus* Gnatón construirá una imagen de sí mismo frente a su(s) alocutario(s) ficcional(es), y al mismo tiempo frente al espectador supuesto.⁵²

Antes de proceder a analizar cómo se configura el *ethos* discursivo de Gnatón, parece pertinente detenernos brevemente en el paratexto del *prologus*, dado que en él se presenta sintéticamente un catálogo de personajes de la *palliata*, entre los que se incluye el parásito, con sus características distintivas en tanto *persona*. Como es sabido, Terencio deja

51 Por supuesto que al tratarse de un personaje de *palliata*, es decir, de una construcción escénica que actualiza una *persona* cómica, el *ethos* discursivo apuntará a la configuración de una identidad eminentemente lúdica. Faure-Ribreau (2012:324) sostiene: "Le personnage de *palliata* ne doit (...) pas être analysé comme un individu doté d'un caractère, d'une histoire, et d'une identité dramatique: il ne préexiste pas au spectacle; son identité est uniquement scénique, construite sur le scène par son jeu, et peut être redéfinie en fonction des situations tant dramatiques que scéniques. En particulier, les rapports entre les personnages, et notamment quand ils forment une paire, subissent une constante reconfiguration selon les situations de jeu".

52 Carvalho Silva (2009) analiza el *ethos* cómico de Tais, Pitias, Pánfila, Fedrias, Quéreas y Parmenón (no se ocupa de Gnatón) empleando las herramientas conceptuales que provee el análisis del discurso (principalmente, la obra de Maingueneau). Sin embargo, su análisis difiere del nuestro en el hecho de que no explota el concepto de *ethos* previo y, sobre todo, porque no se propone articular el análisis del discurso con el enfoque teórico expuesto por Dupont; Letessier (2011) referido al funcionamiento narrativo de la maquinaria teatral.

de lado el prólogo expositivo-narrativo y lo reemplaza por el prólogo polémico, en el que, al tiempo que se defiende de las acusaciones de un *malevolus vetus poeta* (Haut. 22; And. 6-7)⁵³ y de otros opositores, expone sus ideas estéticas y busca obtener la benevolencia del público.⁵⁴ Aunque no forma parte del cuerpo narrativo de la pieza, el prólogo constituye una innovación ligada estrechamente a un procedimiento artístico nuevo en época de Terencio: la suspensión del argumento.⁵⁵ Vemos entonces que el primer gesto con el que el *poeta* se presenta a sí mismo es marcando una ruptura con lo esperable o tradicional.⁵⁶ En este sentido, Rothaus Caston (2014), quien analiza el *prologus* de *Eunuchus* considerándolo en todo su valor programático, señala que allí el *poeta* tematiza el problema de la originalidad reivindicando el uso de la tradición (vv. 35-44).⁵⁷ En efecto, si bien este manifiesta

53 El nombre de su principal acusador no es mencionado ni una sola vez en los prólogos terencianos. Con todo, Donato infiere, a partir de las referencias hechas por el propio Terencio, que se trata de Luscio Lanuvino (*Comm. Ter., ad loc.*), quien, luego de la muerte de Cecilio Estacio, se convirtió en el miembro más prominente del *Collegium Poetarum*, asociación de poetas y actores en Roma (Duckworth, 1952:62; Goldberg, 1986:53). Los prólogos de Terencio ofrecen testimonio de la existencia de una verdadera divergencia estética entre ambos.

54 La autenticidad de los prólogos terencianos ya no es objeto de discusión entre los estudiosos. Para este tema, *cfr.* Gilula (1989:95, n. 2).

55 Según Filoche (2008:3), "il propose des prologues détachés de qui héritent en outre du ton polémique des parabases aristophaniennes, et servent de tribune à une apologie du poète et à un manifeste littéraire". A propósito del prólogo de esta pieza, *cfr.* Bureau; Nicolas (2015:18-35).

56 *Cfr.* Duckworth (1952:174). El uso de un tipo de prólogo no expositivo y de tramas dobles son los ejemplos más evidentes de la novedad que supone el teatro de Terencio. Por otra parte, como apuntan Dupont; Letessier (2011:193), el título mismo de esta comedia constituye una "promesa programática de variaciones", pues crea de entrada suspenso, en tanto un eunuco no es un personaje típico de la *palliatum*. Esto quiere decir que el espectador no puede saber de antemano cuál será su lugar en la intriga, su disfraz, su gestualidad y su relación con los otros roles. Por otra parte, el título designa un rol que el público no verá jamás en escena en tanto que tal. A propósito del título de la pieza, señalan Bureau; Nicolas (2015:xxiii): "Comme ce n'est pas non plus un rôle codifié (...), il ne crée *a priori* aucune attente mais seulement de la curiosité, d'autant (...), qu'un eunuque devait être encore un 'objet' relativement exotique à Rome en 166. C'est en tout cas (...) le plus mystérieux des six titres de Térence".

57 Es sabido que la originalidad no era estrictamente un problema para los antiguos, en tanto la

su preocupación por estar llegando tarde a la ya bien consolidada tradición de la *palliata*, en la que parece que ya no queda nada nuevo por decir, esta supuesta desventaja se convierte, de acuerdo con la autora, en oportunidad de innovación, no de los materiales pero sí, según veremos, de la forma de presentarlos. A propósito de esto, vale la pena detenerse en los vv. 35-43 del *prologus*:

quod si personis isdem huic uti non licet:
qui mage licet currentem servom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare odisse suspicari? denique
nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.
qua re aequomst vos cognoscere atque ignoscere
quae veteres factitarunt si faciunt novi.

Pero si no se le permite utilizar las mismas máscaras, ¿de qué otro modo se le va a permitir componer un esclavo que corre, representar buenas a las matronas, a las prostitutas malas, glotón al parásito, fanfarrón al soldado, que se cambie un niño, que un anciano sea engañado por un esclavo, amar, odiar, sospechar? En fin, ya nada puede ser dicho que no haya sido dicho antes. Por esta razón es justo que ustedes reconozcan y perdonen si los jóvenes hacen lo que los antiguos hicieron una y otra vez.

reelaboración literaria era un recurso común. Con todo, existía un precepto según el cual los originales griegos no podían ser utilizados más de una vez, considerándose que había incurrido en *furtum* todo aquel que lo infringiera (Carvalho Silva, 2009:25). El poeta se defiende de la acusación de *furtum* en los vv. 33-34. Filoche (2008:3) ve en esta referencia al *furtum* una prefiguración de la intriga de esta comedia, fundada, como es sabido, en el robo de un disfraz de eunuco y en la usurpación de su identidad.

El *poeta* se presenta aquí como consciente (rasgo que, según veremos, comparte con Gnatón) de que trabaja con un repertorio de estereotipos más o menos fijos de argumentos, escenas y personajes. Con todo, la exhaustividad con la que en tan solo cinco versos presenta un catálogo de los personajes y situaciones prototípicos de la *palliata* parece sugerir un agotamiento y la imposibilidad de hacer exactamente lo mismo que hicieron los *veteres*, aun echando mano de los mismos personajes (*personis isdem*). Asimismo, es notable el hecho de que su quehacer poético se alinee con el de los *novi* –en posición destacada, al final de verso– y que este quehacer, no obstante el v. 41 (*nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*), no esté signado por la repetición, ya que, como puede verse, el frecuentativo *factito* se predica de los *veteres*. Por otra parte, como bien indica Filoche (2008:3-4), nombrar los estereotipos no equivale a comprometerse a representarlos. El *prologus* instaure así, a nuestro juicio, un sistema de sentido, el *ethos* previo de los personajes de la comedia, que Terencio se reserva la libertad de recrear. Asimismo, puede pensarse que el *poeta* propone aquí que la configuración de su propio *ethos* discursivo bajo el signo de la innovación funcione como modelo para la configuración del *ethos* de sus personajes.⁵⁸

Consideraremos ahora la configuración del *ethos* discursivo de uno de ellos, Gnatón, *parasitus*⁵⁹ que, en la pieza que nos ocupa, forma dúo con Trasón, el *miles gloriosus*. Intentaremos

58 Según Garelli-François (2007:9), "une comédie de Térence ne fournit, d'emblée, aucune donnée définitive. On ne se bornera pas à rappeler que les prologues se refusent à toute révélation d'anticiper sur le dénouement. Le caractère des personnages n'est pas non plus défini d'emblée mais se construit, au fil de la pièce, par confrontations successives, qui conduisent le lecteur sur la voie de l'une des vérités dévoilées par la pièce."

59 Como apuntan Bureau; Nicolas (2015: 143), el personaje del *parasitus* es un tipo cómico de la *néa* que no abunda en el corpus terenciano, en el que existen solo dos ejemplos: Gnatón en *Eunuchus* y Formión en la obra homónima.

poner de relieve cómo la presentación que hace de sí mismo este personaje en su monólogo de entrada de 36 versos (vv. 232-264)⁶⁰ se articula a través de una activa negociación con lo que el código atribuye a su *persona*. Según vimos, el prólogo de la obra, al presentar el catálogo de personajes de la *palliatata* (vv. 37-40), señala como epíteto para el *parasitus* el adjetivo *edax* (v. 38), es decir, “voraz, glotón”.⁶¹ Si bien, como ya indicamos, nombrar el estereotipo no equivale a comprometerse a representarlo, el prólogo, al igual que el propio nombre del personaje (Gnatón significa, literalmente, “mandíbula”), insta un horizonte de expectativas que Gnatón tenderá a rectificar a lo largo de su autopresentación.⁶²

Veamos cómo procede. Su monólogo de entrada tiene lugar al comienzo de la segunda escena del segundo acto:

Di inmortales, homini homo quid praestat? Stulto

[intellegens]

60 Barsby (1999a:127) señala que se trata del tercer monólogo terenciano más extenso después de *Ad.* 26-81 (monólogo inaugural de Mición) y *Hec.* 361-414 (monólogo de Pánfila).

61 En efecto, la *edacitas* es acaso el atributo más universal de los parásitos (Damon, 1995:188). *Cfr.*, en este sentido, el prólogo de *Heautontimorúmenos*, donde el poeta se rehúsa a representar a un *parasitus edax* (v. 38). Según Duckworth (1952:266), “both the character of the parasite and the role he plays differs from comedy to comedy, so that it is unwise to refer to him as a conventional type; but one characteristic all parasites display in common – love of good food and a desire for free meals”.

62 Como indican Bureau; Nicolas (2015:143), existen tres subtipos de *parasiti*, atestiguados en Plauto: 1) el que hace reír a su patrón y consigue ser invitado a comer gracias a su conversación (*parasitus edax*); 2) el que obtiene todo tipo de ventajas por medio de la adulación (*parasitus adulator*); 3) aquel que se entromete para lograr por medio de engaños que el proyecto de un *adulescens* obtenga éxito y termina, en general, por encontrar el dinero robado al *senex*. En Terencio, según los autores, Formión representa claramente al tercer tipo; Gnatón al segundo tipo, en tanto la adulación es su profesión de fe en el monólogo de entrada: “Mais en même temps, par son nom *Gnathon* qui évoque les mandibules, il semble se rattacher au premier type. Et par ses manigances finales, par lesquelles il va finalement sauver le soldat d’une défaite totale, il se révèle un manipulateur conforme au troisième type. Térence a pu vouloir synthétiser les trois modèles de parasite en un seul personnage (...)” (Bureau; Nicolas, 2015:143).

quid inter est? hoc adeo ex hac re venit in mentem mihi:
 conveni hodie adveniens quendam mei loci hinc atque
 [ordinis,
 hominem haud inpurum, itidem patria qui abligurrierat
 [bona:
 video sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum. “oh
 quid istuc” inquam “ornatist?” “quoniam miser quod habui
 [perdidi, em
 quo redactu’ sum. omnes noti me atque amici deserunt.”
 hic ego illum contempsi prae me: “quid homo” inquam
 [“ignavissime?
 itan parasti te ut spes nulla relicua in te <ie>t tibi?
 simul consilium cum re amisti? viden me ex <eo>dem
 [ortum loco?
 qui color nitor vestitu’, quae habitudost corporis!
 omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil deficit
 [tamen.”
 “at ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati
 possum.” “quid? tu his rebu’ credi’ fieri? tota erras via.
 olim isti f<ui>t generi quondam quaestus apud saeculum
 [prius:
 hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.
 est genus hominum qui esse primos se omnium rerum
 [volunt
 nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,
 sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.
 quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;
 negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi
 omnia adsentari. is quaestu’ nunc est multo uberrimus.”
 PA. scitum hercle hominem! hic homines prorsum ex stultis
 [insanos facit.
 GN. dum haec loquimur, interealoci ad macellum ubi
 [advenimus,
 concurrunt laeti mi obviam cuppedenarii omnes,

cetarii lanii coqui fartores piscatores,
quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe:
salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.
ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem et
tam facile victum quaerere, ibi homo coepit me obsecrare
ut sibi liceret discere id de me: sectari iussi,
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex
[ipsis
vocabula, parasiti ita ut Gnathonici vocentur (232-264)

Dioses inmortales, ¿cuánto supera un hombre a otro?, ¿cuán-
ta diferencia entre un inteligente y un estúpido? Esto me
vino a la mente por esta situación: hoy, mientras venía, me
encontré con uno de mi clase y condición; un hombre sin
vicios que también se había devorado los bienes paternos.
Lo veo barbudo, escuálido, enfermo y cargado de harapos y
años. Le digo: “Ey, ¿por qué estás vestido así?”. (*Parodiándolo*)
“Porque soy un desdichado, lo que tuve lo perdí. ¡Ay!, en esto
me convertí. Todos mis conocidos y amigos me abandonaron.”
Comparado conmigo me pareció despreciable. “Qué
tipo tan inútil”, dije. “¿No te preparaste para que te quede
algún rebusque? ¿Perdiste el juicio al mismo tiempo que el
patrimonio? Mirame a mí que salí del mismo agujero. ¡Qué
color, qué brillo, qué vestimenta, qué aspecto físico! Tengo
todo y no tengo nada; aunque nada tengo, nada me falta.”
“Pero yo, infeliz, no puedo ser gracioso ni soportar palos”.
“¿Qué? ¿Vos te creés que así se hacen las cosas? Te equivo-
caste de camino. En otro tiempo, en el siglo pasado, nuestra
estirpe tuvo ese modo de ganarse la vida. Esta es una nue-
va forma de cazar aves. Es más, yo fui el primero que en-
contró este camino. Existe un tipo de hombres que quieren
ser los primeros en todas las cosas y no lo son. A estos, me
les pego, y no me presto a que se rían de mí, sino que, al
contrario, yo me río de ellos y, al mismo tiempo, admiro su

ingenio. Alabo lo que dicen; si lo niegan, alabo eso también; alguien niega, niego; afirma, afirmo. Por último, yo mismo me ordené asentir todo. Este modo de ganarse la vida es riquísimo”.

PARMENÓN. (*Aparte.*) ¡Por Hércules! ¡Qué tipo vivo! Este, a los hombres estúpidos los convierte en completamente locos.

GNATÓN. Mientras hablamos esto, cuando llegamos al mercado, corren, alegres, hacia mí todos los pescadores de red, los carniceros, los cocineros, los chacineros, los pescadores de caña, a quienes había favorecido con y sin patrimonio y a menudo favorezco. Me saludan, me invitan a cenar, se alegran cuando llego. Cuando aquel, miserable, muerto de hambre ve que para mí es tan honorable y tan fácil conseguir el sustento, allí el tipo empezó a rogarme que le permitiera aprender de mí. Le ordené que me siguiera y, si es posible, así como las disciplinas de los filósofos tienen nombres a partir de ellos mismos, que los parásitos sean llamados Gnatónicos.

Si, según señalamos, la presentación de sí debe ser pensada en términos dialógicos, es decir, si, por definición, debe concebírsela en un cuadro conceptual donde la relación del sujeto con el otro es constitutiva (Amossy, 2010:117), cabe esperar que la construcción discursiva de la figura de ese otro colabore con la finalidad argumentativa que persigue el locutor, en tanto toda imagen de sí es necesariamente tributaria de la relación ‘yo’- ‘tú’. En este sentido, Bureau; Nicolas (2015:146) enfatizan la parte que el dialogismo juega en este monólogo, donde Gnatón hace hablar a un otro (*quendam*, v. 234) encontrado por azar, con lo cual

transforma su soliloquio en una conversación. De esta manera, Gnatón construye una imagen de sí mismo a partir de señalar las diferencias (*quid praestat*, v. 232; *quid interest*, v. 233) que lo separan de un individuo de su misma clase y condición (*mei loci hinc atque ordinis*, v. 234), quien, no obstante, funcionará a lo largo de su autopresentación como una suerte de espejo invertido.⁶³ De esta manera, el primer rasgo identitario enarbolado por Gnatón es la inteligencia (*stulto intellegens quid interest?*, vv. 232-233).⁶⁴ Por otra parte, Gnatón señala los puntos en común que tiene con su *alter ego*: en efecto, se trata de un hombre sin vicios (*haud impurum*, v. 235), que también (*itidem*, v. 235) ha devorado (*abligurrierat*, v. 235) los bienes paternos (*patria...bona*, v. 235). Con el empleo del verbo ‘devorar’ (*abligurrio*) Gnatón evoca el *ethos* previo del parásito, personaje que, al definirse como aquel que se alimenta en casa de otro y que depende de un *patronus*⁶⁵ para su subsistencia, se encuentra siempre ligado

63 Donato, en su comentario al v. 232 (*Comm. Ter., ad loc.*), explica que el monólogo de Gnatón es una *morata narratio* (una fábula moral), que comienza por un προμήθιον (término técnico que designa el contenido moral de una fábula ubicada al comienzo de un texto). Según el comentarista, Gnatón invierte los valores tradicionales, llamando estúpido (*stultum*) a un hombre simple (*simplicem*) y genio (*intellegens*) a alguien deshonesto (*malum*), y concluye casi por hacernos aprobar su villanía (*corruptos mores in assentationem ostendit*), llevándonos a creer que la gente honesta (*honestae personae*) es culpable de estupidez. De manera paradójica (*mire*) Terencio habla en forma satírica (*satirice*) y nos ofrece a consideración las costumbres contemporáneas contra las cuales él se revela (*pro saeculi ac temporum reprehensione*).

64 Que esta es la imagen que quiere proyectar de sí mismo queda claro en el aparte de Parmenón, quien, aunque irónicamente, se refiere a Gnatón como *scitus homo* (v. 254).

65 Como es sabido, en Roma toda la organización social reposaba sobre la influencia determinante que ejercían ciertos individuos sobre el conjunto de los otros. Esta división de la sociedad en dos bloques de importancia desigual se expresaba sobre todo en una institución clave para la vida política romana: el vínculo entre *patronus* y *cliens*. Esta relación se daba en el marco de la *fides* y surgía a partir del momento en que un ciudadano de origen libre se colocaba voluntariamente bajo la protección de un personaje más poderoso e influyente, que se convertía a partir de ese momento en su *patronus*. Entre *patronus* y *cliens* existían obligaciones recíprocas de intercambiar bienes y servicios: en el dominio político, el *patronus* debía garantizarle protección al *cliens*, sobre

a un vocabulario que involucra la nutrición (Faure-Ribreau, 2012:102-109).⁶⁶ Esta referencia, sin embargo, contribuirá a resaltar el diferente modo en que Gnatón asume su identidad de parásito, ya que en ningún momento lo veremos gobernado por las urgencias de su vientre. De esta manera, según advertiremos, al final de su monólogo de entrada la imagen de *parasitus doctus*⁶⁷ se impondrá por sobre la de *parasitus edax*.

La construcción de la imagen de sí de Gnatón se apoya seguidamente en dos estrategias argumentativas: en primer lugar, presenta a los ojos de los espectadores (*video*, v. 236) una vívida descripción física del cuerpo de su *alter ego*, por completo alejado de la norma somática vigente para el *vir* romano: *sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum* (v. 236), esto es, “barbudo, escuálido, enfermo y cargado de harapos y años”. Esta descripción tiene por fin enaltecer

todo, en el ámbito de la justicia; por su parte, el *cliens* debía proveer apoyo al *patronus*, no sólo asegurándole su voto en las asambleas, sino también manifestándole su adhesión en las diversas circunstancias de la vida política. Cfr. Hellegouarc’h (1972: 16-18).

- 66 De acuerdo con esto, la expresión *alienum cibum* (Pl. *Capt.* 77; *Per.* 58) define el quehacer del *parasitus*. Cfr., asimismo, Ter. *Eu.* 265.
- 67 Barsby (1999a:127) señala que, a diferencia de otros monólogos extensos de Terencio, el de Gnatón está separado de la acción. Según Delignon (2008:8), el monólogo de Gnatón, dado su carácter digresivo, es absolutamente plautino en cuanto a su forma. No obstante, esta similitud con Plauto no hace sino subrayar todo lo que separa a Gnatón del tipo del *parasitus edax*, caro a Plauto y rechazado expresamente en el prólogo de la comedia terenciana *Heautontimorúmenos*. En efecto, los parásitos de Plauto asumen los sobrenombres más grotescos y exhiben la degradación a la que los conduce la tiranía que ejerce sobre ellos el hambre (cfr. *Per.* 53-54; *Men.* 77-78.; *St.* 155-156.; *Capt.* 69-70), razón por la cual están muy lejos de la imagen de *doctus parasitus* que presenta Gnatón en el *Eunuco*. En tal sentido, precisa Delignon (2008:8): “Tout son monologue vise à magnifier sa réalité de parasite: sa dépendance vis-à-vis de celui qui veut bien le nourrir devient supériorité sur celui qu’il trompe par ses flatteries; (...) On est loin de la sympathique honnêteté du parasite plautinien, qui avoue sa gloutonnerie et les bassesses auxquelles elle le conduit”. Cfr., asimismo, el análisis de Fontaine (2007), cuya relectura del verso 30 sugiere que el prólogo de la comedia, en un juego de palabras, caracteriza a Gnatón más como un parásito *colax* que como un parásito *edax*.

la presentación de su propio retrato unos versos más adelante (vv. 241-242): “(...) viden me ex <eo>dem ortum loco? Qui color nitor estitus, quae habitudost corporis!” [Mírame a mí que salí del mismo lugar. ¡Qué color, qué brillo, qué vestimenta, qué aspecto físico!].

La segunda estrategia consiste en caracterizarse indirectamente a través de la reconstrucción de un breve diálogo que sostuvo con su *alter ego*, como podemos ver en los versos 236-238:

(...) “oh, quid istuc” inquam “ornatist?” “quoniam miser quod habui perdiidi, em quo redactus sum. omnes noti me atque amici deserunt.”

(...) “Oh, ¿por qué”, dije, “estás vestido así?” “porque, desdichado, lo que tuve lo perdí. ¡Ay!, en esto me convertí. Todos mis conocidos y amigos me abandonaron.”

La presentación del discurso directo del otro, marcado por la desposesión y la autocompasión, contribuye a resaltar la índole activa y resolutive de Gnatón, quien tras expresar su desprecio por este otro (*ego illum contempsit*, v. 239), resume en una paradoja su nueva identidad como *parasitus* (v. 243): “omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil defit tamen” [Tengo todo y no tengo nada; aunque nada tengo, nada me falta].

Como puede verse, al tiempo que la presentación de sí de Gnatón borra el rasgo ‘*edax*’, activa y potencia otro importante atributo de la identidad del parásito, a saber, su virtuosismo verbal,⁶⁸ que tiene relación directa con su inteligen-

68 Según Saylor (1975:301), “in accord with this, the name Gnatho, the ‘Jaw,’ stresses the plentiful, facile talk of his philosophizing rather than the typical, hungry parasite of comedy”. Como seña-

cia, señalada más arriba. En efecto, el parásito es también un ‘ser de lenguaje’, capaz de dominar no sólo la palabra sino también la escena, lo que lo convierte en un digno rival del *servus callidus*.⁶⁹

Seguidamente, continúa la presentación del discurso directo del *alter ego* en los vv. 244-245: “‘at ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati possum’ (...)” [Pero yo, infeliz, no puedo ser ridículo ni soportar los palos]. Esto da ocasión para que Gnatón exponga en qué consiste la ‘evolución’ que él propone en el modo de asumir su identidad como parásito, según podemos advertir en los versos 245-253:

“quid? tu his rebus credis fieri? tota erras via.
olim isti fuit generi quondam quaestus apud saeculum prius.
hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.
est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt
nec sunt. hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,
sed eius ultro arrideo et eorum ingenia admiror simul.
quidquid dicunt laudo; id rursus si negant, laudo id quoque;
negat quis, nego; ait, aio. postremo imperavi egomet mihi
omnia assentari. is quaestus nunc est multo uberrimus.”

“¿Qué? ¿Vos te creés que así se hacen las cosas? Te equivocaste de camino. En otro tiempo, en el siglo pasado, nuestra estirpe tuvo ese modo de ganarse la vida. Esta es una nueva forma de cazar aves. Es más, yo fui el primero que encontró este

la Barsby (1999a:128), el lenguaje del discurso de Gnatón abunda en coloquialismos de diverso tipo, inclusión de palabras en griego (vv. 244, 255, 257, 263), expresiones pleonásticas (v. 246), juramentos y exclamaciones (vv. 232, 236), y verbos frecuentativos (vv. 249, 253, 255, 262). Asimismo, hace uso de una batería de recursos retóricos: antítesis (v. 232), litotes (v. 235), pares de sinónimos (v. 234), tripletes (v. 236, 242), repetición verbal (vv. 251-2), al igual que otras formas de juegos de palabras (vv. 236, 249-50, 264), y variedad de metáforas (vv. 235, 236, 247, 268).

69 Cfr. Faure-Ribreau (2012:102-109).

camino. Existe un tipo de hombres que quieren ser los primeros en todas las cosas y no lo son. A estos, me les pego; y no me presto a que se rían de mí, sino que, al contrario, yo me río de ellos y, al mismo tiempo, admiro su ingenio. Alabo lo que dicen; si lo niegan, alabo eso también; alguien niega, niego; afirma, afirmo. Por último, yo mismo me ordené asentir todo. Este modo de ganarse la vida es riquísimo”.

Nuevamente, la presentación del discurso directo de Gnatón pone de relieve su índole activa, que le permite afirmar enfáticamente a través de expresiones pleonásticas (*olim...quondam...apud saeculum prius*) el carácter por completo perimido del anterior modo de asumir la identidad de parásito y la novedad de su propuesta. Con esto retoma la antítesis entre lo nuevo y lo viejo tematizada en el prólogo de la obra, en la que el *poeta* ponía el foco en el problema de la originalidad reivindicando el uso de la tradición (vv. 35-44). Gnatón destaca aquí que su *alter ego* representa un tipo de humor pasado de moda, mientras que él aboga por una nueva forma: la adulación. Como bien señala Delignon (2008:8-9), es difícil creer que aquí se hace alusión a una evolución de tipo social, en la medida en que el parásito cómico, al no tener prácticamente un equivalente en la sociedad romana, representa más bien a un cliente sin dignidad.⁷⁰ Por consiguiente, esta autora propone entender la evolución aquí aludida como una evolución de tipo cómica, con lo cual el adverbio *olim* remitiría a la historia de la comedia, más que a la historia social: el parásito, de simpático y lascivo glotón,

70 Si bien la *communis opinio* entre los estudiosos señala que el *parasitus* es un personaje ‘importado’, propio de la comedia griega, el análisis de Damon –basado en algunos discursos de Cicerón y en las sátiras de Juvenal– muestra cómo el *parasitus* cómico funcionaba como un emblema adecuado y eficaz del *cliens* romano. En este sentido, afirma Damon (1995:195): “There were (...) real people in Rome who appeared to hostile eyes to participate in a relationship with a superior on terms comparable to the something-for-nothing economy of the comic parasite and his *rex*”.

devendría una suerte de adulator que aboga por un sistema cínico de elevación social.⁷¹ Asimismo, como podemos ver, el arte desarrollado por Gnatón se halla condensado en el verbo *adsentari*, “asentir, aprobar” y esta idea de adaptación se encuentra reforzada por los otros verbos con preverbio *ad-* (*arrideo...admiror*). De esta manera, el *parasitus* se presenta como una suerte de Proteo que va metamorfoseándose para adaptarse a su interlocutor, según la situación.

Otro punto importante que destaca Gnatón en su autopresentación es el hecho de que se proclama inventor (*inveni*) de un método (*via*) cuyo éxito estriba en asumir una identidad pretendidamente secundaria, haciendo que el *miles* Trasón parezca ser quien ocupa el primer lugar. Como señala la crítica,⁷² Gnatón no es realmente el primero en haber descubierto el arte de la adulación,⁷³ honor que debe tributarse en cambio a Artotrogo, el parásito de *Miles gloriosus* de Plauto. Con todo, como señala Rothaus Caston (2014:62), lo importante no es si Gnatón es realmente el primero en algo, sino el hecho de que en su autopresentación destaca que ha conseguido dar forma a un nuevo método de ser segundo que se apoya, según vemos, enteramente en sus habilidades discursivas (*admiror...laudo...nego...aio*) y que harán de él una figura central en las negociaciones con las que concluye la obra. A partir de esto, si bien Gnatón no abandona su rol de parásito –y de hecho la imagen de sí que construye no oculta su condición de subalterno y su carencia de una

71 En su comentario, Bureau; Nicolas (2015:147) retoman la interpretación en clave satírica que ofrece Donato, pero le confieren un alcance universal, que excede a la sociedad romana y que se integra en el marco de una reflexión sobre las relaciones sociales, lo que parece estar en el corazón de la pieza, pues también para Tais es crucial volverse respetable, entrar en una relación de tipo clientelar y hacerse de aliados.

72 Cfr., por ej., Duckworth (1952:267).

73 La descripción de la técnica de *adsentatio* que aquí se ofrece es puesta en práctica en los vv. 405, 421, 497, etc.

voz propia, al haberse autoimpuesto replicar las opiniones y preferencias de su *patronus*—, se describe a sí mismo como completamente a cargo de las reglas, afirmando su control y su carácter de agente con pleno conocimiento y dominio de su *pars*, no obstante su aparente pasividad.

Gnatón concluye su monólogo de entrada construyéndose de dos maneras que coronan su forma de asumir la identidad de parásito. En primer lugar, destacando su éxito social, Gnatón se presenta como una suerte de *patronus* que dispensa *beneficia*⁷⁴ en una *salutatio*⁷⁵ cotidiana, según podemos advertir en los vv. 255-259:

dum haec loquimur, interea loci ad macellum ubi advenimus,
concurrunt laeti mi obviam cuppedenarii omnes,
cetarii lanii coqui fartores, piscatores,
quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe:
salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.

Mientras conversamos sobre estas cosas, cuando llegamos al mercado, corren, alegres, hacia mí todos los pescadores de red, los carniceros, los cocineros, los chacineros, los

74 El *beneficium* era un acto puramente espontáneo, gratuito, que, a diferencia del *officium*, no daba a aquel que lo concedía ningún derecho a ser retribuido. Por ese motivo, era el principal medio por el cual se creaba la *amicitia*. Ahora bien, las nociones de *officium* y *beneficium* funcionaban de manera complementaria y su diferencia estribaba fundamentalmente en la posición de aquel que las ejercía: si el *officium* estaba sujeto a una obligación fundada sobre la *fides*, el *beneficium* era concedido sin coerción alguna, aunque la idea de reciprocidad no le era totalmente ajena. *Cfr.* Hellegouarc'h (1972:163-169).

75 La *salutatio* matutina era la forma más banal que revestía el *officium*. El candidato saludaba a su paso a aquellos que el *nomenclator* le iba señalando y que le reportarían un favor. Asimismo, *salutare* era también un acto de deferencia del *cliens* respecto de su *patronus*, con lo cual la *salutatio* era una manifestación pública de respeto hacia ciertos personajes importantes. Si bien participaban en ella gente de todo rango y condición, se distinguían dos categorías: los que ocupaban un lugar más o menos equivalente al del *patronus*, que eran acogidos en la intimidad de la *domus*, y los que eran admitidos únicamente en el *atrium* para recibir, tras ser convocados por el *nomenclator*, la gratificación o *sportula*. *Cfr.* Hellegouarc'h (1972:53, 160-161, 213, 404, 566).

pescadores de caña, a quienes había favorecido con y sin patrimonio y a menudo favorezco. Me saludan, me invitan a cenar, se alegran cuando llego.

Al igual que el personaje de la cortesana Tais, Gnatón no tiene un poder real, esto es, recursos financieros, para interpretar el papel de *patronus*; con todo, utiliza sus habilidades discursivas no sólo para lograr sus fines, sino también para encarecer el éxito social que le reporta su método. A la luz de esto, podemos advertir también que alrededor de la figura del *parasitus* se cristalizaban las ansiedades y recelos que generaba, en una sociedad fuertemente estratificada como la romana, la posibilidad de que personajes subalternos tuvieran posibilidades de movilidad social.⁷⁶

En segundo lugar, a pedido de su *alter ego*, Gnatón da muestras de la ductilidad que lo caracteriza y se construye como listo para asumir el rol de *magister* a la cabeza de una nueva escuela pseudo-filosófica de arte parasítico, que bien podría llevar su nombre, como vemos en los vv. 260-264:

ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem et
tam facile victum quaerere, ibi homo coepit me obsecrare
ut sibi liceret discere id de me: sectari iussi,
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex
ipsis vocabula, parasiti ita ut Gnathonici vocentur.

Cuando aquel, miserable, muerto de hambre, ve que para mí es tan honorable y tan fácil conseguir el sustento, ahí empieza a rogarme que le permita aprender de mí. Le ordené que me siguiera y, si es posible, como las disciplinas de los filósofos tienen nombres a partir de ellos mismos, así, que los parásitos sean llamados gnatónicos.

76 Cfr. Duncan (2006:119).

Nótese que, nuevamente, Gnatón aplica el léxico que involucra la nutrición a su *alter ego* (*famelicus*) y no a sí mismo.⁷⁷ Es destacable, asimismo, la naturaleza protréptica de este intercambio en el que Gnatón, tras ofrecer una legitimación teórica de su *modus vivendi*, convence a su interlocutor para que, junto a otros, pase a formar parte de un séquito epónimo de seguidores.⁷⁸ Al presentarse como a la cabeza de una escuela de parásitos, Gnatón imagina un auditorio para sus lecciones acerca de cómo ejercer el arte parasítico. Como señala Duncan (2006: 118), la habilidad para ‘entrenar’ a otros es otro de los rasgos identitarios más usuales del *parasitus* cómico, cuestión que se ve reforzada por la utilización del término *secta* por parte de Gnatón, término que, como señala Donato (*Comm. Ter., ad loc.*), se aplica específicamente a las escuelas filosóficas.

Conclusiones

Nuestro análisis del monólogo de entrada de Gnatón mostró la habilidad que este despliega para autopresentarse y autopromocionarse de manera indirecta, al realizar una verdadera puesta en escena del encuentro con su *alter ego*. Esto pone en evidencia lo que señala Duncan (2006) a

77 *Cfr.*, como vimos más arriba, *abligurrierat* en el v. 235, que se predica de su *alter ego*.

78 A propósito del juego de palabras que involucra aquí el nombre del *parasitus*, Vincent (2013:78) señala que funciona al menos en dos niveles: "First, *Gnathonici* is preposterous, both in sound as well as in substance and, as such, provides a clever cap or punch line for the monologue as a whole. Second, I propose that there is also some *parechesis* at work, which the actor might have exploited through intonation or slight mispronunciation. (...) Metathesis of /a/ and /ō/ yields a mispronunciation *Gnō-than-ici*, which sounds like a play upon the root /-gnō/ or /γνω-/ "to know," perhaps even a play upon one of the most well-known aphorisms with this root, the motto of the Delphic oracle, γνῶθι σεαυτόν. (...). I am not suggesting that *Gnathonici* / *Gnō-than-ici* provides a direct allusion to the motto, only that *Gnō-than* sounds like a word having to do with knowing (γνώθι, γνωσθήναι, etc.)."

propósito del *parasitus*, a saber, que este personaje es una de las figuras del actor en la sociedad romana.⁷⁹ De acuerdo con esto, Gnatón tiene en común con el joven Quéreas el hecho de que alcanza sus objetivos ‘actuando’ una aparente pasividad. En efecto, Quéreas perpetrará una violación disfrazándose de un hombre castrado y Gnatón obtendrá beneficios a partir de la nada (*omnia habeo neque quicquam habeo*, v. 243), en tanto es la vanidad del *miles* la que le procura todo. En este sentido, coincidimos con Gavaille (2010:146), quien señala que el autorretrato de Gnatón como artista de la adulación, lejos de constituir un simple número cómico separado de la intriga, ofrece una clave de lectura de la pieza y tiene un valor programático.

Como hemos observado, la autopresentación discursiva de Gnatón pone el énfasis en la autodeterminación y en su carácter de agente, antes que en la subordinación y humillación. De esta manera, su *ethos* discursivo se configura en franco diálogo con su *ethos* previo, rectificando algunos rasgos (*edax*) y consolidando otros (inteligencia, virtuosismo verbal), con lo cual dicho *ethos* previo funciona como condición de legibilidad que permite apreciar mejor la novedad que supone su forma de asumir la identidad de parásito y de concebir su arte parasítico.

79 Esta cuestión es señalada también por Christenson (2013:277): “Gnatho is (...) the consummate actor—always flattering, deceiving, and manipulating Thraso, and improvising as necessary”.

Dos paremias en Terencio. Un acercamiento semántico

Violeta Palacios

Terencio es considerado un autor sentencioso y solemne. En este sentido y gracias, en parte, a la comparación con Plauto a la que a menudo es sometido, se destaca el uso frecuente de paremias en sus obras, que contribuyen a un estilo serio y moralista. Ahora bien, ¿cuáles son esas paremias a las que se hace referencia?

La paremiología se avoca, en la actualidad, al intento de definición y clasificación de este tipo de enunciados, abordándolos desde el punto de la lingüística de la enunciación y la pragmática.⁸⁰

En el caso del texto de Terencio, contamos en una primera instancia, con tres vías para identificar un enunciado determinado como paremia:⁸¹ en primer lugar, aquellos

80 A los estudios de inspiración estructuralista característicos de los años sesenta, que consideran los proverbios como enunciados autónomos, con estructuras formales y lógicas, que dieron lugar a todo tipo de estudios tipológicos, lingüísticos o temáticos, sucedieron a partir de los setenta abordajes a partir de la lingüística de la enunciación. No era suficiente analizar los proverbios en sí mismos, desligados de su contexto, sino que se vio la necesidad de estudiarlos en los textos, en situación de empleo en el discurso, para ver cómo se integran y funcionan en él y a qué necesidades responden. *Cfr.* Biville (1999:14-15).

81 A los fines de este trabajo utilizaré los términos paremia, frase proverbial y proverbio como sinó-

enunciados que subsisten en alguna lengua moderna con ninguna o pocas modificaciones respecto de la versión latina y que son reconocidos como tales por los hablantes de esa lengua; en segundo lugar, los que Donato, el comentarista de Terencio, identifica como *paremias*; en tercer lugar, los que son indicados por el propio texto, metalingüísticamente, al ser introducidos por términos como *verbum, proverbium, dictum* o frases del tipo *ut aiunt*, etc. Del corpus resultante de estos tres criterios, tomaremos en esta oportunidad para nuestro análisis dos *paremias*, *lepu' tute's, pulpamentum quaeris?* (*Eu.* 426) y *homo sum: humani nil a me alienum puto* (*Hau.* 77), para tratar de determinar si se ajustan y de qué modo a lo que las teorías lingüísticas actuales entienden por “*paremia*”. El marco teórico que utilizaremos será, principalmente, los trabajos de George Kleiber y Jean-Claude Anscombe, que estudian el fenómeno de los enunciados proverbiales desde la perspectiva de la semántica de la frase. Asimismo, nos valdremos del concepto de “registro”, tal como lo define Michael Halliday en “El lenguaje como semiótica social”, para abordar el análisis de los proverbios en su contexto. Según este autor, la estructura semiótica de un tipo de situación puede representarse como un complejo de tres dimensiones: la actividad social en curso, las relaciones de papel involucradas y el canal simbólico o retórico. Llama a cada una de estas dimensiones “campo”, “tenor” y “modo”, respectivamente.⁸²

Entendemos que el abordaje de la cuestión a través de estos conceptos puede contribuir al reconocimiento de estos textos como *paremias*.

nimos, ya que no abordaré la cuestión de la clasificación de las *paremias*.

82 El campo es la acción social en que el texto está encapsulado; incluye el asunto, como una manifestación especial. El tenor es el conjunto de relaciones de papeles entre los participantes intervinientes; incluye los niveles de formalidad, como caso particular. El modo es el canal seleccionado, que constituye esencialmente la función que se asigna al lenguaje en la estructura total de la situación; incluye el médium (hablado o escrito), que se explica como una variable funcional. *Cfr.* Halliday (2001:144-145).

Primer proverbio: *lepu' tute's, pulpamentum quaeris?* (Eu. 426)

a) El sentido

Empezaremos nuestro análisis por el proverbio que se encuentra en el v. 426 de *Eunuco*, que transcribimos a continuación en su contexto:

TH. (...) erat hic, quem dico, Rhodius adulescentulus.
forte habui scortum: coepit ad id adludere
et me inridere. "quid ais" inquam homini "inprudens?
lepu' tute's, pulpamentum quaeris?" GN. hahahae.
TH. quid est? GN. facete lepide laute nil supra.
tuomne, obsecro te, hoc dictum erat? vetu' credidi.
TH. audieras? GN. saepe, et fertur in primis. TH. meumst.
(423-429)

TRASÓN. Una vez, en un banquete, estaba este jovencito rodio que te digo. Por azar, yo tenía una puta. Empezó a coquetear con ella y a reírse de mí. "¿Qué estás haciendo, sinvergüenza?", le digo al tipo, "Vos que sos una liebre, ¿estás buscando un manjar?".

GNATÓN. ¡Ja, ja, ja!

TRASÓN. ¿Qué pasa?

GNATÓN. Gracioso, encantador, fino, nada lo supera. ¡Pero por favor! ¿Era tuyo ese dicho? Creí que era viejo.

TRASÓN. ¿Lo habías oído?

GNATÓN. Muchas veces, y está considerado entre los mejores.

TRASÓN. Es mío.⁸³

En cuanto a la identificación de la frase como proverbio, señalaremos, en primer lugar, la presencia del sustantivo *dictum* en el v. 428, que es uno de los términos con los que en latín se denominan a las paremias.⁸⁴ Este término, en forma externa al enunciado proverbial, metalingüísticamente, desde el entorno discursivo, da cuenta de su naturaleza.

Por otra parte, la frase que, *a priori*, consideramos proverbio, literalmente, dice: “Vos que sos una liebre, ¿buscás un manjar?” La primera observación que debe hacerse es que la presencia de una frase proverbial en el discurso crea un serio problema de comprensión, si se hace una interpretación literal. El contexto de este proverbio reproduce una situación de seducción en un banquete, relatada por el soldado fanfarrón y, en el medio de la narración aparecen términos como “liebre” y “manjar” que, en principio, no tendrían relación con el contexto referencial del pasaje. Esta ruptura en la coherencia del discurso contribuye al reconocimiento del sentido de una frase proverbial.⁸⁵ A la incompatibilidad semántica de la frase con su contexto, se suma la incompatibilidad entre sus componentes. Sobre el plano semántico, se admite que la significación global de una unidad fraseológica no equivale a la suma de los significados individuales de sus constituyentes. Esta noción

83 La traducción de los pasajes de *Eunuco* en el presente trabajo no coincide totalmente con la efectuada por el grupo que realizó la edición de la comedia que se encuentra actualmente en prensa, ya que optamos por una versión más literal a los fines de nuestro análisis. La traducción de los pasajes de *El atormentador de sí mismo* y *De amicitia* de Cicerón también son nuestras.

84 Otros términos utilizados en latín para identificar a los proverbios son *sententia*, *verbum*, *proverbium*, *vox*, *sermo* y *adagium*. Cfr. Biville (1999:17).

85 Cfr. González Rey (1995:157).

es llamada “no composicionalidad”⁸⁶ o “no deductibilidad” del significado, y permite efectivamente el “reconocimiento”, gracias a la incompatibilidad semántica de sus constituyentes o de la expresión en relación al texto donde ella se inscribe.

Por otra parte, a las paremias se les ha atribuido a menudo un aspecto formulario, esto es, cierta fijación formal. Según Kleiber (1989; 2000), esta fijeza se debe a que son denominaciones.⁸⁷ La denominación consiste en que estos enunciados son “unidades codificadas que denominan un concepto general”.⁸⁸ Es decir, se trata de unidades polilexicales codificadas, que poseen a la vez una cierta rigidez o fijeza de forma y una cierta “fijeza” referencial o estabilidad semántica, que se traduce por un sentido preconstruido, esto es, fijado por convención para cualquier hablante, y que forma parte del código lingüístico común. La asociación de un proverbio con su referente sería codificada porque es necesario haberla memorizado para poder usarla. Se daría una preconstrucción del sentido, de modo tal que un hablante no puede utilizar un proverbio si no dispone ya del sentido necesariamente no composicional.⁸⁹

86 Los proverbios no son nunca interpretados según un procedimiento únicamente composicional, ni siquiera los más explícitos. Aun las expresiones más transparentes, no metafóricas, como “Lo prometido es deuda”, suponen más que una interpretación composicional.

87 Cfr. Kleiber (1988), quien distingue dos modos de denominación: i) la denominación ordinaria, que concierne a los nombres propios, donde la convención referencial varía según los locutores; ii) la denominación metalingüística, que se inscribe en el código lingüístico común y que vale para cualquier locutor. Es con este último tipo de denominación con el que se relacionan los proverbios.

88 Kleiber afirma: “En tanto frase, el proverbio no debería ser signo (o unidad codificada), porque la interpretación de una frase es una construcción y no un dado previo. En tanto que denominación es, sin embargo, una unidad codificada, es decir, un signo. Un signo-frase entonces, que posee las virtudes del signo sin perder su carácter de frase” (1988). Según Micheaux (1999a:343), el nivel inferior del proverbio –el nivel frástico– sería hipostasiado a un nivel superior –el del nombre. Se produciría, así, una transposición de categoría.

89 Cfr. Micheaux (1999a:340).

En el caso de nuestro proverbio, podríamos intentar parafrasear el saber estereotípico al que remitiría de la siguiente manera: “No busques en otro, lo que tenés en vos mismo” o “No pretendas actuar en forma contraria a tu naturaleza o esencia porque te verás perjudicado”.

Sin embargo, no puede hacerse completamente a un lado el sentido composicional de la frase. Es necesario pasar por una primera etapa composicional para, a continuación, producir una interpretación metafórica puntual según el contexto y, finalmente, asignar al enunciado de forma proverbial una función denominativa que refiere a un saber estereotípico como el que acabamos de atribuir a nuestro proverbio.⁹⁰

Así entendidas, en el caso de las paremias, se trata de denominaciones de situaciones, del mismo modo que hay denominaciones de procesos, que son los verbos, y denominaciones de sustancias, que son los sustantivos. Por lo tanto, no sería tan propio hablar de expresiones fijas, cuanto de expresiones codificadas: hay reglas de formación de las paremias, de la misma manera que hay reglas de construcción de las formas verbales o nominales.⁹¹ Desde el punto de vista sistémico-funcional, puede decirse que, en lugar de reglas de construcción, en determinadas frases puede reconocerse

90 Para poner un ejemplo, no sería lo mismo decir “Cría cuervos y te sacarán lo ojos” que “Cría ratones y te sacarán el queso”. Los conceptos y las características que se atribuyen a cada uno de los términos son distintos y tienen diferentes implicancias en cada caso (en nuestro ejemplo, animales carroñeros y roedores que pueden transformarse en plaga, respectivamente).

91 *Cfr.* Anscombe (1997:52). En este sentido, Micheaux (1999b:92), precisa: los proverbios tienen un sentido preconstruido que necesita un aprendizaje. Una vez que este aprendizaje se lleva a cabo, se asocian a representaciones conceptuales no episódicas. Los conceptos asociados a los proverbios son conceptos no episódicos, que agrupan ocurrencias y no son válidos para una sola entidad extralingüística espacio-temporalmente determinada, sino para un conjunto de tales entidades. En este sentido, Kleiber (2000:44) sostiene que puede afirmarse que existe una competencia semántica proverbial. Si se pueden fabricar proverbios es porque se dispone de un modelo de su estructura semántica.

una configuración léxico-gramatical que se asocia típicamente con una situación de emisión de una paremia.

Un hablante que se enfrenta con un nombre común desconocido, desprovisto de toda estructura morfológica o morfosintáctica, no podrá decodificarlo sin haber hecho el aprendizaje de su sentido. Por el contrario, el hablante que debe interpretar un proverbio desconocido –como es nuestro caso– podrá, mediante un cierto trabajo interpretativo, llegar al sentido.⁹² Dicho trabajo de interpretación está íntimamente ligado a los parámetros de variación lingüística que el hablante/oyente asocia típicamente a la situación social en curso. Según Halliday (2001:86),

si el observador puede predecir el texto a partir de la situación, entonces no es sorprendente que el participante, o “interactuante”, para el que está disponible la misma información, pueda derivar la situación a partir del texto, es decir, puede suministrar la información que falta.⁹³

Decimos que es necesario partir de una etapa composicional en la interpretación del sentido, ya que no es azaroso que los términos que conforman el proverbio sean ‘liebre’ y ‘manjar’. Por un lado, la liebre es considerada uno de los platos más exquisitos de la cocina romana. El conocer este dato ya establece un vínculo más claro entre los dos términos del proverbio, de modo que la

92 El “desplazamiento” metafórico que se produce en la interpretación del proverbio, partiendo del cálculo composicional, puede en efecto constituir un índice procedimental por sí mismo, obligando al intérprete a recontextualizar lo que se le dijo. *Cfr.* Micheaux (1999b:96)

93 En este sentido, Halliday (2001:86) entiende que el concepto de “registro” proporciona un medio de estudiar las bases lingüísticas de la interacción social cotidiana, desde un ángulo etnometodológico; dicho concepto toma en cuenta los procesos que vinculan las características del texto, considerado como realización de los modelos semánticos, con las categorías abstractas de la situación discursiva.

incompatibilidad semántica interna deja de existir. Pero además, en este contexto, es necesario indicar no solo la resonancia culinaria sino también la connotación erótica. En este caso, Donato, el comentador de Terencio, es un intermediario entre nosotros y el contexto de enunciación del proverbio. Su comentario nos aporta elementos que contribuyen a la comprensión del enunciado que, de otra manera, quedaría para nosotros, al menos, incompleta. En el pasaje que se ocupa de este verso (*Comm. Ter. Eu. 426*), indica:

lepus pro infamia ob multa ponitur: vel quod magis a posteriore parte, hoc est armis, pulpamentum de se praebeat, cum in convivio carpatur appositus, ut Horatius ait «fecundi leporis sapiens sectabitur armos»; vel quod venantur illum et persectantur canes, quos pro amatoribus ἀλληγορικῶς intellegimus, ut ipse Terentius ait «cervam videre fugere, sectari canes»; vel quod illum sic fugientem nos consectantur ut hunc libido effeminata; vel quod a physicis dicatur incerti sexus esse, hoc est modo mas modo femina.

Lepus se pone por su sentido peyorativo, por muchas razones: sea porque se presenta como manjar más la parte posterior, es decir, el rabo, porque en un banquete se lo toma preparado, como dice Horacio “el hombre de gusto buscará el rabo de la liebre fecunda”; sea porque es a la liebre a la que los perros persiguen y cazan, y que por los perros nosotros entendemos alegóricamente los amantes, como dice el mismo Terencio: “parecía que la cierva huía, que la perseguían los perros”; sea porque, aun huyendo de nosotros, los perros lo persiguen como él es perseguido por un deseo afeminado; sea porque los naturalistas dicen que el sexo de la liebre es incierto, es decir, tanto macho como hembra.

Puede observarse que la operación que efectúa el comentarista es establecer los lazos semánticos que existen no ya entre los elementos que conforman el proverbio, sino entre estos elementos y su contexto discursivo; lazos que ya serían poco transparentes para la época en que Donato hace el comentario, en el siglo IV. Según el comentarista, la relación entre la liebre y el *miles* se da, por un lado, a través de la feminización de este último, vinculándolo a la parte precisa del animal que se sirve como manjar (el rabo) y atribuyéndole un sexo indefinido; por otro, a través de la alusión a la caza como alegoría de la relación amorosa, lo que reenvía al contexto de seducción en el que se desarrolla la escena.

Ahora bien, tal como sostiene Halliday (2001:47-48), todo lenguaje funciona en contextos de situación y puede vincularse a esos contextos, y todo lenguaje es lenguaje en uso, de modo que todo en él está ligado a la situación. La primera parte del comentario de Donato visibiliza este vínculo, en el sentido de que marca una relación entre la frase dicha y el contexto cómico en el que la frase se dice.⁹⁴ Cuando alude a la falta de masculinidad del *miles* a través de la comparación con el cuarto trasero de la liebre o a la indefinición de su sexo, no se está refiriendo al sentido *intrínseco* del proverbio, sino a un sentido que se da a través del efecto cómico que se produce en la emisión de este enunciado en el marco de la comedia, cuando los espectadores establecen los vínculos entre esas características del animal y el personaje del soldado fanfarrón.

Algo diferente es lo que ocurre con la parte del comentario que hace alusión a la caza como metáfora de la relación amorosa. Aunque en este caso también se trata

94 Tanto la paremia propiamente dicha como la situación comunicativa en la que se inscribe son "textos", según la terminología de Halliday. Según este autor, el texto "puede considerarse la unidad básica de la estructura semántica, esto es, del proceso semántico. El concepto 'texto' carece de connotaciones de dimensión; puede referirse al acto verbal, al suceso verbal, a la unidad temática, al intercambio, al episodio, a la narrativa y así sucesivamente". Cfr. Halliday (2001:83).

de un sentido que vincula la frase con su contexto, aquí el desplazamiento metafórico está funcionando *entre* los personajes –al interior de la comedia, podríamos decir–, por el hecho de que el relato del soldado tiene como tema una situación de seducción y el que le dirija este proverbio a su contrincante en el banquete pone en juego este sentido relacionado con la circunstancia de la que el personaje está siendo parte. Tanto el rodio del banquete –intercolutor directo del *miles* y destinatario de la paremia–, como el parásito –receptor del relato enmarcado del *miles*–, pueden asociar estos sentidos y entender el valor metafórico que les es propio.

En términos socio-semióticos, se puede afirmar, además, que el efecto cómico reside en la maestría con que Terencio construye la situación comunicativa: se trata de una *narratio* donde el *miles* relata su supuesta *contentio* o *sermo acris* en un banquete donde había otros testigos.⁹⁵ En esa *contentio* se enfrentan el *miles* y el rodio que, a su vez, es otro *miles*.⁹⁶ En esta situación semiótica, el rodio intenta coquetear (*adludere*) con la compañera del *miles gloriosus*, que relata la situación. La respuesta del ofendido no es una *contumelia* o, como podría esperarse en una comedia de Plauto, una paliza, sino una paremia. Si el relato exagerado –y esperado, según el código de la *palliata*– de las hazañas bélicas o violentas de un *miles gloriosus* provoca un efecto cómico, en este caso Terencio va más allá, cambiando la acción violenta por la emisión de una agudeza verbal, lo que provoca la *assentatio* excesiva del parásito.

En el caso de la parte del comentario que remite a la feminización, Donato apunta a posibles asociaciones de

95 Este sería el “campo”, en términos de Halliday.

96 En términos de “tenor”, el texto no especifica que haya diferencia de rango entre los dos interlocutores.

sentidos que llevarían a cabo el parásito y, eventualmente, los espectadores. Es decir, que el sentido se da en dos planos: el de la interacción entre los personajes (el soldado, el rodio y el parásito), dentro de la comedia, y el de la interacción entre los personajes y los espectadores, esto es, el plano de la representación dramática, que, a su vez, contiene al primer plano o nivel.

La risa sobreactuada del v. 426 (*hahaha*), así como el exceso de elogios (*facete lepide laute nil supra*, v. 427), dan cuenta de la intención del parásito de burlarse del soldado. El resultado es la ridiculización de este personaje. La interpretación de Donato sobre el sentido de la paremia se sitúa sobre este terreno. Es decir, se trata de un sentido que se produce entre lo que la máscara dice y las inferencias semánticas que realizan los espectadores que asisten al espectáculo. Para decirlo en términos de Halliday y según la teoría socio-semiótica del género, que considera la realización en el texto del contexto de la cultura, estas interacciones semánticas se establecen porque la representación dramática de la *palliata* es un género dramático socialmente reconocido. De modo que los espectadores comparten una competencia sobre determinadas leyes o reglas del género que harían previsible determinados rasgos de humor. Es en este marco en el que es posible inferir los sentidos que estamos atribuyendo a nuestra paremia.

b) La autoría

Pasemos ahora a abordar la cuestión de la autoría de los proverbios. Aquel que enuncia un proverbio, si bien es el emisor, no es su autor. En términos de polifonía, el que dice la frase proverbial no es el enunciador del principio al que adhiere. Un proverbio traduce un saber común, que pertenece al patrimonio lingüístico, por lo que la información incluida en él tiene, entonces, una proveniencia “folclórica”.

El proverbio, por su carácter intemporal, se presenta como un saber que no proviene de una percepción ni de una inferencia efectuada por aquel que lo utiliza. El proverbio no se ata a las categorías evidenciales “percepción” e “inferencia”, sino a la categoría “préstamo”, más precisamente al “préstamo de una fuente desconocida”.⁹⁷ En este sentido, puede afirmarse que la información y la marca del origen de esta información en los proverbios coinciden.

El caso que nos ocupa es peculiar en este sentido, ya que el soldado se atribuye la creación del proverbio; se postula a sí mismo como el autor. De este modo, su uso en boca de este personaje pierde la fuerza argumentativa que implica el carácter de cita de autoridad anónima, propia de este tipo de enunciados. Dicha fuerza argumentativa estriba, como decíamos, en que el proverbio es de alguna manera su propio marcador evidencial: el proverbio, en tanto se ofrece como proverbio, señala el origen “folclórico” de la información que contiene. Por lo tanto, un proverbio no está destinado a proveer información por sí mismo. Sirve, al contrario, de cuadro y de garante de un razonamiento. En este sentido, el tipo de inferencia que autoriza es una inferencia de naturaleza puramente discursiva.⁹⁸

En términos funcionales, puede decirse que la función inherente, básica, peculiar y común a todo este tipo de

97 Gouvard (1996:55-57), siguiendo a Sperber y Wilson, indica que los proverbios forman parte de una clase más general, la de los enunciados ecoicos (*echoic utterance*). Un enunciado es llamado así cuando recibe una interpretación ecoica, es decir, una interpretación que debe su pertinencia al hecho de que el locutor se hace, a su manera, eco de las palabras o de los pensamientos de otro a fin de comunicar un pensamiento que le es propio. El eco, como se sabe, no tiene una fuente identificable.

98 En otros términos, un proverbio abriga un principio general de razonamiento. Más precisamente, denota un topos, es decir, el garante de un razonamiento que hace pasar del eslabón P al eslabón Q (P es el argumento para la conclusión Q). Se trata de expresiones estereotipadas que, en una etapa dada de un idioma y de una cultura, representan un *saber compartida*. Cfr. Anscombe (1999:31).

enunciados consistiría en facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente, diciendo algo mediante una construcción lingüística ya hecha y conocida en la comunidad respectiva.⁹⁹

Al proclamarse autor, el soldado logra el efecto contrario al que produce la utilización de un proverbio como argumento, en tanto “saber popular”. El exceso de soberbia, propio de esta máscara, hace que el soldado piense, erróneamente, que erigirse en autor de una frase célebre le otorgará más lustre a la hazaña que está relatando. Por el contrario, su pretensión no hace sino restar la fuerza argumentativa que radica en el hecho de ser una cita de autoridad anónima. Al autoproclamarse creador de la frase, el *miles* impide que se produzca lo que el proverbio genera como cita de autoridad del saber colectivo: el asentimiento o aceptación del mensaje sin mayor cuestionamiento racional.

En el mismo sentido opera la mención del parásito acerca de la antigüedad del dicho. El hecho de que sea una creación contemporánea a la emisión de la frase hace que pierda el peso de un saber transmitido de generación en generación, compartido por la comunidad lingüística. En el plano dramático, este procedimiento llevado a cabo por Terencio sobre la autoría del proverbio constituye, entonces, un recurso cómico que redundará en la ridiculización del soldado fanfarrón.

Es decir que, a partir de una característica propia de los proverbios, como es el anonimato, Terencio provoca un efecto cómico que está basado en lo que Halliday llama “tenor”, esto es, la relación entre los participantes en el acto comunicativo. En este caso, tiene que ver con las características codificadas por la *palliata* de cada uno de los

99 Zuluaga (1997:631) llama a esta función “función fraseológica”.

personajes: el soldado que, en su soberbia, cree que erigirse en autor de la paremia le proporcionará una fama que se sumará a la que produzcan sus hazañas militares y el parásito, cuya función dramática en este contexto es poner en evidencia la estupidez del *miles* mediante la mención, justamente, de la autoría del proverbio, simulando una adulación que, en realidad, encubre la voluntad de ridiculizarlo. El tercer participante que hace al tenor de la situación comunicativa es el público, que decodifica las intervenciones de ambos personajes, según el “campo” en el que se dan, esto es, el hecho semiótico que constituye representación de la comedia.

Segundo proverbio: *homo sum: humani nil a me alienum puto* (Hau. 77)

Nos ocuparemos a continuación del, tal vez, más célebre proverbio de Terencio, el v. 77 de *Eauton timoroumenos: homo sum: humani nil a me alienum puto* [soy hombre: considero que nada de lo humano me es ajeno].

Mencionamos más arriba que los proverbios son denominaciones de situaciones genéricas. Al mismo tiempo, se les atribuye el carácter de frases genéricas.¹⁰⁰ Se trata de frases genéricas porque expresan una relación que deviene independiente en cualquier tipo de situaciones particulares. Tienen un carácter gnómico, es decir, son enunciados con valor de verdad general, que, como se mencionó antes, el locutor toma prestado de un enunciador identificable con

100 Las paremias son *frases genéricas tipificantes a priori*. Ej: ‘Los pájaros vuelan’; ‘Juan va al colegio en bicicleta’. Tales frases denotan un hecho presentado como general e independiente del locutor (vs. las *frases tipificantes locales*, en las que se presenta como un hecho general una opinión propia del locutor, por ej.: ‘Los gatos son cariñosos’). Cfr. Anscombe (1997:49-51).

algo como la voz o la sabiduría de los pueblos, y con el cual ese locutor no debería confundirse.¹⁰¹

Las frases genéricas no son frases universales –la genericidad no tiene nada que ver con la universalidad–, aunque sí pueden constituir argumentos de universalidad. Y, como no se trata más que de argumentos, permiten inferencias posibles, pero no necesarias.

El estatus de denominación del proverbio presupone la verdad de la situación genérica denotada, pero esta verdad se puede modular por “en general”. Es decir, es una verdad presupuesta que no impide, eventualmente, que en una situación particular se rechace o no sea apropiada la aplicación del proverbio en ese caso. En este sentido, el proverbio juega el rol de un estereotipo, donde la situación específica sería una ilustración.¹⁰²

Ahora bien, mientras que las frases genéricas pueden tratar sobre todo tipo de entidades, los proverbios parecen restringirse a los hombres, aunque a menudo tienen la apariencia superficial de concernir a otras cosas. El rasgo “humano” es, entonces, una condición de aplicabilidad, una condición semántica, que debe satisfacer una frase genérica para pretender ser o poder devenir proverbio. Lo que se encuentra en el corazón de la predicación es el hombre: si es de una manera u otra, si hace una cosa u otra, etc. El predicado no se encuentra relacionado a una clase o subclase de individuos, sino que se aplica a los hombres en tal o cual circunstancia. El predicado deviene válido si un hombre es de una manera u otra o hace esto o aquello.¹⁰³

101 Por este motivo, este tipo de enunciados no pueden ser presentados con una dimensión espacio-temporal determinada. *Cfr.* Gouvard (1996:51).

102 *Cfr.* Anscombe (1994:105).

103 *Cfr.* Kleiber (2000:49), quien observa que este componente condicional de la restricción indica cuál es el esquema semántico de los proverbios: se trata de una estructura implicativa de tipo “si un hombre está comprometido con tal o cual situación (estado, proceso), entonces se produce

En el caso de *homo sum: humani nil a me alienum puto* esta característica está en la superficie. No hay aquí ningún proceso interpretativo que lleve a deducir que de lo que se trata es del hombre, sino que es eso lo que está dicho literalmente. No hay proceso de metaforización del sentido, sino que el rasgo “humano” del proverbio es explícito. En la frase están expuestos los dos polos: el hombre individual, indicado por la primera persona (“un” hombre, que soy “yo”), *homo sum*, y, en el otro extremo, el hombre en general, indicado por *nihil humani alienum a me*. De lo que habla el proverbio no es de un rasgo específico o puntual de los hombres o de su comportamiento, sino de todo lo humano en su conjunto. El rasgo de genericidad de la frase está alcanzado en su máxima expresión. A tal punto que podría hacerse una reformulación tautológica: “Si soy hombre, soy hombre”.

Sin embargo, la frase culmina con el verbo *puto*. El uso del verbo de pensamiento en primera persona parecería ir en contra de la generalización, ya que implica una consideración subjetiva del hablante.¹⁰⁴ Suele indicarse que la aplicación de un sintagma del tipo “según se dice”, sirve para comprobar que una frase determinada es o puede constituir un proverbio.¹⁰⁵ Esto no parece posible en nuestro caso, donde una reformulación del tipo “Soy humano; *pienso* que nada de lo humano me es ajeno, *según se dice*”, no tendría sentido. Llegados a este punto, debemos observar que la forma proverbial conocida en nuestra lengua omite este último verbo. Nuestra versión del verso terenciano es “Soy humano; nada de lo humano me es ajeno”. Una posible solución a la aparente contradicción planteada por la frase, podría

como resultado tal o cual situación”.

104 La disociación entre emisor y enunciadador es incompatible con los enunciados llamados de opinión, donde el hablante compromete su propia subjetividad, del tipo “Yo encuentro que”, “Yo pienso que”, “Yo creo que”. Cfr. Anscombe (1994:100); Gouvard (1996:55).

105 Cfr. Anscombe (1994:99-100); Gouvard (1996:50).

encontrarse en que el verso de Terencio, es decir, esta parte del parlamento de este personaje en esta comedia, no es un proverbio, sino que es simplemente la expresión de un parecer personal del *senex*, emitido en la interacción con otro personaje, según el contexto dramático.

Una vez más, es necesario poner la frase en su contexto. La comedia se abre con el diálogo entre dos ancianos, en el que uno, Cremes, le recrimina al otro su trabajo desmedido en el campo, impropio de su condición de persona mayor y acaudalada. Lo que motiva la *sermo* de Cremes no es provocar una *obiurgatio* sino una *monitio*, teniendo en cuenta la relación de *amicitia* que los dos viejos mantienen, tal como él mismo aclara en los vv. 56-58: *vel virtus tua me vel vicinitas, quod ego in propinqua parte amicitiae puto, facit ut te audacter moneam et familiariter* [Ya tus méritos personales, ya la vecindad, que yo creo que limita con la amistad, hace que te advierta con atrevimiento y familiaridad].

En este sentido, es interesante observar la descripción que lleva a cabo Cicerón en *De amicitia* de ambos conceptos, donde se establece una clara diferencia de registro entre ambos. Dice Cicerón (*Amic.* 89):¹⁰⁶ *Omni igitur hac in re [obsequium] habenda ratio et diligentia est, primum ut monitio acerbitate, deinde ut obiurgatio contumelia careat* [Por lo tanto se debe tener total medida y diligencia en este asunto <la complacencia>, en primer lugar para que la advertencia carezca de acritud, luego para que el regaño carezca de agravio]. Es decir, que la interacción que tendrá lugar a continuación queda contenida por los requerimientos de trato de la relación de *amicitia*, de lo que Cremes es totalmente conciente.

106 Es curioso que la distinción de Cicerón entre *monitio* y *obiurgatio* en este párrafo parte de otro proverbio de Terencio (*An.* 68): *Obsequium amicos, veritas odium parit*. [La complacencia para amigos; la verdad, odio].

Frente a la insistencia del vecino en el intento de que deponga su labor incesante, el viejo laborioso, Menedemo, le pregunta (vv. 75-76): Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi aliena ut cures ea quae nil ad te attinent? [Cremes, ¿tanto tiempo libre te dejan tus asuntos como para ocuparte de los ajenos, que en nada te incumben?]. La respuesta de Cremes no es otra que *homo sum: humani nil a me alienum puto* (v. 77). Y continúa (vv. 78-79): vel me monere hoc vel percontari puta: rectumst ego ut faciam; non est te ut deterream. [Pensá o que te doy un consejo o que te hago una pregunta. Si es correcto, para hacer <lo que vos hacés>; si no lo es, para disuadirte <de hacerlo>]. La respuesta final de Menedemo en el v. 80 es: mihi sic est usu; tibi ut opu' factost face. [Así es necesario para mí; vos hacé lo que tengas que hacer].

Se trata de un intercambio entre pares, en el que Cremes se cuida de no parecer avasallante ni presentarse en una relación de superioridad para con su vecino, tal como indica el léxico que utiliza. Los adverbios *audacter* y *familiariter* que matizan la acción de *monere* en el v. 57 dan cuenta de la cautela con que pretende describir su intervención. Del mismo modo, el hecho de poner en relación de equivalencia los términos *monere* y *percontari* en el v. 78, le quita la connotación de reprimenda a la *monitio* al asimilarla a una simple pregunta.

En su contexto, lo que la tradición consideró una frase proverbial es en realidad la respuesta de Cremes al pedido de Menedemo de que lo deje tranquilo. La generalización de la frase, que pretende referirse a lo humano en general, más allá de la situación particular en la que se encuentran los dos ancianos, constituye otro atenuante al hecho de que Cremes se esté inmiscuyendo en los asuntos de Menedemo, lo que no estaría permitido en el marco de su relación de *amicitia*. La utilización de *homo sum: humani nil a me alienum puto* persigue el objetivo de suavizar la impertinencia que supondría la actitud de Cremes. Se podría parafrasear: “No

me estoy metiendo en tus asuntos –nuestra relación no me lo permite–, me intereso por la generalidad absoluta de lo humano, sin interesar las relaciones que nos involucran socialmente”.

En este punto, es necesario plantearse los dos niveles de contexto que propone la teoría socio-semiótica: el contexto de cultura y el contexto de situación. En este caso, que lo que en situación se entiende como una simple respuesta, culturalmente se reinterpreto como paremia. Tanto el parlamento anterior a la frase como el que le sigue, denotan el descontento de Menedemo con el hecho de que lo interrumpen en lo que está haciendo (trabajar sin descanso). Cremes aparece más bien como un vecino entrometido, un *curiosus*, antes que como alguien interesado en la humanidad en su conjunto. Por motivos que no vamos a analizar aquí, con el correr del tiempo la frase devino proverbial.¹⁰⁷ Muchos la han leído como la confesión de un hombre de su debilidad emocional y espiritual o como el rechazo de la intolerancia del comportamiento humano. Se ha visto en ella el “humanismo” de Terencio, expresado en un tono elevado, y la expresión de la esencia de la doctrina ética de sus comedias, ya sea que proviniera de sus originales áticos, ya sea que se tratara de la propia.¹⁰⁸ Sin embargo, el análisis de la frase en su contexto de situación, así como el hecho de que en la reformulación desde el latín al español haya perdido el verbo de pensamiento en primera persona, demuestran que si bien *homo sum: humani nil a me alienum puto* puede considerarse un proverbio en potencia, en *Heauton timorumenos* no funciona como tal.

107 Queda abierto el interrogante sobre qué factores operan en una cultura determinada para interpretar una frase cualquiera como proverbial.

108 Para un análisis detallado de la recepción del verso desde la Antigüedad hasta la Modernidad, cfr. Jocelyn (1973).

El concepto de *honestus* en *Eunuchus*: una forma de construcción de la oposición entre libres y esclavos

Marcelo Perelman

La cuestión de la esclavitud en la Antigüedad ha sido tratada principalmente desde dos enfoques. El primero es el de la historia social y económica de la esclavitud. Los historiadores han querido encontrar en las obras literarias evidencia acerca del funcionamiento de la esclavitud como institución social y política, como régimen económico y como experiencia psicológica para los propios esclavos, ámbito en el cual el género de la comedia recibió amplia atención. La idea que subyacía a este tipo de enfoque era que la literatura era un reflejo de la sociedad. En contraposición a este enfoque, la historia cultural hizo hincapié en el papel activo del discurso a la hora de moldear las actitudes y los significados, operando de forma ideológica en la justificación del orden social. En palabras de Sandra R. Joshel (2011:14), “literature was not only a form of intellectual investigation, instruction, creative expression, or entertainment; it was also a stage on which to act out and resolve contradictions, ambiguities and anxieties.”

Esta postura no implica negar las razones económicas del régimen esclavista, sino constatar que hacerlo solo desde este punto de vista deja de lado el amplio significado

cultural que tuvo la esclavitud en la sociedad romana. Keith Bradley (1994:17) ha enfatizado ampliamente este aspecto de la esclavitud al considerarla principalmente desde el ángulo de “una relación social que unía a esclavos y a propietarios de esclavos”. Esta relación era una relación de asimetría más, quizás la más importante y paradigmática, de las cuales estaba compuesta la sociedad romana y que incluía también a las de emperador y súbdito, padre e hijo, profesor y alumno, etc. Bradley (1994:217) concluye que para los romanos, “la esclavitud no era una institución singular sino la norma por la que todo lo demás en la sociedad se medía y juzgaba: fue un modo de pensar acerca de la sociedad y la división social.”

Es desde este segundo punto de vista desde el cual queremos abordar las actitudes hacia el fenómeno de la esclavitud que se pueden rastrear en *Eunuchus*. El aspecto discursivo de la esclavitud, al punto de que representa una práctica de dominación y es él mismo una dominación, definía la propia experiencia de la esclavitud, tanto para aquellos que la sufrían como para quienes basaban su posición dominante en ella. Creemos que un análisis del uso del término *honestus*, concepto que en la sociedad romana significaba una idea de belleza y nobleza inextricablemente ligadas, servirá para demostrar cómo la calificación de un sujeto determinado como *honestus* o como *inhonestus* constituye una operación ideológica para naturalizar y enmascarar el problema social del trabajo involuntario (Joshel, 2011:223).

El concepto de *honos* y sus derivados *honestum* y *honestas* no ha recibido una atención profunda de parte de la crítica, como sí ha sucedido con otros términos del vocabulario político e intelectual romano como *virtus*, *fides*, *auctoritas* o *humanitas*. La reciente publicación del libro de Mathieu Jacotot, *Question d'honneur. Les notions de honos, honestum et honestas dans la République romaine antique* (2013), ha supuesto una necesaria rectificación de este vacío. El autor hace un especial

hincapié en evitar proyectar representaciones modernas del honor sobre la Antigüedad, que terminan cayendo en el anacronismo y el etnocentrismo. Son estas las consecuencias de recurrir a una definición exterior del concepto de honor y luego volcarse a los textos antiguos para comprobar hasta qué punto se encontraba desarrollado este concepto previamente definido, reproduciendo una lógica circular que oculta la originalidad del fenómeno estudiado (Jacotot, 2013:7). Al centrarnos en la explotación de este término en *Eunuchus*, nos situamos en un momento determinado de la progresiva elaboración del concepto de *honos*, en el cual podremos apreciar el papel jugado por este término en la configuración del binomio ciudadano libre-esclavo. De esta forma podremos ver cómo distinguían los romanos de la época republicana aquellas apariencias y actividades que consideraban propiamente ‘honorables’ de aquellas que no lo eran.

En lo que sigue rastrearemos en toda la obra la utilización del concepto de *honos* y su derivado *honestum*, poniendo de manifiesto su papel legitimador en la configuración de los roles sociales en la Roma republicana. La presencia de estos términos en esta etapa de la historia romana se constata frecuentemente en casi todos los principales escritores. En este sentido, señala Jacotot (2013:9):

Sur le plan des pratiques, des phénomènes comme l’octroi d’honores par le général à ses soldats ou par une cité à ses bienfaiteurs, la suprématie de l’aristocratie par l’entremise de son *honos*, la progression dans le *cursus honorum*, l’honestas des ancêtres ou à la inverse l’infamie des acteurs, prostituées et gladiateurs constituent des caractéristiques essentielles de la cité romaine.

Esta distinción entre actividades ‘honorables’ y ‘deshonrosas’ opera largamente en *Eunuchus*, explotado de forma

humorística en situaciones relacionadas indirectamente con una definición de la esclavitud. Veamos entonces cómo Terencio hace uso de este recurso.

En la historia del cultismo ‘honesto’ que Antonio Espigares Pinilla (2008) realiza desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, Terencio ocupa un lugar relevante por ser, en primer lugar, un escritor imbuido de la cultura griega y, además, por la admiración que Cicerón posteriormente le profesara. Según este autor, el significado primitivo del adjetivo *honestus* era meramente estético (‘bello, hermoso’), derivado del sustantivo *honos*, palabra que hacía referencia a manifestaciones de la belleza de tipo moral o político (‘honor, gloria, prestigio, etc.,’). Con el paso del tiempo, *honestus* adquirió también un valor filosófico-moral y se asemejó de cierta manera al sustantivo neutro griego τὸ καλόν y al adjetivo derivado καλός, que englobaban una idea de bondad y belleza. La paulatina helenización de la lengua y la cultura latinas llevó a la identificación de *honestum* con καλός, aunque la traducción del término griego al latín a veces no reflejara exactamente el concepto griego (Espigares Pinilla, 2008:66-67).

En referencia específica a la presencia de *honestus* en Terencio, Espigares Pinilla (2008:68-69) realiza una división entre una utilización estética y otra filosófico-moral. Mientras que en *Hecyra* *honestus* sería utilizado para describir un acto bien visto socialmente, en *Andria* y sobre todo en *Eunuchus* esta palabra sería usada con su primitivo significado estético para describir a personas. En realidad, un análisis detallado de la recurrencia al calificativo *honestus/honesta* en *Eunuchus* nos permitirá apreciar que no se produce una escisión de significados sino más bien una explotación humorística del doble significado del término.

La primera cuestión que sobresale es la utilización de *honestus/honesta* para referirse al bello y distinguido porte de

Quéreas y Pánfila, ciudadanos de origen libre. El recurso a estos calificativos no se produce de forma azarosa, sino en situaciones en las cuales ambos se encuentran bajo condición servil: Pánfila por haber sido esclavizada de pequeña y Quéreas al hacerse pasar por el eunuco que Fedrias obsequia a Tais. La primera aparición de *honesta* en la comedia se produce en el v. 132:

TH. hoc agite, amabo. mater mea illic mortuast
nuper; eiu' frater aliquantum ad remst avidior.
is ubi esse hanc forma videt honesta virginem
et fidibu' scire, pretium sperans ilico
producit, vedit. forte fortuna adfuit (130-134)

TAIS. Prestame atención, por favor. Mi madre murió allá hace poco; su hermano está ávido de dinero. Al ver que la muchacha es hermosa y sabe tocar la lira, con la esperanza de un buen precio inmediatamente la pone a la venta y la vende.

Al narrarle Tais a Fedrias la historia de Pánfila, afirma que su hermano, ávido de dinero, al ver (*videt*) que la muchacha (*virginem*) es hermosa (*forma honesta*), la pone a la venta con la esperanza de un buen precio. Resulta destacable en esta secuencia el hecho de que lo hermosa/*honesto* que es Pánfila resalta a simple vista. Pero al apreciar un adjetivo como *honesto* perderíamos de vista una parte importante de su significado si solo le adjudicáramos una referencia estética. Es su condición de ciudadana libre y noble la que se expresa a través de un bello rostro. Sus cualidades como esclava, y sobre todo su precio, sobresalen precisamente por no tratarse de una esclava 'natural'. No solo la hermosura de Pánfila salta a simple vista. También su condición de ciudadana libre. El desenlace de la trama se encargará de reparar

la ‘injusta’ condición servil de Pánfila, preanunciada indirectamente en este pasaje.

Observemos que esta situación se repite nuevamente con Pánfila cuando Parmenón, conduciendo al verdadero eunuco Doro como regalo para Tais, ve que Gnatón se acerca con la muchacha:

sed quis hic est qui huc pergit? attat hi(c) quidem est
[parasitus Gnatho
militis: ducit secum una virginem dono huic. papae
facie honesta! mirum ni ego me turpiter hodie hic dabo
cum meo decrepito hoc eunucho. haec superat ipsam
[Thaidem. (228-231)

Pero ¿quién es este que viene hacia aquí? Ah, es Gnatón, el parásito del soldado. Trae una chica como regalo. ¡Epa, qué rostro noble! No me sorprendería que yo pasara vergüenza hoy con este eunuco decrepito. Esta supera a la misma Tais.

Parmenón se sorprende vivamente al ver el porte de la muchacha (*virginem*) y exclama: *papae facie honesta!* [“¡Epa! ¡Qué rostro noble!”]. Rápidamente surge el contraste con el *decrepito* eunuco, con el cual teme Parmenón pasar vergüenza (*turpiter*) frente a Tais. Otra vez se reproduce la idea de una apariencia bella y noble, correspondiente a una mujer libre, frente a la condición degradante y vergonzosa, tanto física como moral, del esclavo eunuco. Aquí podemos ver en funcionamiento lo que Joshel (2011:215) denomina “the question of the agency” del esclavo en la literatura latina. Para esta autora el rol del esclavo se encuentra subordinado y modelado por las preocupaciones, intereses y ansiedades de los amos. Es el carácter ‘fungible’ del esclavo el que permite esta explotación literaria: puede ser intercambiado, consumido o sustituido según las necesidades o deseos de

sus propietarios. Ideológicamente, la fungibilidad del esclavo actúa como un receptor en el cual se proyectan los intereses de los amos. En los pasajes citados la construcción de ciudadanía encuentra su fundamento en el contraste con la inferioridad natural del esclavo, cuestión que ‘salta a simple vista’. Aún a pesar de haber pasado gran parte de su vida en condición de esclava, Pánfila no ha perdido su condición de ciudadana, puesta en evidencia por su belleza y su distinguido porte, y acentuada aún más por el contraste con el eunuco ‘verdadero’.

El caso de Quéreas guarda similitudes con el de Pánfila. También se trata de un sujeto libre que atraviesa momentáneamente por un estado de servidumbre, pero cuya sola apariencia física desmiente su supuesta condición social. Así se sorprende Tais cuando le presentan a Quéreas vestido con las ropas del eunuco:

GN. vix. PA. ubi tu es, Dore? accede huc. em eunuchum tibi, quam liberali facie, quam aetate integra!

TH. ita me di ament, honestust. PA. quid tu ais, Gnatho? numquid habes quod contemnas? quid tu autem, Thraso? tacent: sati' laudant. fac periculum in litteris, fac in palestra, in musicis: quae liberum scire aequomst adulescentem, sollertem dabo.

THR. ego illum eunuchum, si opu' siet, vel sobrius...

(472-479)

PARMENÓN. ¿Dónde estás, Doro? Acercate. (*A Tais*.) Acá tenés a tu eunuco, ¡qué noble apariencia, qué juventud intachable!

TAIS. ¡Por los dioses, es precioso!

PARMENÓN. ¿Qué decís, Gnatón? ¿Tenés algo que objetar? ¿Y usted, Trasón? Se callan, es suficiente elogio. Ponelo a

prueba en literatura, en gimnasia, en música: te voy a mostrar que es un experto en todo lo que corresponde que sepa un muchacho libre.

TRASÓN. (*Aparte a Gnatón.*) A ese eunuco, si fuera necesario, yo incluso sobrio...

Parmenón presenta efusivamente al eunuco atribuyéndole condiciones propias de un sujeto de alta alcurnia: señala su noble apariencia (*liberali facie*) y su juventud intachable (*aetate integra*). Luego enumera las habilidades del eunuco en el campo de la literatura (*litteris*), la gimnasia (*palestra*) y la música (*musicis*), actividades propias de un muchacho libre, como el mismo Parmenón se encarga de subrayar especialmente (*quae liberum scire aequomst adolescentem*). Se reproduce otra vez la contraposición libre-esclavo, entre el verdadero eunuco Doro, cuya desagradable apariencia coincide ‘naturalmente’ con su condición social, y el falso eunuco Quéreas, quien se destaca paradójicamente por no poseer ninguna de las cualidades deshonorosas de los esclavos. El valor de Quéreas como esclavo (y como regalo) aumenta sideralmente al parecerse físicamente a un hombre libre, del mismo modo que sucedía con Pánfila.

Concentrémonos en la expresión de sorpresa de Tais al ver a Quéreas haciéndose pasar como un eunuco: *honestust* [“¡ies precioso!”]. Del mismo modo que en Pánfila, la apariencia física de Quéreas delata una condición noble, libre. Sin embargo, aquí se abre otra línea de análisis en torno de la figura del propio Quéreas, un *adulescens*. Su calificación como *honestus* no podía dejar de tener un doble sentido humorístico para los espectadores de la obra. Resulta claro que el accionar de Quéreas al disfrazarse de esclavo para aprovecharse sexualmente de una muchacha no podía ser ‘honesto’ en absoluto. De hecho, todo el comportamiento

de Quéreas es una contradicción de su supuesta condición social ‘natural’: este *adulescens* abandona sus tereas militares, propias de un ciudadano, para ir tras una joven, y ante la desesperación por acceder a ella y satisfacer su apetito sexual, se ‘auto-esclaviza’. Incluso la forma de esclavitud que elige no podía ser más chocante; el eunuco no puede generar nuevos ciudadanos, no puede ser un jefe de casa, un *paterfamilias*. Según Cynthia Dessen (1995:132), esta experiencia de travestimiento afecta profundamente a Quéreas hasta el punto de generarle una zozobra en su condición sexual en la cual se mezclan elementos masculinos y femeninos: “When Chaerea bursts from Thais’ house, he does not sound like a man who has shored up his fragile identity with a macho act. He does not sound like a man at all.” Al dialogar con su amigo y compinche Antifón, Quéreas pone de manifiesto su desconcierto:

CH. ubi mutem? perii; nam domo exsulo nunc: metuo fratrem ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam. (610-611)

QUÉREAS. ¿Que me cambie dónde? Estoy muerto porque ahora estoy desterrado de casa. Tengo miedo de mi hermano, de que esté dentro; y, sobre todo, de que mi padre ya haya regresado del campo.

Quéreas confiesa que está muerto (*perii*) y desterrado de casa (*domo exsulo*) en esas condiciones. Teme que su hermano y su padre (*metuo fratrem... autem pater*) lo vean vestido de esa forma deshonrosa. La utilización del verbo *exsulo* (destierro, exilio) pone de manifiesto el destierro del cuerpo de ciudadanos al vestirse como esclavo. La situación de Quéreas ilustra lo que Joshel (2011:230) denomina como ‘la metáfora de la esclavitud’ o “thinking with slaves”. Usando la esclavitud como metáfora o modelo,

los autores romanos tomaban prestado el vocabulario de la esclavitud y sus prácticas para caracterizar otras formas de dominación. Estas formas iban desde lo político hasta lo emocional y psicológico. Joshel (2011:232) señala: “In a well-worn move of Graeco-Roman discourse, enslavement defines the man who fails to control his desire for food, sex, pleasures, luxury or wealth in general”. El *adulescens* Quéreas es una metáfora de la esclavitud a los apetitos, de la incapacidad de autocontrol de sus deseos sexuales. Este tipo de discurso literario sobre la esclavitud fue muy común a comienzos de la era imperial, sobre todo de la mano de escritores estoicos como Séneca. No obstante, ya se aprecia en Terencio una temprana configuración en clave cómica de estos tópicos.

Quéreas vuelve a ser objeto de admiración y controversia durante la discusión que sostienen Pitias y Fedrias sobre la identidad del verdadero eunuco:

ad nos deductum? PH. namque alium habui neminem. PY. au ne comparandus hi(c)quidem ad illumst: ille erat honesta facie et liberali. PH. ita visus est dudum, quia varia veste exornatus fuit. nunc tibi videtur foedu', quia illam non habet. PY. tace obsecro: quasi vero paullum intersiet. ad nos deductus hodiest adulescentulus, quem tu videre vero velles, Phaedria. hic est vietu' vetu' veterinosus senex, colore mustelino. PH. hem quae haec est fabula? (680-689)

FEDRIAS. Sí, porque no tuve ningún otro.

PITIAS. Ah, pero ni siquiera se puede comparar uno con el otro: el otro era de aspecto precioso y distinguido.

FEDRIAS. Así parecía hace un rato, porque estaba ataviado con ropa de varios colores. Ahora te parece feo, porque no la tiene.

PITIAS. Cállese, por favor. Como si realmente hubiera poca diferencia. Hoy nos trajeron un jovencito que de verdad querría ver, Fedrias. Este es un viejo arrugado, avejentado, aletargado, de color arratonado.

Aquí la contraposición entre Quéreas y Doro se establece directamente. Quéreas es nuevamente descrito como portador de un aspecto (*facie*) precioso (*honesta*) y distinguido (*liberali*). Fedrias reduce la descripción de Pitias a una cuestión de vestimenta: el eunuco parece feo (*foedus*) porque ya no está ataviado con ropa de varios colores (*quia varia veste exornatus fuit*). Sin embargo Pitias vuelve a incidir en el aspecto físico: el jovencito (*adulescentulus*) nada tiene que ver con Doro, al que señala como un viejo (*senex*) arrugado (*vietus*), avejentado (*vetus*), aletargado (*veternosus*) y de color arratonado (*colore mustelino*). Se repite aquí el recurso a la fungibilidad del esclavo. No solo en la cuestión física sino también en las habilidades de cada uno. Frente al Quéreas educado en letras, gimnasia y música se pone deliberadamente enfrente al ‘aletargado’ y cansado Doro, figura útil para proyectar sobre él la intrínseca superioridad del sujeto libre.

Veamos ahora la utilización de *honestum* en su sentido negativo: *inhonestum*. Este calificativo aparece en *Eunuchus* dirigido a dos grupos sociales específicos: esclavos y prostitutas. En el diálogo entre Quéreas y Parmenón sobre el regalo de Fedrias a Tais, el eunuco Doro, se hace referencia a éste en los siguientes términos:

PA. immo enim si scias quod donum huic dono contra
[conparet,

[tum] magis id dicas. CH. quodnam quaeso hercle? PA.
[eunuchum. CH. illumne obsecro
inhonestum hominem, quem mercatus est heri, senem
[mulierem? (355-357)

PARMENÓN. Si supieras qué regalo va a recibir de su parte frente a este regalo, con más razón dirías esto.

QUÉREAS. ¿Qué? ¡Por Hércules! Por favor...

PARMENÓN. Un eunuco.

QUÉREAS. Por favor, ¿ese hombre zaparrastroso que compró ayer, que parece una vieja?

El regalo (*donum*) que menciona Parmenón no es más que aquel hombre zaparrastroso (*inhonestum hominem*) y parecido a una vieja (*senem mulierem*) al que se refiere Quéreas. Nuevamente lo *inhonestum* de Doro salta a la luz automáticamente, solo basta observar su estado físico, del mismo modo que solo bastaba ver a Quéreas y a Pánfila para dudar de su condición de esclavos. Ahora bien, resulta interesante observar también la utilización de *inhonestum* para describir la prostitución. Así se refiere Parmenón a las actividades de las prostitutas en un monólogo en el cual se vanagloria de haberle advertido al joven Quéreas sobre el peligro de frecuentarlas:

quae dum foris sunt nil videtur mundius,
nec mage compositum quicquam nec magis elegans
quae cum amatore quom cenant ligurriunt.
harum videre inluviem sordes inopiam,
quam inhonestae solae sint domi atque avidae cibi,
quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent,
nosse omnia haec salus est adolescentulis. (934-940)

PARMENÓN. Mientras ellas están fuera de casa, nada parece más refinado, nada más acicalado ni más elegante. Ellas, cuando cenan con sus amantes, comen delicadamente. Ver su suciedad, su sordidez, su pobreza; cuán repugnantes e insaciables de comida cuando están solas en casa; cómo devoran el pan negro del caldo del día anterior. Conocer todas estas cosas es la salvación de los jovencitos.

Mientras en la esfera pública (*foris*) el comportamiento de las prostitutas es refinado (*mundius*), acicalado (*compositum*) y elegante (*elegans*), puertas adentro (*domi*) dan rienda suelta a su verdadera naturaleza: allí se puede apreciar su suciedad (*inluviem*), sordidez (*sordes*) y pobreza (*inopiam*); cuán repugnantes (*inhonestae*) e insaciables de comida son (*avidae cibi*). Las prostitutas son especialmente peligrosas porque pueden esconder su *inhonesta* condición a los ojos de un incauto *adulescens*. Si bien no son esclavas, por lo menos no aquellas a las cuales parece referirse Parmenón, su falta de autocontrol (*avidae cibi*) las coloca entre aquellos sujetos descritos con la ‘metáfora de la esclavitud’ que arriba señalábamos.

La cuestión de la honorabilidad de las profesiones aparece también en el monólogo de Gnatón acerca del oficio del ‘parásito’:

salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.
ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem et
tam facile victum quaerere, ibi homo coepit me obsecrare
(259-261)

Me saludan, me invitan a cenar, se alegran cuando llego. Cuando aquel, miserable, muerto de hambre ve que para mí es tan honorable y tan fácil conseguir el sustento, allí el tipo empezó a rogarme (...).

Afirma Gnatón que su oficio le permite conseguir el sustento de forma honorable (*tantum honorem*), lo cual genera el reconocimiento y la admiración de los demás. Según Hellegouarc’h (1972:383), el *honos* “c’est l’expression concrète de la considération que l’on a pour quelq’un, l’acte qui manifeste que sa supériorité ou ses bienfaits sont reconnus”. Por lo tanto “l’*honos* conduit à l’*honestas*; en effet ce dernier mot exprime l’état de celui qui possède l’*honos*”. La arrogancia del parásito Gnatón al considerar que posee *honos*, y por lo tanto es alguien *honestus*, ‘honorable’, no podía dejar de tener un efecto cómico en los espectadores. Cynthia Damon (1995:195) señala que la figura del parásito en el discurso romano caracteriza a un cliente precisamente deshonesto: “There were, it seems, real people in Rome who appeared to hostile eyes to participate in a relationship with a superior on terms comparable to the something-for-nothing economy of the comic parasite and his *rex*”. La distinción honorable-deshonesto entra en juego una vez más, en un contexto distinto al de la esclavitud, el estado más deshonesto imaginable, pero relacionado con el bajo fondo de la sociedad romana, el de los ‘busca-vidas’.¹⁰⁹

Se aprecia también un uso irónico de *honos* en el diálogo entre Pitias y Parmenón:

sed in diem istuc, Parmeno, est fortasse quod minare.
tu iam pendebi’ qui stultum adulescentulum nobilitas
flagitiis et eundem indicas: uterque in te exempla edent.
PA. nullus sum. PY. hic pro illo munere tibi honos est
habitus: abeo.

(1020-1023)

109 Sobre la figura del parásito, véase en este mismo volumen el trabajo de Correa (2020).

Pero tus amenazas se cumplirán en un día futuro, quizás. Ahora te van colgar, a vos que hacés famoso a un jovencito necio con infamias y lo delatás. Padre e hijo te van a castigar.

PARMENÓN. Es mi fin.

PITIAS. Esta es la recompensa que vas a recibir por aquel regalo. Me voy.

Pitias le reprocha a Parmenón haber hecho famoso (*nobilitas*) a Quéreas, un jovencito necio (*stultum adolescentum*), y lo amenaza con recibir una recompensa (*honos*) por el regalo (*munere*), Quéreas-eunuco, que llevó a la casa de Tais. Precisamente Hellegouarc'h (1972:386) señala que "l'*honos* est la conséquence et, plus précisément, la récompense de la *virtus*". El *honos* es una recompensa entendida en términos de reconocimiento social hacia quien ha destacado por sus méritos. Resultaba cómico que se le rindieran *honores* a alguien por haber regalado un falso eunuco y para colmo que ese alguien fuera un esclavo como Parmenón. Vemos que el doble sentido del uso de *honos* y sus derivados es constante en *Eunuchus* y una clave fundamental de la comicidad de la obra. Quizás solo en Fedrias parece haber una apelación genuina a la idea de lo 'honesto':

PH. alio pacto honeste quomodo hinc abeam nescio. (716)

FEDRIAS. (*Aparte.*) No sé de qué otra forma puedo salir de esto dignamente.

Hablando consigo mismo ante la desesperada situación en la que se encuentra, el joven Fedrias no puede ver de qué forma pueda llegar a salir dignamente (*honeste*) del embrollo de la comedia. Naturalmente se refiere a una dignidad

acorde a su estatus de joven libre perteneciente a una familia pudiente, una pretensión casi ingenua en una comedia en la cual, como hemos visto, lo ‘honorable’ fue apropiado por sujetos no precisamente merecedores de ello.

La justificación teórica de la esclavitud como institución basada en la inferioridad natural de los esclavos fue un rasgo inevitable de las sociedades griega y romana, pero cabe señalar también que dicha teoría estaba condenada al fracaso. Al respecto señala Moses Finley (1975:217) lo siguiente:

“La Hélade cautiva cautivó a sus rudos conquistadores”, dijo el poeta Horacio, y aquí era manifiestamente imposible mantener la doctrina de la inferioridad natural (eso podría cuadrarles a los germanos) contra un pueblo que proporcionaba la mayor parte de los profesores y que introdujo la filosofía, el teatro, y la escultura y la arquitectura mejores en una sociedad cuyas virtudes no habían seguido tales derroteros.

Si bien es cierto que la teoría de la esclavitud natural ya había dejado de ser prominente entre los intelectuales griegos y romanos después de Aristóteles (De Ste. Croix, 1988:487), no ocurría lo mismo al nivel de las representaciones populares. Incluso es probable, como Peter Garnsey (1996:239) sugiere, que la teoría de Aristóteles fuese una sofisticación de una concepción popular corriente según la cual los esclavos eran una raza degenerada y viciosa disponible para su sujeción y aprovechamiento. Resulta indudable que el teatro antiguo era un vehículo importante en la transmisión y generación de este tipo de ‘actitudes’¹¹⁰ hacia

110 Según Garnsey (1996:XV), “the word “attitude”, in my usage, embraces a broad range of meaning extending from *opinion* to *settled mode of thinking*, which may or not encompass or give rise to a “theory” or *system of ideas*”.

el fenómeno esclavista. En su análisis sobre el rol justificador de la esclavitud en el teatro griego, David Wiles (1988:64) afirma que “the Aristotelian view remained inscribed in the conventions of Hellenistic *comedy*, and that this comedy remained for several centuries part of the dominant culture, shaping popular perceptions.”

Siguiendo las advertencias de Joshel (2011:240), los historiadores sociales no pueden ignorar el discurso de la esclavitud en los escritores romanos ya que es precisamente en la esfera del discurso donde se articulan significados que no se limitan solo a legitimar algo preexistente, sino que directamente moldean su naturaleza específica. Resulta claro que la sociedad romana estaba atravesada en su conjunto por relaciones de poder asimétricas, que no se reducían solamente a la esclavitud. En este sentido, Neville Morley (2006:316) propone:

Indeed, one might think of Roman society as a whole as being structured around the principles of dependence and dominance. Slavery was the most extreme expression of this, but the relationships between former owner and freedman, patron and client, husband and wife, father and children, and even Rome and her allies and subjects were also based on these principles. Such relationships, it has been suggested, were the prime mechanism for the allocation of scarce resources and the dominant means of legitimizing the social order; they can also be seen as the main influence on the behavior of individuals toward one another.

Es precisamente el funcionamiento de estos principios de dependencia y dominación los que hemos visto en funcionamiento en *Eunuchus*, referidos no solamente a la esclavitud sino también a otros grupos sociales como prostitutas o lúmpenes (parásitos). El análisis de la ocurrencia del

término *honestus* en *Eunuchus* permite constatar que su uso no es inocente sino que gira alrededor de su doble sentido de ‘precioso/honroso’, con vistas a generar un efecto cómico. Por esta razón tratamos de no escindir artificialmente la riqueza polisémica de *honestus* sino de observar el hilo de continuidad presente entre sus distintos significados. Como señala Benjamín García-Hernández (1997-1998:295), “Por más significados y acepciones que haya producido una palabra polisémica, suele mantener en el fondo una cierta unidad sémica que representa su continuidad histórica y refleja el desarrollo cultural de la sociedad que la emplea.” Por ende, la riqueza polisémica es fruto tanto del desarrollo cultural como una consecuencia de la actividad social e intelectual. En *Eunuchus* es posible verificar no solo cómo se reflejan sino también cómo se construyen significados que legitiman y ‘naturalizan’ la esclavitud en el contexto propio de la sociedad romana.

Patronos y clientes: la protección del amor en *Eunuchus* de Terencio

Natalia Stringini

Introducción

Algunos estudios plantean que el teatro de Terencio, aun cuando está inspirado en la Comedia Nueva y gran parte del derecho mencionado es el griego, propone escenarios legales romanos familiares a la audiencia que le sirven al africano para problematizar sobre cuestiones morales, como los cambios que ocurren en torno al matrimonio romano, que privilegian el amor de los contrayentes sobre los intereses paternos; los nuevos criterios de educación de los jóvenes en los que los padres, abandonando la rigidez y severidad de los antiguos padres de familia, se presentan más abiertos a respetar los sentimientos y voluntades de sus hijos; y el modelo de esposa que intenta preservar la sociedad romana.¹¹¹ Cabe indicar que la expresión “escenarios legales romanos” no supone exclusivamente la mención o referencia a leyes, sino también la señalización de instituciones y

111 *Cfr.* Costa (1893: 8); Pernard (1900:47); Versteeg (2008-2009:146-147); Konstan (2006:182); Gaertner (2013:627); Riquelme Otálora (1998:204); Toliver (1950:195-200); Stringini (2015:144); Scafuro (1997:294); Morenilla (2006:51).

criterios jurídicos, de valores morales y religiosos, costumbres y tradiciones, pues todos ellos conforman el derecho en la antigüedad.¹¹²

Otras investigaciones se alejan de esta imagen pedagógica de Terencio y proponen una visión cómica de su teatro, teniendo en cuenta que sus obras se representan en los *ludi scaenici*, que son festividades religiosas organizadas por el estado romano, que suponen un ambiente festivo y congregan gran cantidad de público. Para estos autores, la comicidad se logra mediante la puesta en escena de acciones incongruentes y absurdas, de olvidos y hasta de instituciones jurídicas con un sentido diferente del que tradicionalmente tienen.¹¹³

Creemos que esto último es lo que sucede en la comedia *Eunuchus*, en la que el africano representa una institución jurídica, religiosa, social y económica muy conocida y practicada por la sociedad de entonces, como es la clientela, de una manera que, a pesar del nuevo contexto socioeconómico y jurídico en el que vive y escribe nuestro autor, producido por la expansión romana del siglo III a.C., resulta absurda a los ojos del público, porque recae en sujetos que no están social ni jurídicamente capacitados para ella y porque se utiliza con una finalidad distinta de la que tradicionalmente tiene. Particularmente, en la comedia elegida, Terencio muestra a la clientela como una relación que se busca para proteger el amor que sienten los protagonistas y que tiene a una meretriz en la doble función de patrono/cliente.

112 Cfr. D'Ors (2006:13-16).

113 Cfr. Wilner (1951:165); Enríquez (1995:48). Garelli (2009:75) destaca que Terencio ofrece al público una visión cómica del delito de violación al poner como autor a un eunuco, que se caracteriza por ser un sujeto que carece de órganos sexuales, y al equiparar la violación cometida por un hombre con la llevada a cabo por un dios, haciendo expresa referencia al mito de Danae que cuenta la violación sufrida por esta joven por parte del dios Zeus.

Por ello, el presente trabajo se propone describir la representación que este autor hace de la clientela en función de la información que sobre ella nos proveen las fuentes jurídicas e históricas.

La comedia elegida y los problemas planteados

La comedia *Eunuchus* es la cuarta de las seis que conocemos de Terencio y una de las más reconocidas por el público de entonces. Presenta un argumento que gira en torno a los problemas amorosos de los hermanos Fedrias y Quéreas.¹¹⁴

El primero de ellos tiene como protagonista a Fedrias, un joven falto de carácter que, como se deja llevar fácilmente por los ruegos de su amada, la cortesana Tais, acepta su pedido de irse al campo para que ella pueda pasar tres días exclusivamente con el soldado Trasón, un amigo suyo, quien le exige esta disposición a cambio de la entrega de una joven esclava (Pánfila) que había comprado y que había resultado ser como una hermana para ella (vv. 130-152). Así, nuestro joven emprende el viaje luego de entregar a su esclavo Parmenón un eunuco y una esclava etíope que deben ser llevados como regalos prometidos a la cortesana (v. 188). Por otro lado, Trasón, que también está enamorado de Tais, se convierte en rival de Fedrias, con quien entabla una competición por los servicios de la meretriz, que se lleva a cabo a través de la entrega de regalos: la esclava etíope y el eunuco por parte del joven amante y la esclava por el otro.¹¹⁵

114 *Eunuco* es una comedia que tiene su inspiración en la obra griega de Menandro y que conoce en Roma un éxito popular, inmediato y duradero. Ella ha sido puesta en escena en abril del año 161 a.C. y en septiembre del 146 a.C. Cfr. Filoche (2008:2); Pociña-López (1979:293); López-Pociña (2006:148).

115 Cfr. Konstan (1986:369-372).

La segunda historia se centra en el amor que Quéreas descubre repentinamente por Pánfila cuando la ve en la calle. Como la cree una esclava y quiere tenerla a toda costa (v. 364), acepta la ayuda de Parmenón, quien le informa que la joven es un regalo llevado a Tais y le propone un plan que consiste en hacerlo pasar por el eunuco, que debe entregar a la meretriz, para que, de esta manera, pueda ingresar a la casa de la cortesana y compartir el lugar y la intimidad con la joven (v. 375). Pero la presencia de Quéreas en la casa complica los planes que Tais ha pensado para Pánfila (entregarla a su verdadero hermano), cuando la viola y descubre que ella no solo no es una esclava, sino que es una mujer libre y ciudadana.

El amor es una cuestión importante en el desarrollo de ambas tramas, pues es el sentimiento que desencadena los problemas que sufren los protagonistas. A pesar de que ambos tienen concepciones diferentes sobre él, ninguno está exento de los inconvenientes que genera. Para Fedrias, el amor es un sentimiento romántico, ya que espera tener con su amada una íntima y exclusiva comunión de almas, olvidando que ella es una meretriz y que, como tal, está destinada a conocer a varios hombres.¹¹⁶ Desea que ella piense día y noche en él, que sus emociones y espíritus estén siempre unidos y, por ello, quiere que no se transforme en una posesión de Trasón, cuyo goce exige la presencia del *corpus* y del *animus*, rogándole que se considere sola y ausente de ánimo cuando esté en su presencia (vv. 191-196).¹¹⁷ En cambio, para Quéreas el amor es

116 Filoche (2008:8-9) describe a Fedrias como un personaje indeciso que tiene una concepción idílica del amor, opuesta al pragmatismo que caracteriza a Tais. Carvalho Silva (2009:47-48) agrega que Fedrias es un joven inseguro que muestra sentimientos contradictorios hacia Tais: enojo, generosidad, amor e indignación.

117 La posesión consiste en el poder material que una persona tiene sobre una cosa corporal, con ánimo de tenerla para sí, preferentemente el poder del propietario sobre la cosa que le pertenece. Justiniano (VI d.C.) la concibe como una apariencia de la propiedad, por ello la posesión está separada de esta institución jurídica, ya que mientras que la primera refiere a una cuestión de

pasión, es la comunión de dos cuerpos, algo que transforma a los hombres haciéndoles perder la razón (v. 305) y hasta casi la vida (v. 292). Al igual que su hermano, este joven sufre, pues ama y quiere casarse con una joven que prácticamente no conoce y que, además, concibe como una esclava.¹¹⁸

Los problemas con que se enfrentan Fedrias y Quéreas obedecen a que el amor que ellos profesan por Tais y Pánfila no se ajusta a los criterios de la época, que excluyen a las cortesanas y a las esclavas de este sentimiento y del matrimonio por no estar ni social ni jurídicamente capacitadas para ambos. Particularmente, los inconvenientes se deben a que ellos son hombres jóvenes, libres, adinerados y educados, con conocimientos propios de su condición social, como literatura, gimnasia y música (vv. 475-477), y con trabajos dignos,¹¹⁹ mientras que sus amadas integran los sectores más bajos de la escala social pues Tais es una meretriz (v. 352) y Pánfila es creída una compañera de esclavitud (vv. 367-368).¹²⁰

hecho, la segunda se vincula a una de derecho (D. 43.17.1.2; D. 41.2.12 pr). Los textos romanos son claros en reconocer que, en el inicio de la posesión, deben concurrir dos elementos: el *corpus* que supone la disponibilidad física o material de la cosa, y el *animus* que refiere a la intención de poseerla o de comportarse como propietario (D. 41.2.3.1; D. 41.2.3.3; D. 41.2.8). Cfr. Fernández de Buján (2010:345-350); D'Ors (2006:206-213).

118 Filoche (2008:8-9) concibe a Quéreas como un joven impulsivo, inteligente, que posee el dinamismo propio de la juventud y que tiene una visión más sexual y menos romántica del amor. Carvalho Silva (2009:50-55) destaca que, a diferencia de su hermano, es un personaje decidido, obstinado y optimista; una persona que siempre da una justificación moral a sus errores y que no siempre sabe discernir una verdadera acción justa.

119 Recordemos que Quéreas es un efebo que presta servicio militar en el Pireo (v. 291). La efebía consiste en la formación cívico-militar que recibe el niño griego entre los 16 y 18 años y que se lleva a cabo, en el primer año, en los cuarteles del Pireo y, luego, en puestos fronterizos o en campaña desempeñando servicios de milicianos. A finales del siglo III a.C., con el declive militar de Atenas en manos de Macedonia, la efebía cambia su propósito transformándose en un colegio a donde acude una minoría de jóvenes ricos que desean iniciarse en los refinamientos de la vida elegante. Cfr. Marrou (2004:138-139, 144); Jenkins (1998:37).

120 Cfr. López López (1990:184).

Para entender el problema planteado hay que tener en cuenta que la sociedad romana no es una sociedad de iguales, sino de personas que pertenecen a diferentes niveles sociales y jurídicos, que hacen que sean tratadas de distintas maneras, siendo el estado de ciudadanía uno de los criterios de distinción más destacados, que vincula al hombre con la comunidad cívica en la que vive a través de la imposición de una serie de deberes y del disfrute de un listado de libertades.¹²¹

Como consecuencia de ello, el centro social y jurídico es el varón libre y ciudadano romano (*vir*) que goza de una serie de cualidades que lo distinguen del resto de los hombres (modestia, clemencia, austeridad, integridad, sentido del deber) y que, para sentirse parte de la comunidad en que vive, está destinado a la realización de ciertas tareas (agricultura, guerra, política) y a la procreación de nuevos ciudadanos.

121 Cfr. Alföldy (1996:53, 66-83). El derecho romano reconoce que el hombre puede gozar de diferentes estados y que quien es titular de todos ellos, concentra la mayor capacidad jurídica. El primero es el estado de libertad que permite dividir a los hombres en libres y esclavos (Inst.1.3 pr; Gayo 1.9; D. 1.5.3; D. 1.5.4 pr). El segundo es el estado de ciudadanía, del que sólo gozan los hombres libres, que permite distinguir a los ciudadanos de los no ciudadanos. Dentro de estos últimos están comprendidos los extranjeros, latinos y peregrinos (Gayo 1.12, 1.149). En tercer lugar, se ubica el estado que posee el ciudadano en función de su posición dentro de la familia distinguiendo a quien es *sui iuris* (que no depende jurídicamente de nadie superior), como el *paterfamilias*, de quien es *aliena iuris* (que depende jurídicamente de otro) como los hijos/as, nietos/as del jefe (Inst. 1.8 pr; D. 1.6.1; D. 1.6.4; Gayo 1.48). Estos estados se gozan de manera sucesiva, es decir que quien es primero libre, luego puede ser ciudadano y, posteriormente, jefe de familia. El *status civitatis* se basa en el derecho de sangre y se adquiere por ser hijo de un ciudadano romano, independientemente del lugar de nacimiento. Supone la posibilidad de disfrutar de ciertos derechos de carácter privado y público, como ser: el derecho a poseer un nombre, a comerciar, a elegir a los magistrados y ser elegido para un cargo en la administración, integrar la carrera política. También los ciudadanos tienen derecho a contraer justas nupcias, participar del culto de la ciudad y regirse por el derecho privado romano, ser instituidos herederos, ejercer la patria potestad, recurrir a la *provocatio ad populum*, especie de revisión ante el pueblo de la sentencia que lo condenaba a muerte, entre otros. Entre las obligaciones a las cuales está sometido el ciudadano se encuentra el servicio militar, el cumplimiento de ciertos tributos y la aceptación de diversas cargas como la de ser juez. Cfr. Costa (2007:206-207); Fernández de Buján (2010:256-260); Blanch Nougues (2013:170).

Para lograr tales cometidos, el *vir* debe ser acompañado de una mujer que goce de la misma dignidad social y jurídica que le permita cumplir con el deber cívico que a ella se le asigna: tener hijos habidos de un matrimonio legítimo con un ciudadano y educarlos en sus deberes cívicos, pues ellos heredarán el *status civitatis* que le transmite su padre (D.1.16.9).¹²²

El cumplimiento de esta función cívica impuesta a las mujeres es lo que les da relevancia social y es, además, el criterio que permite ubicarlas en dos grupos bien diferenciados: a) aquel orden integrado por las libres y honorables, asociadas a la protección familiar, que están destinadas al matrimonio y a la procreación de descendencia legítima, pues esta condición acredita su honorabilidad (D. 50.16.46.1; D. 43.30.3.6), y que se caracterizan por poseer las virtudes de modestia, compostura, recato, formación intelectual, obediencia y castidad, entre otras; y b) el grupo de aquellas que, por no ser libres, no tener capacidad jurídica o carecer de dignidad, como las esclavas, extranjeras y prostitutas, se encuentran destinadas a distintos fines y sometidas a otras consideraciones sociales y jurídicas.¹²³

Particularmente, las prostitutas y las esclavas están alejadas de ciertos actos sociales y jurídicos, no gozan de moralidad, ni son portadoras de las virtudes englobadas en la *pudicitia* femenina.¹²⁴ De igual manera, carecen de pudor, el que es entendido como el temor a recibir una censura merecida de tipo moral, ya que éste forma parte del autocontrol de los impulsos que sólo puede exigirse a las personas libres.¹²⁵ Por ello,

122 Cfr. Hellegouarc'h (1972:242-274); Balmaceda (2007:285-296); Cremades Ugarte (1988:20-21); Barrow (1998:13); Manzano Chinchilla (2012:29-30); Evans Grubbs (2002:71-72); D. 1.9.8; D. 1.9.1.1; Martínez López (1990:224); Medina Quintana (2012:38).

123 Cfr. Cerenini (2002:11); Cantarella (1996:63); Mossé (1990:28); Sanchis Llopis (2014:49); D. 1.5.4.1; D. 1.5.3; D. 1.6.1.1; D. 50.17.32; D. 4.5.3; D. 34.2.23.2; Gayo 1.52.

124 Cfr. MacGinn (1998:24-25); D. 47.2.39; D. 47.10.15.15; Librán Moreno (2007:4-5).

125 Cfr. Librán Moreno (2007:4).

particularmente, las prostitutas son mujeres que no están educadas en la contención sexual, ni en tener un papel pasivo en el acto sexual, ni en la relegación del placer femenino a un segundo plano, como sí lo están las mujeres honorables, quienes, en la intimidad, se someten al *imperium* del hombre.¹²⁶ De igual manera, ninguna de estas dos clases de mujeres están educadas en el amor a un solo hombre, siendo su destino dar placer; las primeras, a sus amos y las segundas, a quienes pagan por él, y no amor, sentimiento que solo profesa la esposa al marido en el marco de las nupcias legítimas.¹²⁷

Tampoco las prostitutas y esclavas pueden contraer justas nupcias, pues el matrimonio es una institución social que supone una manera de concertar alianzas entre las familias y de llevar a cabo, en el marco de este acuerdo, una ordenada y racional reproducción de ciudadanos.¹²⁸ El matrimonio garantiza que los hijos nacidos de esta unión sigan la condición del padre (Gayo 1.56; Gayo 1.76; Inst. 1.10.12), por lo que solo pueden llevarlo a cabo los ciudadanos plenos (D. 1.6.3; D. 23.2.2; D. 50.17.30; Inst. 1.10) entre sí y no parejas cuyos integrantes tienen diferencias sociales y jurídicas (Tab. 11.1; D. 23.2.16 pr; D. 23.2.23; D. 23.2.31; D. 23.2.37; D. 23.2.24; D. 23.2.41.1).¹²⁹

La comedia latina se hace eco de estas exigencias colocando a las prostitutas y a otras mujeres de baja condición social en oposición a las mujeres honorables, haciéndolas participar de la vida del ciudadano romano mientras es un joven que está dispuesto a gastar el dinero de su padre en sus exigencias, pero desechándolas, por su falta de consideración jurídica y social, cuando este se transforma en un

126 Cfr. Schniebs (2001:51); Rousselle (2000:369, 375).

127 Cfr. Pommeroy (1999:215); López López (1990:183-184); Rubiera Cancelas (2015:69); Pérez Gómez (1990:152-153); Herreros González-Santapau Pastor (2005:98); De Oliveira (2006: 345).

128 Cfr. Herrero González-Santapau Pastor (2005:99).

129 Sobre la visión del matrimonio romano como un acuerdo-alianza para la generación de ciudadanos: Grimal (2000:96); Cantarella (1997:159); Fustel de Coulanges (1982:62).

adulto y debe asumir la responsabilidad del matrimonio.¹³⁰ De igual manera, las esclavas no son mostradas como las mujeres buscadas por los padres de los *adulescentes*, quienes pretenden que sus hijos se casen con doncellas libres y ciudadanas, asociadas a la protección familiar y, si es posible, con una buena dote. Por ello, estas clases de mujeres logran el ansiado matrimonio tras producirse su reconocimiento como personas libres y ciudadanas.¹³¹

Bajo estos criterios, los protagonistas de nuestra comedia no pueden formar relaciones amorosas duraderas y legales, ya que las relaciones habidas entre sujetos que son tan dispares social y jurídicamente alteran la ideología dominante, desalientan el cumplimiento de los deberes de ciudadanos y provocan un daño patrimonial,¹³² sin perjuicio de que la misma sociedad admite el recurso de esta clase de mujeres como cumplimiento de una exigencia natural y mientras que no afecte el orden social. Por ello, es comprensible la expresión del padre de Fedrias y Quéreas cuando se entera de los deseos y sentimientos de sus hijos respecto de las mujeres que aman:

SE. numquid est aliud mali damnive quod non dixeris

[relicuom? (995)]

130 Cfr. Rosivach (1986:179); Pérez Gómez (1990:150-154); Faure-Ribreau (2012:136); De Oliveira (2006:333-355).

131 La comedia latina es insistente en mostrar cómo el matrimonio de los enamorados se logra cuando se descubre la condición de persona libre y ciudadana de la joven, superando, en algunos casos la oposición paterna. En *Phormio*, el conflicto existente entre el viejo Demifonte y su hijo Fedrias obedece a que éste está enamorado y consigue casarse con una joven huérfana y sin dote (Fania) en lugar de hacerlo con la hija que el primero había ido a buscar. El conflicto se soluciona cuando se descubre que Fania es realmente la hija que el viejo había tenido, lo que la hace ser una mujer legítima asociada a una familia. De igual manera, en la comedia *La Andriana*, Terencio resuelve el amor entre Pánfilo y Glicería cuando se descubre que ésta es hija legítima de Cremes. Cfr. Konstan (2006:172); Amunátegui Perelló (2006:352-353); Scafuro (1997:358).

132 Cfr. López Blanco (1998:119); Rosivach (1986:178); Schniebs (2001:54-55).

VIEJO. ¿Queda alguna otra desgracia o daño que no me hayas dicho?

Junto a las incompatibilidades que tienen las dos parejas, cada uno de los jóvenes se encuentra en una situación que desea resolver: Fedrias pretende deshacerse de soldado, tal como se lo indica a su esclavo:

PH. munu' nostrum ornato verbis, quod poteris, et istum
[aemulum,
quod poteris, ab ea pellito. (215)

FEDRIAS. Que disfraces nuestro regalo con palabras y a ese,
mi rival, alejalo de ella lo más que puedas.

En esta lucha que, insistimos, se da a través de la entrega de regalos, la posición de Fedrias no es ventajosa, ya que el eunuco que compra es calificado como un adefesio que parece una vieja (v. 358), mientras que Pánfila es una joven de color natural y cuerpo macizo (v. 318). Además, su pretensión resulta prácticamente imposible de ejecutarse, pues se enfrenta al oficio de meretriz de Tais, que la hace ser una mujer que vive de los regalos y favores obtenidos como compensación de los servicios sexuales ofrecidos a varios hombres (vv. 123-124). Cabe señalar que Tais es, por sobre todas las cosas, una mujer apasionada y pragmática, que debe lidiar con el estigma de su profesión y con cada situación que se le presenta, lo que hace que, a pesar de que ama a Fedrias, esté dispuesta a cumplir con su oficio para conseguir a Pánfila.¹³³

Por otra parte, Quéreas se enfrenta con una situación particular mucho más grave: la acusación de violación y el

133 *Cfr.* Adams (1983:324-325); Pereira Do Couto (2006:265-290); Carvalho Silva (2009:33-34).

descubrimiento de Pánfila como una persona libre y ciudadana. Recordemos que este joven es acusado por una de las criadas de Tais de haber violado a Pánfila:

PY. rogas me? eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit!
virgenem quam erae dono dederat miles, vitiauit. (653-654)

PITIAS. ¿Y me lo preguntás? El eunuco que nos diste, ¡qué disturbio nos causó! ¡A la chica que el soldado le había regalado a mi ama, ¡la violó!

El problema que debe resolver Quéreas es jurídico, pues, en el derecho romano, la violación no es un delito mientras que la víctima sea una esclava o una prostituta, pero se transforma en una conducta punible grave, comprendida dentro del delito de *iniuria*, cuando quien la sufre es una persona libre y honesta, porque esta tiene su cuerpo a disposición del Estado. Es un hecho criminal que supone un sentimiento de vergüenza, implica la idea de violencia, de bajeza moral y de deshonestidad y deshonor.¹³⁴ En nuestra comedia asume el sentido de desvirgar, de dejar en alguien la lacra de la deshonor, mancillar o violar a una virgen.¹³⁵

Es también un hecho muy grave porque ofende la moral sexual de la víctima, que pierde el calificativo de honesta para ser dada en matrimonio, y la de su familia, pues sabemos que el buen honor y la virginidad de una mujer pertenecen a su padre.¹³⁶ Genera una profunda reprobación del autor, al que se califica como un ser impío por traicionar

134 Cfr. Uría Varela (1997:406); Pommeroy (1999:182). Cuando Quéreas decide tomar el lugar del eunuco para poder estar cerca de Pánfila, Parmenón, reconociendo sus verdaderas intenciones, le objeta: *Flagitium facimus* [Cometemos un crimen v. 383] dando cuenta de que va a cometer un acto vil o deshonesto, un acto prohibido, vergonzoso e inmoral. Cfr. Buecheler-Usener (1901:5).

135 Cfr. Uría Varela (1997:410-411).

136 Cfr. Cantarella (1996:129).

la confianza dada (v. 642), como un monstruo, indigno (v. 864) y sinvergüenza (v. 911), que lo hace merecedor de una pena cuya persecución, normalmente, queda en manos de los parientes varones de la víctima quienes pueden decidir hasta la muerte del delincuente.¹³⁷

La solución buscada

Los inconvenientes con que se enfrentan Fedrias y Quéreas se intentan solucionar mediante la utilización de una institución religiosa, social y jurídica presente en la sociedad romana desde tiempos antiguos, como es la clientela.¹³⁸ En el caso del primero, se busca convertir a Tais en cliente del padre de Fedrias, lo que hará que ella quede sujeta al poder de un varón, quien la protegerá del acecho del soldado, permitiéndole a Fedrias mantener una relación amorosa exclusiva con ella. Tal como se desarrolla en diálogo que entablan Quéreas y Parmenón:

CH. tum autem Phaedriae
meo fratri gaudeo esse amorem ommem in tranquillo:
[unast domus;
Thai patri se commendavit in clientelam et fidem
nobis dedit se.
PA. fratris igitur Thai' totast?
CH. scilicet
PA. iam hoc aliud est quod gaudeamu': miles pelletur foras.
(1040-1043)

137 *Cfr.* Royo Arpón (1997:60); Amunategui Perelló (2009:46); Mommsem (1999:15); Cerinini (2002:40).

138 Sobre la naturaleza de la clientela, resulta satisfactoria la explicación dada por Tello Lázaro (2011: 125-149).

QUÉREAS. Además me alegro porque todo el asunto amoroso de mi hermano Fedrias está en aguas calmas. La familia es una sola. Tais se encomendó a mi padre, se puso bajo nuestro cuidado y protección.

PARMENÓN. ¿Entonces Tais es toda de tu hermano?

QUÉREAS. Efectivamente

PARMENÓN. Hay otra cosa por la que alegrarnos: el soldado será echado

En el caso de Quéreas, este decide someterse al patronazgo de Tais, porque considera que ella es la única que lo puede ayudar para lograr el matrimonio con Pánfila. Tal como lo expresa él mismo:

CH. nunc ego te in hac re mi oro ut adiutrix sies,
ego me tuae commendo et committo fide[i]
te mihi patronam capio, Thai', te obsecro:
emoriar si non hanc uxorem duxero (885-889)

QUÉREAS. Ahora te ruego que seas mi ayudante en este asunto, me encomiendo y me confío a tu protección, te tomo como mi patrona, Tais, por favor. ¡Que me muera si no me caso con ella!

La clientela o patronazgo es una institución, probablemente, propia de la sociedad romana, que ha sido creada para la protección de los más pobres.¹³⁹ Supone un vínculo

139 Konstan (1997:28-33), en su estudio sobre la amistad en el mundo clásico, explica los diferentes vocablos existentes en la sociedad griega que hacen referencia a los diferentes tipos de vínculos que encierra la amistad. En este sentido, enseña que términos como *philos*, *pistos*, que son complemen-

en virtud del cual un individuo o comunidad (*cliens*) se somete a la protección de otro (*patronus*), recibiendo beneficios y asumiendo, como contrapartida, la prestación de determinados servicios y la entrega de bienes. Es también una relación de poder que se basa en el desequilibrio entre las dos partes intervinientes, ya que el cliente tiene un status inferior al del patrono que, como goza de una buena condición económica y social, actúa en beneficio de la persona o comunidad cliente.¹⁴⁰ Asimismo, es un vínculo de suma presencia e importancia en la sociedad romana, porque permite la cohesión de los diferentes niveles sociales.¹⁴¹

tarios, y *hetairoi* dan cuenta de vínculos con sentimientos positivos y cercanos entre personas que tienen confianza y lealtad, todos asociados a la amistad. Zelnick-Abramowitz (2000:69, 79-80) señala que en la Atenas clásica tiene lugar un fenómeno similar, aunque no idéntico, al patronazgo romano. Explica que, si bien en la sociedad ateniense existen relaciones interpersonales entre aquellos que son socialmente desiguales, estas relaciones se diferencian de las romanas en que no están establecidas por ley las obligaciones que se esperan de cada una de las partes intervinientes, y en que no tienen un vocabulario propio que las identifique. Agrega que el término *philia* es usado en relaciones de reciprocidad, de amistad y de intercambios de bienes entre aquellos que son desiguales en contextos familiares y de amistad; sin embargo, el vocablo *patrocinium* tiene connotaciones y reglas que no necesariamente se corresponden con las normas de la sociedad griega. Veyne (2001:95, 98) destaca que "salvo algunos matices regionales, Italia es el reino de la clientela. Del lado griego, se sufrió como en todas partes la influencia, el poderío económico y las relaciones de los ricos aliados naturales de los romanos, dueños del país (...) las pompas, vanidades y saludos de la clientela eran allá algo desconocido". Para Di Francisci (1952:31) la clientela no es algo especial de los romanos pues la encontramos en los sabinos, los etruscos y los griegos, aunque con diversos matices. Finalmente, Tello Lázaro (2011:11) destaca que "en ningún otro pueblo, que haya constancia, se encuentra que instituciones afines tuvieran un vigor semejante o, al menos, sus textos literarios no lo reflejan; tal es el caso de la vecina Grecia, en la que no hay nada parecido a la clientela romana".

140 Weingrod (1985:65-66) explica que, en un sistema de clientela, el poder corresponde a aquellos que controlan los recursos, y que, por lo tanto, están en condiciones de asignarlos. Los patronos son poderosos porque pueden obtener y distribuir bienes tangibles.

141 Cfr. Tello Lázaro (2011:9); Konstan (1997:136); Saller (2002:8). Sagristani (2006:75) define a la clientela como las relaciones establecidas entre sujetos de status diverso, que ligan a las personas que no tienen vínculos de parentesco con la familia ni con la gens que los recibe, y que mediante esta forma quedan incorporados a éstas. Es una relación de dependencia económica y política, signada por la *fides* y la *pietas*, entre un individuo de rango más elevado (*patronus*) y otros ubicados en un nivel inferior, sus clientes, a quienes él les brinda su protección. Saller (2002:37)

En este sentido, es conveniente poner de relieve que en la Antigüedad el lugar de un individuo en su entorno no se entiende fuera de un entramado de vínculos personales que garantizan la satisfacción de diferentes necesidades.

Si bien el término 'clientela' es posiblemente el más conocido para indicar este tipo de relación, los romanos no han desechado el uso de vocablos como *amicitia* y *fides*, pues estos, en conjunto, hacen referencia a una serie de vínculos voluntarios que, a semejanza de la clientela o patronazgo, se entablan en base a la confianza y al respeto entre las partes, permiten el auxilio social de los más desfavorecidos y construyen la integración de las poblaciones no romanas, manteniendo la concordia y corrigiendo las desigualdades sociales. Por ello, Tello Lázaro (2011:9) sostiene que "las relaciones personales serán las que cubran muchas de las prestaciones y servicios que hoy proporcionan las distintas administraciones públicas e incluso instituciones privadas".

El vocablo *amicitia* designa una serie de relaciones sociales bastante vastas, ambiguas y complejas que abarcan desde aquel vínculo no institucionalizado basado en la congenialidad habida entre dos hombres que son socialmente iguales, hasta aquellas relaciones, algunas de las cuales son políticas, entabladas entre sujetos que son desiguales y que comparten poca intimidad.¹⁴² Cicerón (*Amic.* 20, 23) concibe a la amistad como una hija de la naturaleza que supone un consentimiento en las cosas divinas y humanas; es una virtud que deriva del amor, supera al parentesco y tiene lugar entre los hombres virtuosos, además de ser uno de los mayores dones que reciben los mortales.

describe al patronazgo diciendo que: "...es asimétrico, implica desigualdad de poder; tiende a formar un sistema amplio; a extenderse en el tiempo, o por lo menos a poseer un *ethos* particular; y aunque no siempre sea ilegal o inmoral, a situarse al margen de la moral formal oficialmente proclamada por la sociedad".

142 Cfr. Saller (2002:15); Sagristani (2006:127, 243); Tello Lázaro (2011:20-21); Verboven (2011:411).

Como sinónimo de clientela, la *amicitia* supone un vínculo fundamentado en los intereses y utilidades compartidos entre quienes lo entablan. Tal como se ha dicho, su esencia está integrada por la desigualdad de las partes, por el elemento moral o *fides*, por la reciprocidad en el intercambio de bienes y servicios y por la expectativa de gratitud y la obtención de algún beneficio. Asimismo, la lealtad, el altruismo, la benevolencia, la familiaridad y el amor están asociados a ella.¹⁴³ Por ello, en la definición inserta en el Digesto (D. 50.16.223.1), se califica como amigos a los unidos por un vínculo de familiaridad y no por un ligero conocimiento.

Esta amplitud del concepto permite que se califique como *amicitia* el pacto político sellado entre Pompeyo, Craso y César, conocido como Triunvirato, en el que cada uno hace su aporte: Pompeyo su potencial militar, Craso su potencial económico y el apoyo del Senado y Cesar el de los sectores populares (Liv. 39.55). También son amigos aquellos miembros de la nobleza que trabajan a favor de uno de sus líderes políticos en las elecciones, los que sirven a un político para seguir una carrera política o cuando éste se encuentra fuera de la vida política romana.¹⁴⁴ De igual manera, se define como *amicitia* la relación paternalista que asume el gobernador con sus súbditos,¹⁴⁵ la vinculación habida entre Escipión y Pompeyo con los hombres que conformaron sus respectivos ejércitos.¹⁴⁶ Son clientes los integrantes del orden ecuestre que participan de la administración imperial como beneficiarios de la relación entablada.¹⁴⁷ En el contexto internacional, el término *amicitia* se utiliza para señalar

143 Cfr. Hellegouarc'h (1972:42-44); Konstan (1997:122); Francois (2011:3-4); Tello Lázaro (2011:48).

144 Cfr. Sagristani (2006:244).

145 Cfr. Saller (2002:32); Tello Lázaro (2011:21).

146 Cfr. García Mac Gaw (2009:189).

147 Cfr. Saller (2002:46).

las relaciones entabladas entre Roma y un pueblo extranjero, que es declarado “amigo del pueblo romano”, a través de un pacto por el cual las dos partes declaran querer vivir en buenos términos y se comprometen a defenderse de los enemigos; también al lazo que une a un monarca con los habitantes del territorio conquistado.¹⁴⁸

La segunda palabra utilizada para hacer referencia a la clientela es *fides*, que se traduce como confianza habida entre dos personas. Es un concepto complejo y central en la vida del ciudadano romano, no solo aplicable al ámbito jurídico sino también a otras relaciones sociales por ser su sustrato moral.¹⁴⁹ Hellegouarch'h (1972:566) destaca la medida de su trascendencia cuando afirma que ella es la base de todo el sistema político al definir las relaciones entre ciudadanos. Es el fundamento de la justicia y supone cumplir lo que se promete. La *fides* es el elemento moral y sagrado de la clientela, significa la solidaridad que prima en esta relación así como la lealtad que se manifiesta entre ambas partes: la del patrono con sus clientes, a través del compromiso de protección que asume este, y la confianza del cliente al patrono que se transforma en fidelidad con el paso de tiempo.¹⁵⁰

En el ámbito del derecho, la *fides* se utiliza en el sentido de garantía, es lo contrario al dolo malo (D. 17.2.3.3); particularmente la *bona fides* es un componente fundamental de los pactos o transacciones (D. 6.2.7.11; D. 41.3.24). Es también fundamento de instituciones como la tutela (D. 16.1.8; Gayo 1.200), la usucapión (Gayo 2.43), la *adstipulatio* (Gayo 3.112) y fideicomiso (D. 32.1.7-8), entre otros. En la actividad mercantil, la *fides* hace referencia a la fama, fortuna,

148 Cfr. Hellegouarc'h (1972:49); Liv. 38.2.

149 Cfr. Romano (2001:15).

150 Cfr. Sagristani (2006:107-109); Verboven (2011:410). La ley de las XII Tablas (Tab. 8.21) castiga con la muerte al patrono que defrauda la fidelidad que debe mantener hacia sus clientes.

la propiedad y el crédito; se vincula al cumplimiento de la palabra dada. En definitiva, se relaciona con la capacidad de creer en otra persona, con la cualidad necesaria de fiarse de ella y dar validez a la relación regulada.¹⁵¹

La clientela que presenta Terencio en la comedia elegida destaca un elemento esencial de esta institución, como es la protección de la parte más débil, que normalmente es el cliente. En el caso de la conformada entre Tais y el padre de Fedrias, este vínculo carece de toda connotación política y asume un sentido económico y de ayuda, ya que le permitirá a Tais obtener la protección familiar, lo cual es esencial para garantizarle una mejor condición moral, pues la honorabilidad de una mujer está asociada a la protección masculina, para permitirle el desenvolvimiento de una vida vinculada sentimentalmente a un solo hombre.

No debe omitirse que, antes de conformarse la mencionada clientela, Tais intenta obtener amigos, pues la vida de una meretriz sin ellos es bastante inestable e indefensa.¹⁵² Con cada uno de ellos calcula entablar, muy posiblemente, una relación en sentido sexual, teniendo en cuenta que, en boca de una prostituta, el término *amicitia* asume un sentido peyorativo, ya que los esposos no se tratan en esos términos.¹⁵³ Así ella se lo manifiesta a Fedrias:

TH. sola sun; habeo hic neminem
neque amicum neque cognatum; quam ob rem, Phaedria,
cupio aliquos parere amicos beneficio meo. (146-149)

151 Cfr. López Muñoz (2013:380).

152 Cfr. Francois (2011:73-75); Verboven (2011:405).

153 Cfr. Konstan (1997:146). Explican Herrerros González-Santapau Pastor (2005:103) que el término *amicae* expresa una amistad muy estrecha, un tipo de unión basada en relaciones sexuales esporádicas, para denominar a las cortesanas, a una relación de carácter sexual transitorio.

TAIS. Estoy sola, aquí no tengo a nadie, ni a un amigo, ni a un pariente. Por eso, Fedrias, quiero conseguir algunos amigos para mi beneficio.

En los vv. 758-760 se refuerza la idea de que la amistad y las relaciones interpersonales son necesarias y beneficiosas para quien las tiene y perjudiciales para quien carece de ellas. Recordemos que en el momento en que el soldado pretende tomar a la joven esclava para sí, en contra de la voluntad de Tais y de Cremes (verdadero hermano de la esclava), la cortesana, que también es extranjera, le hace ver a este que la condición de peregrino que tiene el soldado y la falta de amigos en la ciudad lo colocan en una posición jurídica desfavorable para litigar.¹⁵⁴

TH. immo hoc cogitato: quicum res tibist, peregrinus est, minu' potents quam tu, minu' notus, minus amicorum hic
[habens. (758-760).

TAIS. Ni siquiera pienses eso. Con quien tenés este problema es un forastero, menos influyente que vos, menos conocido, con menos amigos aquí.

154 En el derecho romano, se utiliza el término peregrino para nombrar a aquellas personas que no son romanas ni latinas, sino que son extranjeras que tienen relación con Roma, a diferencia de los bárbaros que se hallan fuera del mundo romano. No se ajustan al derecho civil porque carecen de ciudadanía, siéndoles aplicable el derecho de gentes y las normas dictadas específicamente para ellos. Sin perjuicio de ello, se les reconocen ciertos derechos de los ciudadanos como comerciar y contraer nupcias. En el ámbito procesal, durante la vigencia del sistema de las acciones de la ley (V-II a.C.), los peregrinos no tienen acceso a él ya que este ha sido un procedimiento muy antiguo, con ritos religiosos y palabras formales que sólo pueden decir los ciudadanos. En el año 149 a.C. es introducido formalmente el procedimiento formulario en el que sí tienen participación los peregrinos pues ya se encontraba presente la figura del "pretor peregrino" que entiendo en los pleitos entre ciudadanos y extranjeros. *Cfr.* D'Ors (2006:54, 67); Costa (2007:210-211); Fernández de Buján (2010:261-262); Scialoja (1954:187-188).

También la idea de protección se vislumbra en la clientela que intentan entablar Quéreas y Tais, ya que la decisión del joven de someterse al poder de la cortesana obedece a que podrá obtener la ayuda necesaria para contraer matrimonio con Pánfila y sortear las consecuencias jurídicas que pueden recaer en su contra por la violación cometida, no solo porque tiene en claro que no logrará nada de su padre mientras pretenda vincularse sentimentalmente con una mujer no ciudadana (v. 890), sino también porque sabe que Tais es la única que reconoce que cometió la violación por amor (v. 880) y porque ella, como dueña de Pánfila, tiene el poder para perdonar o castigar la ofensa sufrida por la joven (D. 47.10.15.47; Inst. 4.4.5; Gayo 3.213, 3.217).

Asimismo, Terencio representa otros componentes de la clientela que Quéreas espera sucedan en su relación con Tais, enfatizando su deseo de que así suceda al asemejarlo a uno divino. Así lo señala:

CH. at nunc de(h)inc spero aeternam inter non gratiam
fore, Thai'. saepe ex hui(u) smodi re quapiam et
malo principio magna familiaritas
conflatat. quid si hoc quispiam voluit deus? (vv. 874-875).

QUÉREAS. Pero ahora, Tais, desde este momento, espero que haya entre nosotros una eterna gratitud. A menudo, a partir de una situación como esta y de un mal comienzo, surge una gran familiaridad. ¿Y si algún dios lo quiso así?

El primer elemento que se indica es *gratia*. Quéreas anhela que Tais la reciba de manera eterna si perdona su delito y lo ayuda a contraer matrimonio (v. 875). *Gratia* es un término que puede concebirse como “favor” y “buena voluntad”; es una disposición de espíritu que se corresponde con el beneficio obtenido por una de las partes de la relación

de dependencia y que lleva al hombre a comportarse de cierta manera. Es decir que es la disposición que se logra en respuesta al beneficio recibido. Es un elemento indispensable de la amistad y de la clientela y es común en el hombre político.¹⁵⁵ Gracia es la que expresa el soldado Trasón hacia Fedrias al ser admitido en su casa (v. 1091).

El segundo elemento es la *familiaritas* que no solo indica la relación estrecha y frecuente llevada a cabo entre quienes viven en una misma casa, sino que también se aplica a los vínculos clientelares, particularmente a los clientes que viven próximos de sus patronos como si fuesen una familia (v. 1038), asociándose a la idea de intimidad que vincula a los familiares, pues, según Cicerón (*Rep.* 1.13), la casa no es lo que ciñe las paredes, sino todo ese mundo, el domicilio y patria que los dioses dan y tienen en común con ellos. Es también un concepto que aparece como semejante a la amistad y que se utiliza en el marco de las relaciones políticas para indicar a aquellos sujetos que tienen un vínculo constante.¹⁵⁶

La clientela es una relación que está conformada por dos sujetos bien diferenciados: el más débil es el cliente (*cliens*) y el más poderoso es el patrono (*patronus*). Es llamativo que siendo los términos *cliens* y *patronus* los más precisos para hacer referencia a cada una de las partes, no son expresiones que se encuentren con insistencia en las fuentes de la época, siendo reemplazadas por los vocablos *amicus* y *fides*. Ello se debe a que los primeros llevan implícitas las ideas de degradación, de inferioridad social y arrogancia, mientras que los segundos carecen de esos significados.¹⁵⁷

El cliente se define en oposición al patrono. La etimología de la palabra hace pensar que los clientes son los “que llevan

155 Cfr. Hellegouarc'h (1972:202-205); Saller (2002:21).

156 Cfr. Hellegouarc'h (1972:68-70).

157 Cfr. Saller (2002:10-11); Tello Lázaro (2011:25).

el nombre del clan”, los que “se apoyan en otra persona” y los que “honran y rinden culto”.¹⁵⁸ Es una persona que, durante los primeros siglos de la historia romana, se asocia a la organización familiar y gentilicia que predomina en esa época, siendo los clientes aquellos hombres libres, dependientes de un patricio (jefe de familia), que se posicionan en un escalón inferior a las ramas segundonas de la familia. Integra un estrato social menor y distinto al de la plebe, la que está conformada por hombres que no entablan vínculos de dependencia con los patricios.¹⁵⁹ Tello Lázaro (2011:50-51, 126) afirma que la teoría que goza de mayor credibilidad es aquella que sostiene que el cliente es el extranjero y cierto sector de la plebe que se encuentra desamparado y necesitado de la protección de un patricio, que lo asocia a la familia confiriéndole un mismo hogar, nombre y religión.

En época de Terencio, la clientela se muestra cambiada por las consecuencias que tuvo la expansión romana en la sociedad arcaica: debilitamiento de la organización gentilicia, enriquecimiento del grupo senatorial y empobrecimiento de una gran cantidad de población campesina por la ruina de sus campos, deudas, falta de trabajo y problemas de abastecimiento.¹⁶⁰ La antigua clientela asociada al patriciado desaparece, así como su originario carácter familiar, que pasa a ser sustituido por un vínculo desligado de lo sagrado y basado en el mero interés; los nuevos clientes son reclutados, mayoritariamente, de la masa de desocupados que emigran de los campos a la urbe en busca de trabajo y abastecimiento.¹⁶¹ Como lo explica Sagristani (2006:203-204):

158 *Cfr.* Tello Lázaro (2011:15-17).

159 *Cfr.* Alföldy (1996:28); Tello Lázaro (2011:25).

160 *Cfr.* Tello Lázaro (2011:14, 64-65); Alföldy (1996:65-86).

161 El silencio de las fuentes de los siglos IV-III a.C. ha sido interpretado como la desaparición de la clientela. Por ello, Fustel de Coulanges (1982:254) afirma que “En 472, antes de Jesucristo, era aún bastante considerable el número de los clientes, puesto que la plebe se quejaba de que sus

El temor por la pérdida de la vida, de la libertad o de los bienes llevó a los ciudadanos romanos a la búsqueda de protecciones individuales y colectivas, que contribuyeron a reforzar los lazos de patronazgo y clientela (...) surgieron nuevos tipos de patronazgo, que, abandonando, el carácter originario de relación diática, en la que se destacaba el componente moral y sagrado, dieron lugar a la aparición de relaciones más heterógenas e inestables. Eran vínculos que, escapando al marco de una ética codificada, se caracterizaban por una relativa indefinición, una regulación menos rígida y una mayor heterogeneidad.

De igual manera, lo señala Tello Lázaro (2011:111) para quien:

Empezó siendo en la Monarquía una relación cuasi paterno-filial y fue degenerando en siglos posteriores a una vinculación inspirada en el interés político, para el patrono, y material, para el cliente, hasta terminar en una mera relación servil y bufonesca en el Bajo Imperio, como culminación de un lento y progresivo proceso de deshumanización.

La otra parte, la más poderosa, es el patrono, voz que aparece en la locución de Quéreas: *Te mihi patronam capio, Thai, te obsecro* [te tomo como patrona, Tais, por favor]. Es un término derivado del vocablo *pater*, por lo que hace referencia a aquel varón que es protector, dueño,

suffragios en los comicios centuriones hacían inclinar la balanza al lado de los patricios (...) En 372 no había ya clientes". Una interpretación más moderna, como la de Tello Lázaro (2011:63), explica que entre el año 385 a.C. y el siglo II de esa era, el silencio de las fuentes hace pensar a algunos en la desaparición de la clientela, agregando que, posiblemente, esto es lo que ha ocurrido, pero sólo en relación con la clientela originaria. Para Sagristani (2006:229), durante la República Tardía, las relaciones clientelares se transforman en el único recurso de los pobres para sobrevivir, de manera individual y precaria, de sus penurias económicas.

representante, a aquel sujeto a quien se tiene respeto, aun cuando sabemos de mujeres ricas que actúan como patronas o benefactoras de ciudades.¹⁶²

Originariamente, el patrono es un patricio que entabla con otros sujetos relaciones clientelares para asistirlos, asumiendo una serie de responsabilidades o deberes para con estos, entre las que se destaca la asistencia en juicio. Por ello, los clientes buscan a sus patronos por ayuda legal, no solo porque el procedimiento civil romano no les permite litigar por derecho propio a quienes no gozan de la ciudadanía romana (recordemos que muchos clientes son extranjeros), sino también porque los patronos conocen el derecho y, en algunos casos, tienen habilidades oratorias. En este sentido, los patronos actúan como rudimentarios abogados, lo que hace que, en el siglo II a.C., ambos sujetos se confundan, ya que la voz *patronus* también refiere a aquellos ciudadanos que representan a los peregrinos en juicios, mientras que el vocablo *aduocatis* hace mención a aquellas personas que, por sus especialidades conocimientos jurídicos o por su alta calidad personal, intervienen en causas para defender a las partes ante el magistrado con la autoridad de su presencia y de sus consejos.¹⁶³

162 Explican Ernout-Meillet (s.v. pater) que el vocablo no sólo señala la paternidad física o biológica, sino que tiene un sentido mucho más amplio porque supone un valor social. Es el jefe de la casa, el dueño, el hombre que es un representante de las generaciones siguientes; es un término que implica respeto y que se utiliza para señalar a los dioses. Cfr. Kim (2017:5-7).

163 Cfr. Van den Bergh (2009:163-164). Un ejemplo que demuestra la utilización del patrono como una figura meramente judicial es el caso de la *lex Calpurnia de repetundis*, sancionada en el año 149 a.C., destinada a la persecución de los magistrados que se enriquecen ilícitamente en perjuicio de las poblaciones provinciales sometidas al poder romano. Esta norma permite la presentación de los extranjeros ante el tribunal creado para juzgar este delito mediante la representación de un patrono ya que los peregrinos (extranjeros) no pueden litigar bajo el sistema de las acciones de la ley previsto en la norma como forma procesal. Cfr. González Romanillos (2003:25-33); Saller (2002:9).

Las posiciones de cliente y patrono no son estáticas ni excluyentes, pues cada una de estas partes goza de ella de acuerdo a los vínculos que se tengan “hacia arriba” o “hacia abajo” respectivamente, lo que significa que normalmente un patrono puede ser cliente a la vez pues puede ocurrir que un cliente haya recibido, como contra don, ciertos recursos que lo posicionan como patrón de otro cliente.¹⁶⁴

Sin perjuicio de las diferencias habidas entre los clientes/patronos de la época monárquica y aquellos del siglo II a.C., y de la movilidad aludida, pensamos que Terencio exagera en esta posibilidad de cambios de roles cuando pone en escena a una mujer, que además es una cortesana, cumpliendo funciones de patrono, provocando una situación absurda y contradictoria que altera las convenciones sociales y los tradicionales términos de poder de la relación.¹⁶⁵

Terencio muestra a Tais como una verdadera patrona, realizando las funciones propias de quien detenta este cargo: ayudar al cliente y darle asesoramiento en derecho. En una primera ocasión, esto sucede con Cremes, a quien le dice cómo debe comportarse en la pelea que, posiblemente, vaya a entablar con el soldado por la joven esclava, supliendo a los asesores que éste pretende buscar (v. 764) y considerando innecesaria su búsqueda:

TH. nil opus est istis, Chreme.
hoc modo dic, sororem illiam tuam esse et te parvam
[virginem
amisisse, nunc cognosse. signa ostende. (765-767)

TAIS. No son para nada necesarios, Cremes. Decí esto solamente: que ella es tu hermana, que vos la habías perdido

164 Cfr. García Mac Gaw (2009:179).

165 Cfr. Pepe (1972:144).

cuando la chica era pequeña y que ahora la reconociste.
Mostrá las pruebas.

También pone en manos de Cremes la solución jurídica que evitará que el soldado se lleve a Pánfila al ejercer los poderes que tiene como dueño (D. 1.4.4.1): el reconocimiento de la joven como una persona libre y ciudadana que le permitirá ser una persona y no una cosa sujeta al poder del *dominus*.

De igual manera, Tais es representada como patrona de Quéreas, a quien también le informa que el reconocimiento de Pánfila será la solución a sus problemas:

TH. paullulum opperirier
si vis, iam frater ipse hic aderit virginis;
nutricem accersitum iit quae illam aluit parvolam:
in cognocendo tute ipse aderi', Chaerea (891-894)

TAIS. Si querés esperar un poquitito, está por llegar aquí el propio hermano de la chica. Se fue a buscar a la nodriza que la amamantó cuando era pequeña. Vos mismo, Quéreas, vas a presenciar el reconocimiento.

De ahí la queja que expresa Tais al tener que actuar como defensora/protectora cuando es ella la que debe ser la defendida, debido a que se encuentra en una posición de desventaja social y jurídica para litigar, pues es mujer y cortesana mientras que Cremes y Quéreas son hombres y ciudadanos. Así lo señala:

TH. atolle pallium.
perii, huic ipsist opu' patrono, quem defensorem paro (770)

TAIS. Tirá el mando. ¡Estoy perdida! Es necesario un protector para este, a quien yo preparo como mi defensor!

Al igual que otras relaciones sociales, la clientela supone necesariamente el intercambio de bienes y servicios entre las partes. Para entender cómo funciona esta ideología, debemos tener en cuenta que la sociedad romana es una agrupación jerarquizada de hombres que considera como un deber de cualquier persona que tiene una función o actividad en el orden social (*officium*), la prestación de auxilios y la manifestación de una actitud servicial y generosa hacia los que menos tienen, con la devolución de esta actitud a través de la obtención de beneficios a cambio.¹⁶⁶ De esta manera, la reciprocidad es una característica que alimenta no solo a la clientela sino también a las demás relaciones sociales, como el parentesco, la vecindad, la amistad, y hasta las relaciones políticas.¹⁶⁷ Por ello, Cicerón (*Off.* 1.16) dice que “La sociedad

166 El vocablo *officium* refiere a la actividad propia de un sujeto e incluye a las obligaciones que esta tarea le impone al hombre que la ejerce; designa al hecho de realizar una obra, es la función o competencia de cada cual así como la acción que resulta congruente con la tarea que hace. Es un accionar que está denotado por la expresión *aequum bonum* y por tanto supone un proceder exigido por la *pietas*, la *prudencia* y la *virtus*. Tiene una importancia considerable en las relaciones sociales ya que supone el ejercicio de la reciprocidad en estas relaciones. Vinculado a la amistad, el *officium* tiene un sentido abstracto que designa a la asistencia que se da a alguien y un sentido concreto *Cfr.* Saller (2002:15); Cremades Ugarte (1988:12-16); Hellegouarc’h (1972:152-163).

167 Fustel de Coulanges (1982:104) señala que “No había lazo más estrecho que el que ligaba a los miembros de una gens, porque unidos por la celebración de las mismas ceremonias sagradas, se ayudaban mutuamente en todas las necesidades de la vida”. Alföldy (1996:21) explica que “la división vertical de la sociedad resultaba relativamente simple, ya que, al menos en sus comienzos, sólo conocía la existencia de una nobleza y de un pueblo dependiente de ella, con lo que ya nos podemos imaginar el enorme significado que adquirirían los vínculos estrechados entre los particulares y las familias menos pudientes con los miembros de la aristocracia, bien por razón de la misma adscripción gentilicia, bien simplemente por razón de las relaciones basadas en la vecindad y ello, por cierto, no sólo en la sociedad arcaica, sino también bajo formas muy diferentes, durante toda la historia de Roma”. En relación a la importancia de la amistad y de la solidaridad en la conformación de las relaciones políticas, Saller (2002:23-26) explica que, desde el emperador, las relaciones políticas y la obtención de cargos se organizan en términos paternalistas y en base a la reciprocidad. Hespanha (1993:157) señala que “La amistad ha sido teorizada por Aristóteles. En la Ética a Eudemo subraya la naturaleza política de esta virtud; es una tarea especial del arte de gobernar. En efecto, todo el discurso aristotélico sobre la amistad insiste particularmente en

y unión de los hombres será perfectamente guardada si aplicáremos principalmente nuestra generosidad a aquellos con quienes más estrechamente estamos unidos”.

La antropología ha dado una explicación de este fenómeno. En este sentido, señala Levi-Strauss (1969:91-108) que, en todas las sociedades primitivas, las relaciones sociales se dan a través de la entrega de regalos que se reciben con la condición de hacer en una ocasión posterior contra-regalos, cuyo valor normalmente excede al de los primeros pero que, a su vez, dan derecho a recibir más tarde nuevos regalos. Ello es debido a que los intercambios no sólo tienen un carácter económico, sino que también están dotados de sentido social, religioso, económico, utilitario, jurídico y moral.

La reciprocidad supone prestaciones mutuas y obligadas que otorgan el derecho a recibir. Por ello, se concibe que es una relación de interdependencia entre partes, que consiste en el reconocimiento de los derechos y pretensiones de los otros.¹⁶⁸ Está íntimamente vinculada a la noción de *beneficium*, es decir, a aquella acción espontánea y benefactora que marca la generosidad y la superioridad moral de un hombre o de un grupo de ellos como un pueblo o un Estado.¹⁶⁹ Supone una conducta concreta que es sinónimo de liberalidad lo que se traduce en un acto de protección, de defensa y de entrega de dones o servicios que no se dan necesariamente esperando una compensación a cambio, sino que se dan como muestra de generosidad, poder, estatus y emociones.¹⁷⁰

Entre los beneficios que se pueden obtener en las relaciones de dependencia, se encuentran: la ciudadanía y la

la idea de que la amistad origina y sustenta los vínculos políticos”.

168 Cfr. Gonet (2010:2).

169 Cfr. Hellegouarc'h (1972:163-168).

170 Cfr. Hellegouarc'h (1972:163-168); Chenoll Alfaro (1984:32); Levi-Strauss (1969:91-92).

protección de la familia, la ayuda económica para llevar a cabo una carrera política y para hacer frente a un proceso judicial. También se agregan la satisfacción de necesidades básicas, como alimentos y habitación (D. 33.9.3 pr.; D. 33.9.3.6; D. 9.3.5.1), la dotación de las hijas del cliente y la protección integral que siempre da el patrono. De igual manera, se adquiere la ayuda de aquellos descendientes de las familias patricias que desean seguir una carrera política y sirven a un político o a un general como medio para llegar a tal fin.¹⁷¹

Los intercambios entre las partes están relativamente asignados por la tradición y las prácticas sociales. Así, normalmente el patrono se beneficia con ayuda económica para solventar los gastos que demanda su carrera política, con el voto de sus clientes en las elecciones anuales, con el ritual del saludo matutino como símbolo de fidelidad y con el acompañamiento de cliente hasta el lugar en que es desterrado; también los regalos y los aplausos cuando actúa en público forman parte de la muestra de fidelidad que obtiene del cliente. A cambio, el cliente recibe la asistencia y defensa en los juicios en los que interviene, se encuentra avalado para responder por sus deudas, obtiene regalos y la invitación a cenar como símbolo de la fidelidad que muestra el patrono.¹⁷²

Si volvemos a la comedia, veremos que los beneficios que se intercambian en las relaciones clientelares conformadas no son bienes económicos ni servicios políticos o actos diarios de respeto o fidelidad propios de la relación, sino que son servicios que, en definitiva, pretenden lograr la protección del amor que sienten los protagonistas.

171 Cfr. Sagristani (2006:244-245).

172 Cfr. Tello Lázaro (2011:95-110).

Detengámonos en el vínculo que conforman Quéreas y Tais. El joven aspira al perdón de la cortesana para evitar el castigo que ella podría aplicarle como dueña de Pánfila, y para lograr el tan ansiado matrimonio. A cambio, Tais encuentra la solución al problema que le genera la violación de Pánfila (el deshonor y la imposibilidad de entregarla a su hermano como una mujer honesta), ya que el matrimonio es la única forma de recuperar el honor perdido no solo de la mujer violada, sino también de la familia afectada, permitiéndole a la víctima obtener nuevamente la dignidad.¹⁷³

Además, gracias a la clientela habida entre ambos, el sincero amor que Quéreas manifiesta por Pánfila llega a buen puerto, pues, en el final de la comedia, ella es dada en compromiso de matrimonio (v. 1037),¹⁷⁴ lo que lo hace ser el hombre más afortunado y permitiendo que la comedia tenga un final feliz.

CH. O populares, ecqui' me hodie vivit fortunatior?
Nemo hercle quisquam; nam in me plane di potestatem suam
omnem ostendere quoi tam subito tot congruerint
commoda (vv. 1031-1033)

173 Cfr. Scafuro (1997:243); López Gregoris (1998:39).

174 El verbo *spondere* significa prometer, obligarse, lo que hace que la *sponsio* sea un acto propio de los ciudadanos romanos, con fundamento en la *fides*, que sirve para obligarse por cualquier prestación que tuviera una causa lícita (Gayo 3.93). Su primitivo carácter religioso la vincula a las ideas de juramento y voto en el que interviene el hombre y los dioses. También se la concibe como una antigua forma de afianzar la deuda de otro, por ello sponsor tiene el sentido de garantizar una deuda ajena. Es también un acuerdo relativo al matrimonio, celebrado por el padre que se compromete a entregar a su hija. Por ello, según Ulpiano (D. 23.1.2), el verbo *spondere* es una costumbre de los antiguos estipular y prometer para sí sus futuras mujeres y, conforme Florentino (D. 23.1.1), las *sponsalia* son menciones y promesas de futuras nupcias. Cfr. Di Pietro (2004:47-49); Westrup (1947:2).

QUÉREAS. ¡Oh, compañeros! ¿Vive alguien que sea más afortunado que yo hoy? Nadie, por Hércules. Pues los dioses mostraron por completo todo su poder sobre mí, cuando acumulé, tan súbitamente, tantos beneficios

En la clientela conformada entre Tais y el padre de Fedrias, ella es la que obtendrá el principal beneficio, que no es otra cosa que el reconocimiento de que merece ser una persona amada porque tiene dignidad para el amor. Tal como lo declara Quéreas:

CH. sati' credo nil est Thaide hac, frater, tua
dignu' quod ametur: ita nostrae omnist fautrix familiae
(1052)

QUÉREAS. Ya lo creo. No hay nadie más digno de ser amado que tu Tais. Fue la que favoreció a toda nuestra familia.

Con esta locución, Quéreas le desea la obtención de dones que solo reciben las mujeres honestas: un único amor y dignidad. La idea de un único amor en la vida de la mujer es un ideal al que pueden aspirar solo las mujeres honorables, por ello, como afirma Pommeroy (1987:178), “los epitafios fúnebres continúan elogiando a las mujeres que murieron habiendo conocido un marido”. Por su parte, la dignidad es un concepto amplio que refiere a la belleza estética, a los méritos de un hombre político y particularmente de un candidato, a la actitud de sentimientos que convienen a un hombre en función de la situación en que se encuentra y la armonía de gestos que conviene que tenga un orador, entre otros. En la mujer, insistimos, la dignidad es un valor determinado por su moral sexual, solo en posesión de las mujeres honestas y fuera del alcance de las prostitutas. La dignidad de un personaje es la actitud que

se espera de él, sus valores y criterios morales, es la calificación de quien merece cumplir una función.¹⁷⁵

Además de estos valores, está más que claro que se intenta lograr que Tais sea toda de Fedrias (vv. 1037-1041), expulsando al soldado de la vida de ambos, pretensión que, finalmente, no se logra a la luz de lo que ocurre en la escena final. Llama la atención que sea el propio Fedrias quien, contrariamente a lo que intenta durante toda la comedia, decide compartirla con el soldado.

Conclusión

Los pasajes analizados permiten interpretar que Terencio muestra a su público una clientela que, en algunos aspectos, es notoriamente distinta respecto de lo que tradicionalmente se espera de esta institución y, en otros, se ajusta a las prácticas sociales. En este sentido, resulta absurda la posibilidad de que una meretriz pueda ejercer una función tan masculina como la de patrono, aun cuando en el siglo II a.C. la clientela ha sufrido transformaciones, las mujeres han logrado ciertas libertades y algunas, muy ricas, se han mostrado benefactoras o patronas de alguna ciudad. Tampoco se ajusta a las prácticas sociales la idea de que la ayuda que brinda el patrono tiene como objetivo la protección del amor que siente el cliente por una mujer, que no goza de la misma dignidad social ni jurídica, ya que las fuentes históricas mencionan que la principal obligación del patrono es proporcionarle a su cliente una protección integral en sentido económico y jurídico.

En sentido contrario, Terencio destaca algunos componentes tradicionales de la clientela que se han mantenido

175 *Cfr.* Hellegouarc'h (1972:388-393).

desde los orígenes de esta institución en tiempos monárquicos: la finalidad proteccionista de quien es la parte más débil, así como las ideas de familiaridad, beneficio y gracia que imperan en esta relación.

Esta ambigüedad en la representación de la clientela puede interpretarse como un instrumento del que se vale nuestro autor para divertir y provocar al público, ya que si los espectadores forman parte de este tipo de relación, se ven reflejados en escena como varones que no dudan someterse al patronazgo de una prostituta para lograr el amor de la mujer amada.

Ego excludor, ille recipitur (Eu. 159): ¿de los celos a la rivalidad lúdica?

Marcela A. Suárez

Mucho se ha escrito en torno a la temática del amor en la comedia de Terencio. Fantham (1972) se ha dedicado a la imaginería amorosa terenciana y su relación con el *sermo amatorius*. Al respecto, afirma:

This body of material, then, may help readers to estimate for themselves the degree of kinship between the imagery of Terence and that of late love –poetry, and whether similarities should be considered as the outcome of a continuing literary and spoken tradition or of a direct debt, based on familiarity with terentian comedy. (82-83).

Konstan (1986) analiza el tema del amor en *Eunuchus* y da un paso más al plantear:

I should propose also to locate in the tradition of the *Eunuchus* the complex of themes that constitutes Roman elegy: the ambiguous status of the mistress, who remains aloof from marriage; the problem of greed and gifts; the necessary role of the rival; and the emphasis on sincerity

and inner feeling, for which the Roman elegists have been honored as the inventors of subjective love lyric (392).

En este sentido, sostiene que esta comedia podría ser considerada una anticipación de la subjetividad.

Barsby (1999b) retoma la línea de Fantham y Konstan y ofrece una pintura del amor romántico en Terencio sobre la base de seis instancias identificadas por Rudd (1981): amor a primera vista, síntomas físicos de amor, idealización de la amada, preocupación constante por la amada, amor más allá de la muerte y aplazamiento de la consumación física. Tras su análisis, concluye: “there does seem to be a case for seeing Terence, especially in the *Eunuchus* and in his development of the imagery of love, as a forerunner of Catullus and the Roman elegists.” (28).

Otros críticos¹⁷⁶ consideran que *Eunuchus* es una comedia sobre los celos, emoción que sin duda está vinculada con el amor.¹⁷⁷

Siguiendo este planteo, nos centraremos en las escenas 1 y 2 del acto I y focalizaremos nuestra atención en el análisis de los celos, a partir de su configuración léxica,¹⁷⁸ y su relación con el concepto de la rivalidad lúdica, insoslayable desde el punto de vista de la performance.

En general, se asume que las emociones emergen culturalmente casi de manera natural y universal. Sin embargo, bien podría tratarse de constructos culturales que solo pueden ser debidamente comprendidos en su tiempo y en su

176 Cfr. Fantham (1972); Rothaus Caston (2012).

177 En las últimas décadas se han publicado importantes trabajos sobre las emociones. Cfr. Cairns (1993); Nussbaum (1994); Konstan (2001); Braund; Most (2003); Kaster (2005); Konstan (2006b); Graver (2007); Fitzgerald (2007).

178 En *Hecyra* hemos profundizado el estudio de *ira* y *odium* y hemos analizado la configuración léxica de estas emociones.

medio, que difieren especialmente en sus condiciones de descubrimiento, aceptabilidad social y formas de expresión. De ahí que ciertas culturas carezcan de términos equivalentes para expresarlas.

Aristóteles, en la *Retórica*, desarrolla la teoría clásica más completa acerca de las emociones, entendidas como afectaciones del alma que están acompañadas de placer o dolor, reacciones inmediatas de los seres vivos frente a situaciones favorables o desfavorables, placenteras o desagradables. En el libro II define con precisión una a una con el objetivo de reconocer sus elementos constitutivos.¹⁷⁹ Sin embargo, el estagirita no hace referencia alguna a los celos. Diógenes Laercio, en cambio, los incluye dentro del listado de emociones que producen o implican cierto dolor o sufrimiento.¹⁸⁰

Según el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), el sustantivo 'celos' (del latín *zelus*,¹⁸¹ y este del griego, ζήλος¹⁸²) significa en su tercera acepción 'envidia del bien ajeno o recelo de que el propio o pretendido llegue a ser alcanzado por otra persona'.

Konstan (2006b) sostiene que el término griego ζήλος no cubre suficientemente el rango que abarca el término 'celos' en las lenguas modernas, en razón de que los antiguos no tuvieron el sentimiento de celos como lo entendemos en la actualidad. De hecho, el vocablo *zelotypia* es tardío y cuando aparece en griego designa un sentimiento más próximo al resentimiento y la malicia que a los celos amorosos.¹⁸³

179 Cfr. *Rhet.* 2.2.1378a 30; 1378a 31-33.

180 Cfr. D.L. 7.111=frg. 412 SVF. En la SUDA (2.58) se los define con sentido erótico.

181 Según el OLD, s.v., *zelus* se define como 'a spirit of rivalry or emulation' y, en segunda instancia, como 'jealousy'.

182 'Zèle, empressionnement, ardeur, émulation, rivalité, envie' son algunos de los significados consignados por Bailly, s.v.

183 De ese modo y no como celos pueden ser interpretadas las reacciones de Hera y Medea. Cfr. Konstan (2006b).

Sanders (2014:27) hace referencia a las distintas posiciones respecto de la naturaleza de los celos y señala que, si bien no hay consenso porque los críticos difieren notablemente en sus consideraciones, se advierte, por un lado, la presencia de un conjunto de sentimientos comunes tales como el enojo, la envidia, la tristeza, la hostilidad, el temor a la pérdida,¹⁸⁴ entre los que el amor rara vez está incluido. En razón de este despliegue de emociones no es extraño que los celos carezcan de una expresión distintiva.

Por su parte, Rothaus Caston (2012:5), en relación con la expresión de esta emoción en los poetas elegíacos, observa:

In the majority of cases, it is not a word or even a cluster of words which announces the presence of jealousy. Instead, we must rely on references to other emotions like fear and anger, which are crucial part of jealousy complex, the poetic context and characters' behavior.

En general, la *communis opinio* establece tres percepciones que se encuentran en la base de esta emoción y delimitan el escenario típico de los celos sexuales: 1) la relación exclusiva con alguien; 2) el temor de perder la exclusividad o la relación; 3) la presencia de un rival.¹⁸⁵

De este planteo se desprende, pues, que esta emoción se vincula con relaciones amorosas triádicas que implican una suerte de rivalidad (enamorado, amante y rival).

Al referirse a la tematización de los celos en las literaturas antiguas, Konstan (2006b) destaca que, por el esquema triangular, la comedia se presenta como el género más adecuado para su manifestación. En este sentido, Sanders

184 Cfr. Planap (1999:174).

185 Cfr. Sanders (2014:26, 31).

(2014:167) afirma: “In surviving New Comedy, however, we generally find jealousy associated with men [...]”.

Eunuchus se inicia directamente con el planteo de la intriga amorosa¹⁸⁶ a partir de un diálogo¹⁸⁷ entre Fedrias, el *adulescens*, y su esclavo Parmenón, en el que el jovencito se lamenta de haber sido rechazado reiteradas veces por la prostituta de la que está enamorado, quien comparte su amor con el *miles* Trasón.¹⁸⁸ El objetivo de esta relación, según relata la propia Tais, es recuperar a la joven Pánfila que fue criada como su hermana y se encuentra en poder del soldado.

La escena 1 del acto I resulta interesante no solo porque presenta a los personajes y su interacción, sino porque además pone en escena el esquema triádico que está en la base de los celos y anuncia la rivalidad amorosa que se entabla entre el joven Fedrias y el soldado Trasón por el amor de la cortesana. En este sentido, Bureau; Nicolas (2015:49) sostienen que “Térence offre ici probablement un sorte de clé de lecture de la pièce”.

La caracterización de Fedrias se lleva a cabo a partir de contrastes, sobre todo, en relación con su concepción del amor frente al planteo escéptico de Parmenón y pragmático de Tais.¹⁸⁹ Barsby (1999b:19) lo define como un amante elegíaco y afirma: “is the most penetrating portrayal in the

186 Como todas las comedias, salvo *Hecyra*, *Eunuchus* presenta una doble intriga: la primera nuclea a Fedrias, Tais y el *miles*; la segunda, a Quéreas, Tais y Pánfila.

187 Terencio abre sus comedias utilizando generalmente el diálogo en lugar del monólogo. Dice Barsby (1999a:89): “Here the dialogues plunges the audience right into the middle of the situation, introducing two of the main characters and hinting at the basic situation while leaving more detailed exposition for the following scene. It is a lively and effective opening and was justly famous in antiquity, being adapted by Horace and Persius and quoted from several times by Cicero and Quintilian.”

188 *Cfr.* *Ov. Am.* 3.8 donde el amante se lamenta de que su *amica* alaba su poesía pero lo rechaza a favor de un rico soldado.

189 *Cfr.* Filoche (2008:8).

comedy of a young man in love with an established *meretrix*.” Su entrada en escena permite presentarlo conforme a su tipo, es decir, como un *adulescens amans*, dubitativo e indeciso respecto de aceptar o no la invitación de Tais de acceder a su casa:

PH. Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem
quom accersor ultro? an potius ita me comparem
non perpeti meretricum contumelias?
exclisit; revocat: redeam? non si me obsecret. (46-49)

FEDRIAS. ¿Qué voy a hacer? ¿No ir ni siquiera ahora que me invita de nuevo? ¿En estas circunstancias voy a ponerme firme para no soportar las ofensas de las prostitutas? Me echó; vuelve a llamarme: ¿vuelvo a ir? No, aunque me lo implore.

Fedrias describe la situación a través del lexema verbal *excludere* y asume el papel de *exclusus amator (exclisit)*,¹⁹⁰ condición sobre la que el joven vuelve con ironía en los vv. 89-90 (sane quia vero haec mihi patent semper fores, / aut quia sum apud te primu' [Obviamente porque estas puertas están siempre abiertas para mí o porque siempre soy yo el primero para vos.]), pero si bien se muestra dudoso y vacilante, parece haber tomado una decisión: *non si me obsecret*.

El parlamento de Parmenón, en su papel de consejero, remite a la capacidad del muchacho de mantenerse en su resolución:

PA. siquidem hercle possis, nil prius neque fortius.
verum si incipies neque pertendes gnaviter
atque, ubi pati non poteri', quom nemo expetet,
infecta pace ultro ad eam venies indicans

190 Cfr. Copley (1956).

te amare et ferre non posse: actumst, ilicet,
peristi: eludet ubi te victum senserit.¹⁹¹ (50-55)

PARMENÓN. ¡Por Hércules! Si de verdad usted pudiera, nada sería mejor ni más eficaz. Pero si lo intenta y no se mantiene firme y, cuando no pueda aguantar sin hacer las paces, aunque nadie lo reclame, vaya de nuevo hacia ella diciéndole que la ama y que no puede soportarlo, listo, se terminó, está perdido: se burlará cuando lo vea vencido.

El esclavo ubica al *adulescens* en la lista de amantes víctimas del amor, que es una suerte de guerra que se entabla contra otro y contra uno mismo. Esto permite justificar los términos militares (*infecta pace*)¹⁹² y la imagen del vencido (*victum*), tomada del mundo de los gladiadores (*eludere proprie gladiatorem est cum vicerint*), según Donato (*Comm. Ter., ad loc.*)¹⁹³

En los vv. 56-63 el esclavo describe las contradicciones y contrariedades del amor:

191 Los Mss A C1 D1 P1 atribuyen los vv. 46-55 a Fedrias, quien a partir de la figura del dialogismo se hablaría a sí mismo. A favor de esta lectura se ha manifestado Donato que en su comentario escribe refiriéndose al monólogo del *adulescens*: "dialogismos quasi ad alterum". Σ y los Mss C2 P2 D2 atribuyen al joven solo los vv. 46.49. Kauer; Lindsay (1958) siguen esta propuesta y señalan el cambio de interlocutor en el v. 50.

192 En este tipo de metáforas de inspiración romana, porque rara vez aparecen en Menandro y Plauto, Terencio parece haber jugado un papel fundamental en relación con su desarrollo. Cfr. Barsby (1999a: 93); Fantham (1972:26-33; 86-86).

193 Etimológicamente este verbo significa 'poner fin al juego'. Esta segunda acepción que completa el sentido verbal resulta interesante porque hace referencia a la performance. Al referirse a las innovaciones léxicas y literarias en la comedia, González Vázquez (2006:135) incluye el verbo *eludere* que en Terencio presenta dos ocurrencias y rescata el significado de 'divertirse hasta el hartazgo' que se desprende del preverbo, con valor intensivo-resultativo.

proin tu, dum est tempus, etiam atque etiam cogita,
ere: quae res in se neque consilium neque modum
habet ullum, eam consilio regere non potes.
in amore haec omnia insunt vitia: iniuriae,
suspiciones, inimicitiae, indutiae,
bellum, pax rursum: incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas
quam si des operam ut cum ratione insanias.

Entonces, está a tiempo, piénselo bien, amo: este asunto no tiene razón ni medida alguna, no puede manejarlo con la razón. En el amor, existen todos estos problemas:¹⁹⁴ peleas, sospechas, enemistades, treguas, guerra y de nuevo la paz. Si pretende controlar estas idas y vueltas con su buen criterio, no va a actuar de manera distinta que si insistiera en hacer locuras criteriosamente.

Parmenón hace referencia no solo a los *vitia* del amor que luego devendrán un tópico sobre los defectos del amor,¹⁹⁵ sino también a la ecuación amor-locura (*amans amens*)- paz-guerra, a la naturaleza irracional e inestable de la pasión y al contraste entre su mutabilidad y la constancia de la razón.¹⁹⁶ Si la pasión es un colapso irracional y no puede ser controlada por la razón, Fedrias debería poder resistir y mantenerse firme ante el llamado de Tais. Sin embargo, el *servus* no confía en que el *adulescens* pueda poner en práctica esa resistencia, por lo cual le advierte de cómo Tais puede ganarlo nuevamente con las artes persuasivas propias de la mujer:

194 Aquí aparecen enumerados los *vitia* del amor.

195 Cfr. Pl. *Mer.* 18; Prop. 2.22.17; 3.17.5. Sobre el amor en la comedia, cfr. López Gregoris (2002).

196 Plauto en *Mer.* 24-31 hace referencia a este tópico.

et quod nunc tute tecum iratus cogitas
“egon illam, quae illum, quae me, quae non . . ! sine modo,
mori me malim: sentiet qui vir siem”:¹⁹⁷
haec verba una mehercle falsa lacrimula
quam oculos terendo misere vix vi expresserit,
restinguet, et te ultro accusabit, et dabis
ultro supplicium. (64-70)

Y lo que usted ahora, irritado, piensa para sus adentros: “¡Yo a ella... que él... que a mí... que no! Dejame en paz, preferiría morirme. Ya va a ver qué clase de hombre soy”... ¡Por Hércules! Todo esto con una sola falsa lagrimita que a duras penas haga salir a fuerza de restregarse lastimeramente los ojos, ella lo extinguirá y otra vez lo acusará y usted otra vez se castigará.

La aposiopesis y la elipsis del v. 65 en la etopeya de Parmenón sugieren el balbuceo indignado de Fedrias, víctima de los celos. Los celos, en sentido estricto, no son emociones simples, sino que pueden ser entendidos como una experiencia emocional compuesta de, al menos, tres emociones básicas: enojo, tristeza y miedo, además de otras reacciones asociadas como el disgusto o los sentimientos de inferioridad.¹⁹⁸ En este caso y según la descripción de Parmenón, Fedrias está enojado, conforme se desprende de la ocurrencia del modificado verbal *iratus*. Este término, considerado participio a partir de la formación de *irascor*, es definido como *actus ira*.¹⁹⁹ Nótese el uso del lexema

197 Acerca de la técnica dramática del “discurso dentro del discurso”, *cfr.* Bexley (2014).

198 *Cfr.* Sharpsteen (1991).

199 *Cfr.* ThLL, *s.v.* *irascor*. En cuanto a las definiciones etimológicas y lexicográficas de *ira*, el panorama es el siguiente: a) el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout; Meillet define *ira* como ‘colère’ y agrega: “correspondant au gr. ὀργή, et à son imitation, désigne quelquefois en poésie la passion, le désir violent. b) el *Oxford Latin Dictionary* (OLD) ofrece tres acepciones:

verbal *restinguo* que apunta a la metáfora de extinguir el fuego de la *ira*. Cabe destacar además que el empleo de la *sermocinatio*,²⁰⁰ que en este caso adopta la forma de un soliloquio o reflexión mental no expresada,²⁰¹ permite caracterizar el temor del *adulescens* de no poder sobrevivir sin Tais y su indecisión, lo cual se convierte en la expresión de sus celos y de su comportamiento irracional.²⁰² El *pathos* que sufre Fedrias es nuevo porque une la ira a la pasión y al pesar, tal como lo expresa en los vv. 70-73:

PH. o indignum facinu'! nunc ego
et illam scelestam esse et me miserum sentio:
et taedet et amore ardeo,²⁰³ et prudens sciens,
vivos vidensque pereo, nec quid agam scio.²⁰⁴

FEDRIAS. ¡Qué atrocidad! Ahora no solo me doy cuenta de que ella es una maldita, sino también de que yo soy un infeliz. Estoy harto, pero ardo de amor y, al ser consciente, al saberlo, al verlo, aunque vivo, muero y no sé qué hacer.

Las contradicciones amorosas de Fedrias aparecen aquí plasmadas en los enunciados oximorónicos *et taedet et amore ardeo* (v. 72) y *vivos videns pereo* (v. 73).²⁰⁵ El *adulescens* arde

1) anger, rage, indignation; 2) feelings of mutual displeasure, bad blood; 3) violence, rage. c) el *Thesaurus linguae latinae* (ThLL), en su primera entrada, dice: *irascendi affectus siue praeceps siue diuturnus*.

200 Acerca de esta figura, *cfr.* Her. 4.52.65; Quint. 9.2.29.

201 Respecto de las clases de *sermocinatio*, *cfr.* Lausberg (1967:§823).

202 James (2012:258).

203 Es Terencio quien provee los ejemplos más tempranos de *ardeo* como metáfora directa del fuego del amor. *Cfr.* Fantham (1972:7-11).

204 Acerca de estos versos, afirma Minarini (1987:75): "I versi dell' Eunuchus costituiscono un plesso che ha fornito abbondante materiale a Catullo, e non a un singolo carne, ma a tutto il suo laboratorio poetico."

205 Este último sintagma figura en Cicerón (*Sest.* 59 *vivus, ut aiunt, est et videns*) como una frase

de pasión, pero se percibe como *miser* (*miserum*) y, al mismo tiempo, la situación planteada le desagrada y le produce disgusto (*taedet*). Nuevamente surge la duda y el no saber qué hacer que remite a la fórmula inicial (v. 46) y demuestra que las palabras del esclavo consejero (vv. 50-70) no han servido de mucho, por lo cual se desencadenan otros consejos: no afligirse (*ne te adflictes*, 76) ni sumar más penas (las de los celos) a las que ya tiene el amor: Si sapis, neque praeter quam quas ipse amor molestias / habet addas, et illas quas habet recte feras, 77-78 [Si es inteligente, no sume más penas a las que ya tiene el amor mismo, y las que tiene sopórtelas con entereza.]. El conjunto llega a su punto culminante con el verbo *pereo* y completa la presentación de este *adulescens* bajo el tópico del *amans amens*.²⁰⁶

El retrato del *adulescens* en la escena 2²⁰⁷ es similar al de la escena anterior, pues es delineado a partir de imágenes que describen el estremecimiento o el temblor como uno de los síntomas físicos del enamoramiento:

PH. totus, Parmeno,
tremo horreoque, postquam aspexi hanc. (83-84)

proverbial, aunque, según Bureau; Nicolas (2015:60), es probable que a partir de Terencio haya alcanzado ese estatus. Asimismo, la forma *prudens sciens* es identificada por Cicerón (*Fam.* 6.6.6) como perteneciente a una tragedia (cfr. Barsby, 1999a:96).

206 Esta presentación recoge varios de los elementos que serán característicos del amante elegiaco (cfr. Barsby, 1999a:90-91). En este sentido, cabe destacar que Catulo, en su *odi et amo* (85), se hace eco de este pasaje de Terencio, cuyo léxico reaparece en otros poemas (cfr. 8.1, 15; 72.5; 73.4). Al respecto, Barsby (1999b:8) afirma: "the *Eunuchus* offers a number of linguistic parallels with Catullus over and above the echoes noted here, but it is not easy to establish direct influence on Catullus from Terence's other plays."

207 Acerca de la narración de los antecedentes de la trama, cfr. Cabrillana (1999).

FEDRIAS. Tiemblo y me estremezco todo²⁰⁸ cuando la veo,
Parmenón.

Sin embargo, la ocurrencia de los lexemas verbales *tremo* y *horreo* también puede ser interpretada como la imagen que define al amante celoso, pues no se trata de un simple estremecimiento sino de un temblor provocado por el miedo.²⁰⁹

La percepción de que una relación significativa está amenazada y puede llegar a desaparecer o deteriorarse como consecuencia de la acción de una tercera persona es una de las características más notable de los celos. Así pues en los vv. 158-161 Fedrias interpela a Tais en términos de rivalidad amorosa:

nempe omnia haec nunc verba huc redeunt denique:
ego excludor, ille recipitur. qua gratia?
nisi si illum plus amas quam me et istam nunc times
quae advectast ne illum talem praeripiat tibi.

Es claro que todas esas palabras terminan finalmente en esto: a mí se me deja afuera, a él se lo recibe. ¿Por qué? Porque lo amás más que a mí y ahora tenés miedo de que esa muchacha traída del extranjero te saque ventaja.

Nos enfrentamos pues a una clara escena de celos construida a partir de oposiciones pronominales (*ego-ille*) y verbales (*excludor - recipior; amare plus - non amare*). El tema de la inclusión/exclusión constituye, según Gilmartin (1975), una

208 Los síntomas físicos del amor que experimenta el *adulescens* recuerdan el célebre poema de Safo (fr. 31), que luego Catulo retoma en el *carmen* 8. Cfr. Barsby (1999a:102); Bureau; Nicolas (2015:75).

209 Cfr. OLD, s.v; ThLL, s.v.

de las oposiciones significativas en esta comedia que atraviesa distintos momentos de la trama. En este caso se manifiesta a través del tópico del *exclusus amator*, que Fedrias asume sin comprender que los planes de la *meretrix* no son excluirlo ante un rival sino ejecutar un plan que le reporte un beneficio. Pero como el *adulescens* no lo entiende así, manifiesta su reproche: *ego excludor, ille recipitur*.²¹⁰ Asimismo, nótese que en este caso Fedrias sugiere que Tais está celosa, al temer (*times*) que el soldado prefiera a la otra muchacha, lo cual puede interpretarse como un ataque o agresión hacia la cortesana producto de sus propios celos.

Los celos y la rivalidad que siente Fedrias respecto del soldado (*ille*) se refuerza aún más cuando la competencia se entabla en términos de regalos (*dona*):²¹¹

num solus ille dona dat? num ubi meam
benignitatem sensisti in te claudier?
nonne ubi mi dixti cupere te ex Aethiopia
ancillulam, relictis rebus omnibus
quaesivi? porro eunuchum dixti velle te,
quia solae utuntur is reginae; repperi,
heri minas viginti pro ambobus dedi.²¹²
tamen contemptus abs te haec habui in memoria:
ob haec facta abs te spernor? (163-171)

FEDRIAS. ¿Solo él te da regalos? ¿En qué momento sentiste que mi generosidad hacia vos estaba disminuyendo? Cuando me dijiste que deseabas una esclavita de Etiopía, ¿no te la conseguí, dejando todas mis cosas de lado? Luego me dijiste que

210 Cfr. Garelli-François (2007:10-11).

211 Cfr. Konstan (1986).

212 El *adulescens* no suele tener dinero, de modo que en este caso nos enfrentamos a una variación del código.

querías un eunuco, porque solo las reinas los tienen. Lo encontré. Ayer pagué veinte minas por los dos. Sin embargo, a pesar de ser despreciado por vos, me acordé de esto. ¿Así me pagás?

Para complacer a la cortesana Fedrias le ha obsequiado una *ancilla* etíope y un *eunuchus*. Sin embargo, el jovencito se siente despreciado (*contemptus*), es decir, nuevamente rechazado (*spernor*) y excluido. La percepción de amenaza y de pérdida caracteriza a la emoción de los celos. En este pasaje, es evidente que para Fedrias dicha percepción no solo está asociada a la presencia del *miles (ille)*, el tercero en discordia, sino también a la actitud de la propia Tais.

Los vv. 190-196 han sido interpretados y analizados como el reflejo de la profunda pasión del *adulescens*, quien además espera cierta reciprocidad por parte de la cortesana:

TH. mi Phaedria,
et tu. numquid vis aliud? PH. egone quid velim?
cum milite istoc praesens absens ut sies;
dies noctesque me ames, me desideres,
me somnies, me exspectes, de me cogites,
me speres, me te oblectes, mecum tota sis:
meu' fac sis postremo animu' quando ego sum tuos.

TAIS. Vos también, Fedrias. ¿Querés algo más?
Fedrias. ¿Qué podría querer yo? Que, aunque estés junto a ese soldado, estés ausente; que día y noche me ames, que me desees, que me sueñes, que me extrañes, que me pienses, que me esperes, que fantasees conmigo, que estés toda conmigo. Por último, tratá de que tu alma sea mía porque yo soy tuyo.

“The idea that love is the surrender of one’s heart (*animus*) to the beloved is relatively common in Roman comedy”, afirma Barsby (1999a:118).²¹³ Sin embargo, este pasaje contiene todos los elementos del escenario de los celos: el joven enamorado, el rival y una amenaza mayor: la posibilidad de perder la atención del otro. De ahí la necesidad de Fedrias de reinventarse, en palabras de Rothaus Caston (2014:56), de asegurar su presencia verbal y simbólicamente rechazando su identificación con el *exclusus amator*, por medio de un abanico de acciones (*amare, desidero, somnare, expectare, cogitare, sperare, oblectare*) y la anáfora del pronombre personal *me*.

Ahora bien, la comedia se abre con el anuncio de una rivalidad amorosa que opone a Fedrias y a Trasón. Sin embargo, la actitud de Fedrias no termina de reflejar una conducta celosa, pues conviene recordar que, seducido por el discurso de Tais, acepta recluirse en el campo durante dos días: *rus ibo: ibi hoc me macerabo biduom / ita facere certumst: mos gerundust Thaidi* [187-188; Me voy a ir al campo. Me voy a macerar allí dos días. Está decidido. Voy a actuar así: hay que seguir el parecer de Tais].

A esta altura, entonces, cabe preguntarse por qué los celos presentes en las escenas 1 y 2 del acto I no se tematizan a lo largo de toda la comedia o por qué el conjunto de sentimientos que hacen a la esencia de esta emoción se desdibujan a partir del acto 2. De acuerdo con lo señalado, los celos exigen un triángulo amoroso. En esta comedia la triada aparece representada por el *adulescens amans*, la *meretrix*, y el *miles*. La rivalidad está predicada tanto de Fedrias como de Trasón, según lo confirman los siguientes pasajes: 1) en los vv. 214-215 es el propio Fedrias quien se refiere al *miles* como *aemulus*: *PH. munu’ nostrum ornato verbis, quod poteris, et istum aemulum, / quod poteris, ab ea pellito* [Que

213 Barsby toma esta idea de Konstan (1986:376 n.15).

disfraces nuestro regalo con palabras y a ese, mi rival, alejalo de ella lo más que puedas]; 2) Por su parte, Gnatón, el parásito, se refiere a Parmenón como *rivalis servus* en los vv. 267-268: GN. Sed Parmenonem ante ostium Thainí tristem video/ rivali' servom [Veo a Parmenón, el esclavo del rival, cabizbajo ante la puerta de Tais]. Sin embargo, ni la tríada ni la rivalidad son tales.

Al abordar el estudio de la *persona* del *adulescens* y su 'qualification scénique', Faure-Ribreau (2012:86-89) menciona las convenciones de la *aetas*, entre las cuales se destaca el amor. Esta convención da lugar a una serie de escenas típicas. Así, pues, el jovencito hace su entrada con un monólogo en torno de las consecuencias del amor en su vida. En general, el *adulescens amator* está asociado a otros personajes como la *meretrix*, objeto de su amor, y el *servus* que es su *sodalis*. Además, se caracteriza por su inestabilidad y su indecisión en los movimientos en escena, en sus gestos y palabras reflejadas por medio de la queja y las preguntas que permanecen sin respuesta. Su *persona* es incapaz de controlarse.

Si pensamos en Fedrias, todas estas convenciones se cumplen por completo, tal como hemos podido puntualizar. Con todo, los vv. 151-152 dan cuenta de una paradoja metateatral:

Sine illum priores partis hosce aliquot dies
Apud me habere [...]

dejá que él tenga conmigo en estos días el papel principal.

Al entrar en escena, Tais le pide a Fedrias que durante unos días, concretamente dos, desaparezca para que el *miles* pueda ocupar su lugar y ella pueda lograr de ese modo su cometido, es decir, recuperar a su falsa hermana. En

términos dramáticos, Fedrias pierde su lugar en la escena²¹⁴ y pone entre paréntesis el rasgo espectacular que define su *persona* y su juego, esto es, el amor. Al abandonar su rol de *amator*, es decir, las *priores partis*,²¹⁵ le toca jugar *duras partis* (v. 354), lo cual significa que deja de ser un *adulescens*.

El esquema narrativo tradicional, pues, queda desplazado porque el sujeto de la historia no es el *adulescens* enamorado y deseoso de satisfacer sus deseos, sino una prostituta. Ya no hay relación triangular sino dual: Tais y Trasón.²¹⁶

Por su parte el *miles* se convierte en el rival lúdico de Fedrias. Esta rivalidad puede ser entendida en términos espectaculares como un procedimiento metateatral²¹⁷ destinado a poner en valor a aquel personaje que mejor actualiza su *persona* (su rol).²¹⁸ Esto quiere decir que acceder a la casa de Tais equivaldría a ocupar una posición privilegiada sobre la escena. Trasón ocupa la escena tratando de ser un *amator*, según se muestra en el diálogo con Gnatón, su parásito (vv. 434-453), y frente a Tais en la escena 2 del acto III. Sin embargo, Fedrias predica del soldado su condición de *aemulus* (v. 214), conforme hemos señalado. Y no es casual, puesto que este lexema, que se aplica al que es rival en el amor, se define como 'él que busca imitar'.²¹⁹ Trasón

214 Además de su presencia en el acto I.1 y 2, aparece en II.1, IV.2 y V.9.

215 Esta expresión significa en términos teatrales el primer rol, el papel principal. Cfr. Faure-Ribreau (2009:4).

216 Cfr. Dupont; Letessier (2011:188).

217 A lo largo de toda la comedia, se registran distintos procedimientos cómicos, tales como el uso del vocabulario del engaño, el discurso dentro del discurso, la referencia a la identidad lúdica, la ficción dentro de la ficción, los distintos niveles de ficción que están directamente vinculados con la representación y propician los juegos metateatrales, a partir de los cuales se construye y se sostiene la relación *scaena/cavea*. Acerca de los distintos niveles de ficción, cfr. Vazquez (2020) en este volumen.

218 Cfr. Faure-Ribreau (2012:307-314).

219 Cfr. ThLL s.v.

no deja de manifestar el *ethos*²²⁰ tradicional de los soldados cómicos,²²¹ es decir, los rasgos propios de su *persona*, por lo cual sigue siendo *gloriosus*. Así lo define indirectamente Parmenón cuando describe la actitud de su amo en términos de un anti *miles*:

PA. atque haec qui misit non sibi soli postulat
te vivere et sua causa excludi ceteros,
neque pugnans narrat neque cicatrices suas
ostentat neque tibi obstat, quod quidam facit; (480-483)

Parmenón. (*A Tais*.) Y además el que te envía estos regalos no pide que vivas para él solo y que eches al resto por él, ni te relata sus batallas, ni ostenta sus cicatrices, ni representa un obstáculo para vos como lo es cierta persona.

Queda claro, entonces, que el *miles* jamás será un *amator* ni un verdadero rival.

Conclusiones

El *Eunuco* de Terencio se abre con el anuncio de una supuesta rivalidad amorosa entre el *adulescens* y el *miles*. En este sentido, según hemos señalado, las dos primeras escenas del acto I se caracterizan por una serie de manifestaciones emocionales por parte del joven Fedrias. Dichas manifestaciones pueden ser interpretadas como celos sexuales, si tenemos en cuenta, sobre todo, que en esta emoción son tres los involucrados: el amante, la amada y el rival. El análisis de la configuración léxica demuestra que los celos se

220 Respecto de la teoría del *ethos*, *cfr.* Correa (2020) en este volumen.

221 Acerca del lenguaje inédito, *cfr.* Filoche (2008:6).

distribuyen en otros sentimientos tales como el enojo, la tristeza, el miedo y el desagrado. Sin embargo, este complejo de emociones deja de tematizarse y se va desdibujando a partir del acto II en consonancia con la desaparición de la rivalidad amorosa. Resulta evidente que el africano no está interesado en los celos o en la rivalidad amorosa,²²² sino en explorar la rivalidad que, en términos dramáticos, da lugar a la rivalidad lúdica. En el marco de esta última, Fedrias deja de cumplir su rol de *amator* y Trasón intenta asumirlo, pero sin éxito. En la medida en que ninguno actualiza su *persona*, la rivalidad espectacular también se disuelve, lo cual queda claramente explicitado en el final de la comedia cuando el *adulescens* enamorado acuerda compartir el amor de Tais con el *miles*, “something that may seem to undermine his independence and the kind of romantic relationship he has fought for”, en palabras de Rothaus Caston (2014:56).

222 Rothaus Caston (2012:16) considera que Terencio está interesado “in exploring different of love relationships: emotional, physical, familial and supportive (financial)”.

hem quae haec est fabula? (Eu. 689) **El polimorfismo como principio rector en *Eunuchus* de Terencio**

Romina L. Vazquez

Eunuchus suele ser caracterizada por la crítica como la más plautina de las comedias de Terencio, en virtud del predominio de la acción sobre la reflexión, la presencia de personajes grotescos, la ostensible intención del dramaturgo de provocar la risa a través de la apelación a un humor no tan refinado como acostumbra, en fin, su adecuación al gusto popular,²²³ lo que le valió al africano un verdadero éxito en su carrera.²²⁴ Posiblemente, el hecho de que la violación de la *virgo* por parte del *adulescens* se produzca en el transcurso de la pieza –y no sea un hecho previo al comienzo de la acción dramática–, la presencia del eunuco y la aparición de vocabulario obsceno hayan informado esa concepción. Sin embargo, al hacer una lectura atenta de *Eunuchus* a contraluz del resto de la producción terenciana es posible advertir que dichas afirmaciones pueden ser, si no refutadas, al menos objetadas. Por un lado, no predomina la acción sobre la

223 Cfr. López; Pociña (1977); Delignon (2008); Starks (2013).

224 Sabemos por el testimonio de Suetonio que Terencio fue el comediógrafo mejor pago y que *Eunuchus* resultó un éxito teatral en la Roma republicana. Sobre la popularidad del africano y su *palliata*, Cfr. Franko (2013).

reflexión más que en otras piezas de Terencio; en efecto, la escena de la violación es referida a través de un relato que diluye la acción y crea una distancia entre el *hic et nunc* de la representación y el ultraje ocurrido, mediante la diversificación de los niveles de ficción. Por otro lado, no encontramos personajes grotescos: el eunuco, único personaje que *a priori* podría ser calificado de tal manera, es en verdad un falso eunuco y destaca por su enorme belleza. Por último, el único término malsonante que encontramos en la obra –absolutamente excepcional en todo el corpus– aparece en boca del *adulescens* cuando este narra el estupro y no tiñe el resto de la pieza. En suma, no encontramos en *Eunuchus* procedimientos compositivos o recursos humorísticos distintos de los que habitualmente usa el africano en las otras cinco piezas del corpus, por lo que podemos suponer que la adecuación del dramaturgo al gusto del público es una constante y no una excepción.²²⁵

Si *Eunuchus* puede considerarse una comedia plautina, ello es en razón de una lectura anclada en la superficie de la comedia y limitada a su material textual. Y ese es, de hecho, el mayor riesgo al que nos enfrentamos al querer abordar el estudio de la comedia de la Roma del siglo II a.C. Como señala Ubersfeld (1989:10), “toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto solo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del

225 Los *ludi* eran festividades organizadas por el Estado, cuya administración estaba a cargo de ediles o pretores, según la ocasión, bajo la autoridad del Senado. En virtud del rédito político que pudieran obtener de dichos festivales, es de suponer que los magistrados ofrecían en ellos entretenimientos muy del gusto del público, que, tal como puede colegirse de un edicto del año 194 a.C. al que se refiere Tito Livio (34.44), era heterogéneo, pues asistía a los *ludi* toda la población, sin importar el estamento social al que se perteneciera. Sobre la organización y financiación de los festivales, Cfr. Duckworth (1952:74), Marshall (2006:16-31).

teatro concreto”. Dicha práctica se da en un tiempo y espacio determinados, con cuerpos presentes que hacen posible la “producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio” (Dubatti, 2007:36).²²⁶ En este sentido, entendemos el texto dramático como producto de las condiciones de representación y de las necesidades que esta impone a la escena, por lo que su finalidad no es el goce estético de un lector, como podríamos concebirlo modernamente, sino el establecimiento de una serie de prescripciones que tienen como objeto manipular al auditorio y mantener el control del convivio. Por ello, y teniendo en cuenta que, en el marco de los *ludi scaenici*, la diversidad de espectáculos ofrecidos y la multiplicidad de estímulos a que se encuentra expuesto el auditorio tornan fundamental la construcción y el sostenimiento de la relación *scaena/cavea*,²²⁷ resulta necesario identificar en el texto las marcas que hacen posible estudiar los tres puntos constitutivos de esa relación: en primer lugar, la representación, fundamentalmente a través de didascalias y prólogos; en segundo lugar, la autorreferencialidad de la pieza, es decir, la mención y/o reflexión del componente poético sobre sí mismo; por último, las referencias a la expectación.

De acuerdo con esta propuesta teórico-metodológica, una lectura del texto centrada en las matrices de representatividad (y de representación) que el texto ostenta, permite revelar una serie de procedimientos compositivos más propios de Terencio que de Plauto, en los que el dramaturgo se sirve de las convenciones propias del género para

226 La categoría de teatralidad en la que encuadramos nuestro trabajo se basa en los postulados de Jorge Dubatti (2007:35-36) sobre la triple constitución del acontecimiento teatral: convivial, poético y de expectación.

227 Los dos *Prologi* de *Hecyra* conservados relatan que en dos ocasiones la representación fracasó a causa del desorden que la presencia cercana de un funámbulo había ocasionado entre los espectadores.

tematizarlas, escenificarlas, cuestionarlas, subvertirlas. Es nuestro propósito, por tanto, analizar los más sobresalientes recursos de carácter metateatral a través de los cuales Terencio crea comicidad, apelando a la incongruencia y la ruptura de las expectativas del público²²⁸ respecto del código propio del género.

La comedia *palliata* es un género teatral altamente codificado, que presenta ciertos elementos constantes: la estructura musical, la utilización de la tibia para el acompañamiento, el modo en que se utiliza el espacio escénico, los roles, las historias. En lo que respecta a los roles, cada uno de ellos presenta una máscara (*persona*) y un vestuario (*ornatus*) particulares,²²⁹ se caracteriza por un conjunto de gestos físicos y verbales específicos y se espera de ellos un comportamiento determinado. Este conjunto de elementos constituye un código que el público conoce y en el que se fundamenta su horizonte de expectativa. Es por eso que, cuando un personaje entra en escena, su máscara y su vestuario bastarán para que los espectadores sepan cuál es su lugar en la historia. Sin embargo, ninguna comedia es idéntica a otra, puesto que esa codificación es actualizada en cada una de las piezas y, a la manera de una gramática, su realización discursiva presenta infinitas posibilidades. Por tal razón, en la comedia *palliata* no importa tanto el enredo en sí mismo como su construcción a partir de la oscilación entre lo conocido y lo novedoso. Según señalan Dupont; Letessier (2011:41),

228 Algunas teorías del humor postulan que la risa tiene su origen en una ruptura de las expectativas normales, en un "advertir lo contrario" (Pirandello, 1946), o en la constatación de una incongruencia entre el pensamiento y la realidad que observamos (Bergson, 1924).

229 Sobre la caracterización física y vestuario de cada rol, cfr. González Vázquez (2004). Puede verse la reproducción de esculturas y mosaicos con imágenes de actores caracterizados en Savarese (2007).

Un théâtre codifié, en effet, repose sur un double plaisir pour le public: celui de la reconnaissance mais aussi celui de la surprise. Chaque pièce offre aux spectateurs la garantie de retrouver la codification traditionnelle qu'il connaît, c'est-à-dire, avec ses variations, un imprévu toujours du domaine du prévisible.

Es precisamente en su modo de composición donde reside la particularidad de Terencio, es decir, en cómo dispone y combina de manera novedosa aquel material perfectamente conocido por el público, apelando a la incongruencia y la ruptura de las expectativas respecto del código, lo cual le permite crear un tipo particular de comicidad.

Un procedimiento característico de la producción terenciana es la duplicación de roles y de la trama, mediante la presentación de dos enredos amorosos que se vinculan argumentalmente.²³⁰ Así, *Eunuchus* (I.1), comienza con los lamentos de Fedrias, un *adulescens* que sufre porque su objeto de amor, la *meretrix* Tais, le es esquivo, por lo que pide consejo a su *servus*, Parmenón. Inmediatamente (I.2) sabemos por la propia prostituta que se ve forzada a satisfacer los deseos de un *miles*, quien ha comprado a su hermanastra y se la ha prometido como regalo bajo la condición de ser su amante principal. Por ello, el joven debe alejarse de su amada unos días, para lo cual se retira al campo (II.1), no sin antes dejar ordenado que en su ausencia se le entreguen a la prostituta dos presentes que –estima– superarán el espléndido regalo del soldado: una esclava etíope y un eunuco. Luego de una escena que permite encadenar argumentalmente las dos tramas, otro *adulescens*, Quéreas, llega gritando a viva voz su desdicha a causa del amor: está enamorado de una joven de belleza extraordinaria, a quien

230 A excepción de *Hecyra*, todas las comedias presentan lo que se da en llamar doble intriga.

le ha perdido el rastro, por lo que, al igual que ha hecho su hermano, pide ayuda al esclavo (II.3). La joven no es otra que Pánfila, la hermanastra de Tais, que en la escena anterior el *parasitus* Gnatón le había entregado a la prostituta como presente de parte del soldado. Así han quedado planteados los dos conflictos amorosos que se desarrollarán en la pieza, con sus respectivas parejas de amantes: Fedrias-Tais y Quéreas-Pánfila. Si bien ambas tramas se conectan mediante la figura de la *virgo* y se vinculan a nivel argumental, a través del *parasitus* primero y de la *ancilla* después,²³¹ funcionan de manera más o menos autónoma. Veamos, pues, cómo se suceden estas tramas y qué rasgos adquieren a lo largo de ellas los protagonistas de estos enredos amorosos en el desempeño de su rol.

La primera escena del acto I es una típica escena de *palliata* que, a falta de un prólogo argumentativo,²³² presenta la situación a los espectadores: un *adulescens* hace su aparición con un monólogo sobre las desventuras amorosas que sufre a causa de una *mala meretrix*, tal como sintetiza en los vv. 70-71: O indignum facinus! Nunc ego / et illam scelestam esse et me miserum sentio [¡Qué atrocidad! Ahora no solo me doy cuenta de que ella es una maldita, sino también de que yo soy un infeliz]. Como es habitual en estas escenas, el *adulescens amator* se muestra, en términos psicológicos, loco de amor, incapaz de controlar sus emociones y se autocaracteriza

231 Sobre la función de cada uno de estos personajes secundarios, Cfr. González Vázquez (2006:300-304).

232 Terencio deja de lado el prólogo expositivo, característico de la comedia *Néa* y la *palliata* plautina, que ofrece información preliminar y permite la comprensión de la trama al proveer al público de un resumen de la intriga de la comedia. Su prólogo aborda cuestiones de estilo y composición de sus comedias, al tiempo que afronta las críticas literarias a su obra en boca de sus adversarios. De este modo, impone a los espectadores la necesidad de dirigir constantemente su atención a los monólogos y diálogos que le permitan obtener información para comprender la comedia. Asimismo, la falta de información previa le permite al comediógrafo introducir elementos sorpresivos, recurso que caracteriza su producción.

como *miser*. En línea con lo esperable para el público, el joven es acompañado por el *servus*, quien lo aconseja y tomará, según se espera de él, las riendas de la situación, pues el joven se muestra pasivo y no puede erigirse en sujeto de la acción, como es característico del rol que desempeña.²³³

Sin embargo, no se trata aquí de que no disponga de los medios para hacerse del amor de la muchacha en cuestión, sino de que su amante está frecuentando también a otro hombre y lo ha colocado en situación de *exclusus amator*.²³⁴ la prostituta necesita complacer al soldado Trasón para conseguir que le entregue a su hermana perdida como presente, por lo cual le pide a Fedrias dos días para pasar con el *miles* en exclusividad.

En efecto, en la escena siguiente aparece Tais, quien, no advirtiendo la presencia de Fedrias y Parmenón,²³⁵ se lamenta por verse forzada a rechazar momentáneamente al joven y manifiesta su temor de que este pueda tomarlo a mal.

TH. Miseram me, vereor ne illud graviu' Phaedria
tulerit neve aliorsum atque ego feci acceperit,
quod heri intro missu' non est. (81-84)

¡Pobre de mí! Temo que Fedrias tome demasiado en serio lo
de no tener permitida la entrada y malinterprete mi acción.

233 Acerca de las características del *adulescens*, su comportamiento y las escenas prototípicas a que sus rasgos dan lugar, *Cfr.* González Vázquez (s.v. *adulescens*), Dupont; Letessier (2011:109), Faure-Ribreau (2012:86-97).

234 Es en la escena siguiente (vv. 87-88) que, a través del esclavo Parmenón, aparece la alusión a este tópico: *ceterum / de exclusione verbun nullum?* [Pero sobre la prohibición de entrar, ¿ni una palabra?]. Si bien, como veremos, desde la perspectiva de Tais, Fedrias no es un *exclusus amator*, pues la *meretrix* le está pidiendo al joven su ayuda para llevar a cabo un plan, así es interpretado por el joven y su esclavo, tal como dejan ver sus palabras. Al respecto, *Cfr.* Garelli-François (2007:10).

235 Se trata de una convención dramática según la cual hay varios personajes en escena, pero uno de ellos habla como si estuviera solo, sin percatarse de los otros.

Con el ingreso de Tais, nos encontramos frente a otra escena convencional: la *meretrix* forma con el *adulescens* un dúo amoroso en una escena de seducción de la que también participa el *servus*, quien comenta el juego de la prostituta, por lo general con apreciaciones negativas sobre la mujer. Sin embargo, irrumpe un primer elemento novedoso para las características convencionales de los roles de la *palliata*, pues Tais se construye discursivamente como una *bona meretrix*. Prototípicamente, la *meretrix* es *mala*: gusta del placer y el dinero, por lo que está dispuesta a todo, incluso a mentir y engañar, para conseguir hacerse cubrir de regalos y ser invitada a banquetes suntuosos, a riesgo de arruinar a quienes sucumben a su encanto (*cf.* Dupont; Letessier, 2011:111-112; González Vázquez, *s.v.*). Aquí, en cambio, Tais expresa su noble deseo de recuperar a su hermana, el único presente que ansía recibir, para lo cual no pretende engañar a Fedrias, sino que le cuenta su plan y lo hace participe de él, tal como podemos ver en los siguientes parlamentos.

nunc ego eam, mi Phaedria,
multae sunt causae quam ob rem cupio abducere:
primum quod soror est dicta; praeterea ut suis
restituam ac reddam. sola sum; habeo hic neminem
neque amicum neque cognatum: quam ob rem, Phaedria,
cupio aliquos parere amicos beneficio meo.
id amabo adiuta me, quo id fiat facilius:
sine illum priores partis hosce aliquot dies
apud me habere. nil respondes? (144-152)

Ahora, Fedrias, mi amor, son muchos los motivos por los que quiero quitársela. En primer lugar, porque me considero su hermana; después, para que sea devuelta y restituida a los suyos. Estoy sola, aquí no tengo a nadie, ni un amigo, ni un pariente. Por eso, Fedrias, quiero conseguir algunos

amigos para mi beneficio. Ayúdame en esto, por favor, para que sea más fácil: dejá que él tenga conmigo en estos días el papel principal. ¿No me respondés nada?

TH. quid istic, Phaedria?

quamquam illam cupio abducere atque hac re arbitror
id fieri posse maxume, verum tamen

potius quam te inimicum habeam, faciam ut iusseris.

Ph. utinam istuc verbum ex animo ac vere diceres

“potius quam te inimicum habeam”! si istuc crederem
sincere dici, quidvis possem perpeti.

Pa. labascit victus uno verbo quam cito!

TH. ego non ex animo misera dico? quam ioco

rem voluisti a me tandem, quin perfeceris?

ego impetrare nequeo hoc abs te, biduom

saltem ut concedas solum. (171-182)

TAIS. ¿Por qué decís eso, Fedrias? Aunque deseo quitársela y creo que de esta forma hay más posibilidades de que suceda, sin embargo, antes que tenerte como enemigo, voy a hacer lo que ordenes.

FEDRIAS. ¡Ojalá dijeras eso de corazón y verdaderamente: “Antes que tenerte como enemigo”! Si creyera que dijiste eso sinceramente, podría tolerar cualquier cosa.

PARMENÓN. (*Aparte*) Cae vencido con una sola palabra. ¡Qué rápido!

TAIS. ¿Que no lo digo de corazón? ¡Pobre de mí! ¿Qué cosas que quisiste de mí, aun en broma, no obtuviste? Y yo no puedo pedirte, al menos, dos días solamente.

Esta autocaracterización de la prostituta²³⁶ se encuentra ciertamente reñida con la opinión que de ella expresa aquí Fedrias y más adelante Quéreas (vv. 382-387) y Parmenón (vv. 923-939),²³⁷ lo que ha dado lugar a lecturas diversas. En este sentido, el monólogo de Cremes (vv. 507-529) presenta una postura intermedia que muestra, como señala Delignon (2008), la naturaleza híbrida de Tais: tiene buenas intenciones pero, como no podría ser de otro modo en una *meretrix*, se vale de las *blanditiae* características del género femenino en general y del discurso meretricio en particular²³⁸ para conseguir su objetivo.²³⁹ Se trata de uno de los modos en que Terencio tematiza la codificación de las máscaras: la duplicación del rol en un mismo personaje, mediante la atribución de rasgos opuestos a través de los distintos discursos que sobre él operan en la comedia. Como señala Demetriou (2010:16), esta “multiple representation of the courtesan is a sophisticated technique of theatrical self-reference”.

Tal como es esperable de una *meretrix* que despliega sus *blanditiae* frente al *adulescens*, Tais convence a Fedrias de

236 Las palabras que Tais pronuncia dejan ver que efectivamente tiene la buena intención de restituir a la joven Pánfila, pero al mismo tiempo con este acto la *meretrix* busca su propio beneficio, pues de ese modo le sería posible entablar con la familia de aquella una relación de *amicitia* y conseguir así un *patronus*, tal como puede interpretarse a partir del uso de la expresión *beneficio meo*. Cfr. Pepe (1972:142).

237 Esta misma situación se puede ver en *Hecyra*: mientras Laques hace una *vituperatio meretricum* en relación con la figura de Báquide, esta expresa su dolor por ser considerada *mala* a pesar de haber colaborado en la reconciliación del joven y su esposa.

238 Como muestra Dutsch (2008:49-50), ya en la antigüedad Donato, en su *Comentario a Terencio* (Ad Ad. 291: *proprium est mulierum cum loquuntur aut aliis blandiri aut se commiserari*) ha observado que los personajes femeninos tienen una actitud de *blanditia* que se manifiesta en el uso de ciertas expresiones, como la forma verbal modalizadora *amabo*, la apelación al interlocutor a través de su nombre propio acompañado del posesivo enfático *mi/ mea*, entre otros, que constituyen lo que el gramático denomina *blandimenta* y que pueden observarse a lo largo de todo el intercambio entre Tais y Fedrias.

239 Para otras interpretaciones sobre el tipo cómico de la *meretrix* y la caracterización de Tais, cfr. Duckworth (1952:259), Gilula (1980), Pereira do Couto (2006).

que le otorgue dos días de tiempo para lograr su noble cometido, por lo que el joven decide irse al campo para poder sobrellevar con entereza y con el menor sufrimiento posible su desdichada situación. Así, acepta pasar a segundo plano y dejar de ser el ‘protagonista’ de la historia, tal como se desprende de las palabras de Tais en los vv. 151-152: sine illum priores partis hosce aliquot dies / apud me habere [dejá que él tenga conmigo en estos días el papel principal]. La expresión *priores partes*, que pertenece al lenguaje teatral y significa literalmente “roles protagónicos”, es un recurso que le permite al dramaturgo no solo hacer referencia, en el nivel argumental, al hecho de que el soldado pasará con la prostituta los próximos días en exclusividad, sino abrir simultáneamente dos juegos metateatrales. Por un lado, tal como señala Frangoulidis (1994), el plan de Tais para recuperar a Pánfila se muestra como una composición dramática de la que la prostituta se erige como la *domina gregis* que distribuye los roles a los actores: en esa ficción dentro de la ficción, Trasón ha obtenido el rol protagónico, mientras Fedrias debe adoptar el papel de *exclusus amator*. Este antagonismo entre el *miles* y el *adulescens* queda explicitado en términos de rivalidad cuando el joven da una última orden a su esclavo antes de partir:

PA. sed numquid aliud imperas?

PH. munu’ nostrum ornato verbis, quod poteris, et istum
[aemulum,
quod poteris, ab ea pellito. (213-215)

PARMENÓN. Pero ¿ordena usted alguna otra cosa?

FEDRIAS. Que disfraces nuestro regalo con palabras y a ese, mi rival, alejalo de ella lo más que puedas.

Por otro, anticipa que Fedrias dejará de ser el *adulescens amator*, para ceder ese lugar a su hermano Quéreas. En efecto, con la partida del joven, la trama Fedrias-Tais que abre la comedia queda en suspenso. En su lugar, comienza a expandirse la trama Quéreas-Pánfila, que cobrará mayor importancia y tomará el lugar central no solo a nivel argumental sino fundamentalmente a nivel dramático, pues en ella la acción llega a su clímax y constituye, como veremos, el verdadero conflicto.

Esta trama presenta procedimientos compositivos recurrentes en las piezas del africano. Uno de ellos, acaso el más evidente y el que más ha llamado la atención, es la alteración del orden habitual de los acontecimientos y la introducción de un elemento sorpresivo que se da con la célebre escena de la violación. En efecto, en la comedia *palliata*, la violación de la *virgo* suele ocurrir fuera de escena y con anterioridad al inicio de la acción dramática (*cf.* Konstan, 1986:386-387). Aquí, en cambio, el ultraje no solo ocurre durante el desarrollo de la pieza, sino que constituye un hecho central de la trama, tanto argumentativa cuanto estructuralmente, y es el que motiva –dicho sea de paso– el título.

Esta trama comienza ya avanzada la comedia con el encuentro de Quéreas y Parmenón. La confluencia de ambos personajes en escena es la condición de posibilidad de que este asuma el rol de *servus callidus*, sin embargo, el esclavo muestra cierta resistencia y es instado por el *adulescens*: CH.ipsam hanc tu mihi vel vi vel clam vel precario / fac tradas: mea nil refert dum potiar modo, 319-320) [Por la fuerza, a escondidas, con súplicas; traémela como sea. No me importa nada con tal de que sea solo mía]. A pesar de prever los inconvenientes que este amor desatará (vv. 297-301), se dispone finalmente a ayudar al joven y queda de este modo inaugurada una típica historia de *palliata*: un *adulescens* busca la ayuda del *servus* para poder encontrarse con la muchacha que desea.

A continuación, como es esperable, el esclavo planea el modo de llevar adelante ese encuentro. Ello ocurre en el marco de una conversación entre *servus* y *adulescens*, en la que aquel le hace saber a este que la *virgo* en cuestión se encuentra en casa de la *meretrix* Tais, amante de su hermano mayor y para quien este ha comprado un eunuco que está a punto de serle entregado como presente. Ante esto, Quéreas se lamenta una vez más de su situación y contrapone su desdicha a la fortuna del eunuco, que en cuanto ingrese a la casa podrá compartir tiempo con la joven (*cf.* vv. 365-368). Entonces Parmenón urde el plan:

PA. quid si nunc tute fortunatu' fias? CH. qua re, Parmeno?
responde. PA. capias tu illi(u)s vestem. CH. vestem? quid
[tum postea?
PA. pro illo te ducam. CH. audio. PA. te esse illum dicam.
[CH. intellego.
PA. tu illis fruare commodis quibu' tu illum dicebas modo:
cibum una capias, adsis tangas ludas propter dormias;
quandoquidem illarum neque te quisquam novit neque scit
[qui sies.
praeterea forma et aetas ipsast facile ut pro eunucho probes.
CH. dixti pulchre: numquam vidi meliu' consilium dari.
age eamus intro nunciam: orna me abduc duc quantum
[potest. (369-377)

PARMENÓN. ¿Y si ahora vos te convertís en ese suertudo?

QUÉREAS. ¿Cómo, Parmenón? Contestame.

PARMENÓN. Podrías ponerte su ropa.

QUÉREAS. ¿Su ropa? ¿Y después qué?

PARMENÓN. Yo podría llevarte en lugar del eunuco.

QUÉREAS. Te escucho.

PARMENÓN. Yo podría decir que vos sos aquel.

QUÉREAS. Entiendo.

PARMENÓN. Vos podrías disfrutar de aquellos privilegios de los que hablabas recién: comerías con ella, estarías con ella, la tocarías, jugarías con ella, dormirías cerca de ella; total ninguna de ellas te conoce ni sabe quién sos. Además, por tu aspecto y por tu edad es fácil que pases por un eunuco.

QUÉREAS. ¡Qué bien hablaste! Nunca vi que alguien diera un consejo mejor. Vamos, entremos ahora mismo: disfrazame, sacame de acá, llévame lo antes posible.

El plan de Parmenón es trazado como ficción teatral (como guion, señala Frangoulidis, 1993), tal como puede verse a partir del análisis de la serie que forman *vestem – te esse illum – ludas – orna me*. La primera mención de la vestimenta del eunuco se hace a través del sustantivo *vestis*, término no marcado que designa la ropa que viste un personaje. Quéreas la tomará y así se transformará en el eunuco que Tais recibirá como obsequio: *capias tu illius vestem*, luego *pro illo te ducam*, *te esse illum dicam*. Cobra forma así el engaño metateatral característico de la comedia *palliata*: la simulación de una identidad distinta de la propia por parte de un personaje para lograr un determinado objetivo, situación que da lugar a un segundo nivel de teatralidad dentro de la comedia.

El hecho de que se trate de una representación de índole teatral queda corroborado por la aparición del verbo *orno*, que refiere la acción de disfrazarse con un fin específico y se aplica

tanto al actor que viste la ropa de un personaje, cuanto al personaje que se disfraza con un determinado atuendo para llevar adelante un engaño metateatral (*cf.* OLD *s.v.*; González Vázquez: *s.v. orno, ornatus, ornamentum*). Este segundo uso es el que opera evidentemente aquí: el joven se disfraza para representar al eunuco en una ficción de segundo grado.

En este contexto, llama la atención el uso del verbo *ludo* (v. 373), emparentado con el sustantivo *ludus*, que habitualmente designa la “ilusión escénica” o “juego escénico” como engaño consciente que el espectador acepta al asistir a una obra teatral y también el “que un personaje, a modo de dramaturgo, idea y desarrolla dentro de la comedia contra otro personaje” (González Vázquez, *s.v. ludus*).

El sustantivo y el verbo tienen cuatro sentidos posibles en las ocurrencias dentro del corpus de la *palliata*: a) la diversión en un banquete, por ejemplo; b) la diversión a costa de otro, es decir, la burla; c) la diversión escenificada por actores (*ludi scaenici*); d) representación que los personajes hacen durante la comedia (sentido metateatral). Puestos a dilucidar el valor que la forma *ludas* tiene en este pasaje, sin duda, el primero que surge es el más básico de “divertirse”, ya que refiere al tiempo que un *adulescens amans* pasaría con la joven. Sin embargo, entendemos que la ambigüedad que presenta el término es deliberada, ya que, si analizamos conjuntamente los vv. 373-374, encontramos allí la articulación habitual en las comedias de engaño metateatral entre (des)conocimiento y engaño. Como señala González Vázquez (1996:90),

todo argumento teatral juega con unos personajes que desconocen una situación que les precipita a la catástrofe (caso de la tragedia), o de unos personajes que desconocen algo que otros personajes sí conocen, generalmente sobre la base del engaño (*ludus*), lo que conduce al descalabro de unos y al éxito de otros, según ocurre en la comedia.

La concurrencia de *ludas* y *neque novit, neque scit* nos permite afirmar que *ludo* tiene dos sentidos por lo menos: Quéreas podrá divertirse con la joven (sentido a) al hacer su representación (sentido d), gracias a que ninguna de las mujeres que está con ella en la casa conoce al joven ni sabe quién es. Incluso es posible afirmar que la referencia al acontecimiento teatral en el marco del cual se lleva adelante la representación de la comedia²⁴⁰ (sentido c) también está operando, en la medida en que el público es cómplice de este conocimiento/desconocimiento que permite el engaño y, así, es convocado a participar activamente de la trama.

Por último, el *ludus* como broma (sentido b) se actualiza unos versos más adelante, pues cuando el joven se decide a llevar adelante el plan que el esclavo ha propuesto, este se retracta: Pa. quid agi? iocabar equidem (378) [¿Qué hacés? Estaba haciendo una broma.]. Con la utilización del verbo *iocor* el esclavo quiere dar a entender que lo que acaba de decir no es un engaño para ser llevado adelante, sino solo una broma que debe quedar en el plano del intercambio conversacional. En efecto, lo que distingue a *ludus* de *iocus* (y a *ludo* de *iocor*) es el hecho de que el primero designa el juego en tanto acto, mientras que el segundo es el juego de palabras, la broma que queda en la letra.²⁴¹

A pesar de la resistencia del esclavo, la comedia dentro de la comedia se ha puesto en marcha con la orden del joven:

240 La fecha de estreno de la comedia ha generado controversias, pues no resulta sencillo establecer una cronología definitiva de la producción terenciana. Según Suetonio (*Vita Terenti* 3), la obra fue estrenada en 161 a.C. Sin embargo, para una parte de la crítica el estreno habría sido en 166 a.C. y la segunda representación en 161 a.C. (cfr. Bureau; Nicolas, 2015:6-12). Según la didascalía, fue representada en el marco de los *Ludi Megalenses* en honor a la *Magna Mater* o diosa Cibele (*acta ludis Megalensibus*).

241 Frangoulidis (1993:147) afirma que el uso de *iocor* por parte del esclavo permite pensar que el engaño pergeñado por Parmenón es una comedia dentro de la cual la escena de la violación constituye una improvisación que Quéreas, como actor, hace en el desarrollo de su nuevo papel.

dios se había convertido él mismo en hombre y había llegado a techos ajenos en secreto por el impluvio para tenderle una trampa a una mujer. ¡Y qué dios “El que silenció las regiones del cielo con el más fuerte sonido”. Y yo, un simple mortal, ¿no iba a hacerlo? Yo lo hice así también... y lo disfruté.

La presencia del verbo *spectare*, siempre utilizado en sentido técnico para referir la contemplación de un espectáculo teatral, nos permite afirmar que la imagen pictórica es entendida también como representación teatral. De modo que dentro de la ficción en segundo grado tenemos un nuevo nivel de representación dado por el cuadro que el joven contempla y que será su fuente de inspiración para cometer la violación. A su vez, dentro de este tercer nivel de ficción, se monta una nueva representación en tanto Júpiter se hace pasar por mortal para poder saciar su deseo sexual. Y ese hecho es aludido por el joven en términos de engaño meta-teatral mediante el uso del verbo *ludo* y el sustantivo *ludus*: *quia consimilem luserat / iam olim ille ludum*.

Vemos así que los dos engaños tienen un esquema semejante: un personaje toma la identidad de otro para lograr saciar su apetito sexual. Asimismo, cada uno de esos engaños implica un desplazamiento de roles: el *adulescens* se ha convertido en *eunuchus*, un tipo específico de *servus*, del mismo modo que el dios se ha convertido en hombre. Es decir que en ambos casos se recurre a un individuo de menor estatus dentro de los roles teatrales de la comedia, en el primer caso, de la tragedia en el segundo. Y a su vez hay un cruce de ambos mundos ficcionales cuando el joven con apariencia de eunuco replica el accionar del dios con apariencia de hombre.

Esta complejidad de niveles de ficción o representación hace posible desleír la intensidad de la violación como tal. De hecho, el ultraje nunca es nombrado con un lexe-ma que claramente refiera a la violación de una mujer por

parte de un hombre, sino que o bien es aludido como engaño metateatral, o bien es mentado a través de pronombres demostrativos: *ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero ita feci—ac lubens*. Nunca el joven afirma haber violado a la muchacha, siempre deja ver lo ocurrido con circunloquios, como aquel con el que cierra su relato:

CH.an ego occasionem
mi ostentam, tantam, tam brevem, tam optatam, tam
[insperatam
amitterem? Tum pol ego is essem vero qui simulabar.
(604-606)

Una oportunidad evidente para mí, tan importante, tan efímera, tan deseada, tan inesperada, ¿iba a dejarla pasar? Entonces, por Pólux, hubiera sido en verdad ese que simulaba ser.

En caso de no cometer la violación, realmente habría sido quien simulaba ser, es decir, se habría comportado como alguien imposibilitado de cometer un acto sexual de este tipo. Nuevamente se utiliza un término técnico del léxico dramático: el verbo *simulo*, que “señala el cambio de identidad de un personaje o de una situación con finalidad engañosa” (González Vázquez, *s.v.*).

Como vemos, el relato a través del cual tomamos conocimiento de la violación queda enmarcado por dos términos de claro sentido metateatral: *ornatus* (v. 546) y *simulo* (v. 606).²⁴² Y la ficción en segundo grado que había sido inaugurada

242 Aunque esta escena y particularmente la conducta del *adulescens* han sido condenadas por la crítica por su alto grado de violencia y por la perturbación que debió haber provocado en los espectadores (*cf.* Phillipides, 1995), el modo en que lo ocurrido es presentado coloca la violación en un nivel de ficción que indudablemente quita fuerza a la violencia del suceso.

cuando Quéreas ordena a Parmenón *orna me* queda ahora clausurada con una nueva alusión a la vestimenta. Antifonte le pide a Quéreas: *muta vestem* (609) [Cambiate la ropa]. La mención de la ropa como simple vestimenta, no ya como disfraz o vestuario teatral, marca la vuelta al primer nivel de ficción, donde Quéreas es un *adulescens* y, de acuerdo con ese rol que desempeña, aparece como un joven temeroso de su padre –también de su hermano mayor, en este caso–:

CH. ubi mutem? perii; nam domo exsulo nunc: metuo fratrem
ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam. (610-611)

¿Que me cambie dónde? Estoy muerto porque ahora estoy desterrado de casa. Tengo miedo de mi hermano, de que esté dentro; y, sobre todo, de que mi padre ya haya regresado del campo.

La vuelta al primer nivel de ficción reinstala en escena una típica situación de *fabula palliata* que, además, es propia del comienzo de una comedia: una joven tenida por esclava pero de origen libre ha sido violada y pronto se descubrirá que el violador no es otro que el *adulescens amans*, quien, tras intentar defenderse de las acusaciones, propone reparar su falta casándose con la *virgo*. Reinstalada la comedia en el orden de lo esperable, en adelante la violación será referida mediante el verbo *vitio*, término que se usa habitualmente en la comedia de Terencio para referir tal acción²⁴³ y que utilizará Pitias

243 El lexema verbal *vitio* es un denominativo formado sobre el sustantivo *vitium*, cuyo significado está relacionado, según López Gregoris (2002:294) “con el defecto que recibe la mujer en la violación, defecto que (...) se concibe como mancha”. En Plauto y Terencio su uso es dispar: mientras que en aquel solo se registran cuatro apariciones en los argumentos de las comedias, que no son plautinos, sino que corresponden a un gramático del siglo II d.C., en el africano se documenta en un total de veintitrés oportunidades entre la forma verbal y el sustantivo integrado en una lexía. Cfr. López Gregoris (2002:294-299).

al contar el ultraje del que ha sido víctima la joven, dando lugar al desarrollo de la acción dramática que se coronará con el esperado final feliz de la comedia. Resulta importante señalar que nuevamente Terencio introduce un elemento novedoso en la justificación de su accionar por parte del joven, pues no se excusa en un deseo desenfrenado provocado por un estado de ebriedad, como suele suceder,²⁴⁴ sino que encadena tres argumentos: 1) creía que era una esclava (v. 858); 2) lo quiso un dios (v. 875); 3) fue por amor (vv. 877-878). Esta última explicación es la que da lugar a que se acepte el matrimonio como reparación al daño hecho a la joven y también a su familia, tal como se espera que ocurra, pues, como señala López Gregoris (2002:296), “la violación de una ciudadana se convierte en el preámbulo de su matrimonio”.²⁴⁵

Esta vuelta al primer nivel de ficción coincide, a su vez, con el regreso de Fedrias a la ciudad, por lo que la trama Fedrias-Tais es conminada a recuperar protagonismo. Sin embargo, su desarrollo mantiene el débil espesor que ha mostrado a lo largo de toda la comedia con la esporádica aparición de las figuras de Trasón y de Tais.²⁴⁶

Tal como hemos visto, el antagonismo entre el *adulescens* y el *miles* había quedado planteado en términos de rivalidad con las últimas palabras que Fedrias había pronunciado antes de partir (vv. 213-215). Y así parecen refrendarlo los siguientes parlamentos pronunciados respectivamente por el *parasitus* partenaire del *miles* y el *servus* del *adulescens*:

244 Las palabras de Licónides en *Aulularia* de Plauto sintetizan esta explicación dada habitualmente por el *adulescens* tras cometer la violación: *vini vitio atque amoris feci* (v. 745) [Lo hice bajo el efecto del vino y del amor].

245 Sobre la violación y el análisis léxico en torno de ella, *cfr.* el trabajo de Breijo en este mismo volumen.

246 El resto de la comedia está dedicada, en su mayor parte, a dilucidar quién es el violador de la *uirgo*, pues su identidad no resulta clara a partir de las diversas descripciones que de él se hacen. En este contexto, destaca el tratamiento que Terencio hace de los personajes de Parmenón y Gnatón, por medio de los cuales el africano tematiza las características de los roles del *servus* y el *parasitus*.

sed Parmenonem ante ostium Thaini' tristem video,
rivali' servom: salva res[es]t. (267-268)

Veo a Parmenón, el esclavo del rival, cabizbajo ante la puerta de Tais.

CH. quis is est tam potens cum tanto munere hoc? Pa. miles
[Thraso,
Phaedriae rivali']. (353-354)

QUÉREAS. ¿Quién es tan poderoso para hacer un regalo tan grande?

PARMENÓN. El soldado Trasón, el rival de Fedrias.

En ambos pasajes se utiliza el término *rivalis*, que hace referencia a quienes rivalizan, especialmente en el amor (OLD, *s.v.*). Así, pareciera que este antagonismo no es más que una rivalidad amorosa. Sin embargo, si revisamos el citado parlamento de Fedrias, podemos observar que el término utilizado por el *adulescens* para referirse al *miles* es *aemulus* (v. 214), el mismo que utiliza la esclava Dorias cuando relata los dichos y hechos llevados a cabo por Trasón: miles vero sibi putare adductum ante oculos aemulum (623) [Pero el soldado piensa que le trajeron un rival descaradamente]. Este término se aplica al que es rival en el amor, pero tiene el sentido básico de “el que busca imitar” (ThLL, *s.v.*). Así pues, el uso de este término sumado al ya mencionado rol de *domina gregis* asumido por Tais al comienzo de la pieza nos permite afirmar que, en verdad, se trata más bien de una rivalidad escénica, en la que Fedrias y Trasón se disputan el rasgo de *amator*. Se trata de una rivalidad lúdica,²⁴⁷

247 Sobre la rivalidad lúdica entre Fedrias y Trasón en relación con el sentimiento de los celos, *cfr.* el

TRASÓN. ¿Yo? Entregarme a Tais y hacer lo que ella me ordene.

GN. at ego pro istoc, Phaedria et tu Chaerea,
hunc comedendum vobis propino et deridendum. (1086-1087)

GNATÓN. Y yo, por esto, Fedrias y vos, Quéreas, les regalo a Trasón para que se lo coman y se rían de él.

Como vemos, Terencio introduce, de diversos modos, modificaciones y rupturas en cada máscara, respecto de su codificación tradicional: la duplicación de una *persona*, como ocurre con el *adulescens*, la caracterización híbrida de un personaje, como ocurre en el caso de la *meretrix*, y también la rivalidad entre dos roles, el *adulescens* y el *miles*. Todo ello le permite al dramaturgo explotar características divergentes en las máscaras que los personajes asumen, en lo que llamamos un poliformismo rector. En genética, el polimorfismo se define por la existencia de varios alelos, es decir, formas diferentes de un mismo gen, lo que da lugar a la evolución de poblaciones, especies o grupos de seres vivos. De la misma manera, el africano introduce pequeñas variaciones en cada máscara, que no son eventuales o esporádicas, sino que se tornan constitutivas del rol en la poética terenciana. En efecto, dicho principio se encuentra en cada una de sus comedias, en las que los personajes son su *persona* y su contrario. Es este el modo en que el dramaturgo pone en escena y tematiza los rasgos propios de cada una y sus posibilidades narrativas.²⁵¹ Asimismo, el modo en que

251 La comedia *palliata* presenta un stock de caracteres con rasgos bien definidos. Así, cada personaje tendrá, en función de su *persona*, un lugar en la intriga y un modo de relación con los otros personajes/roles. En este sentido, Dupont; Letessier (2011:112) conciben el catálogo de roles como una máquina de producir historias, en la medida en que la adscripción de un personaje a un determinado rol y luego los encuentros o enfrentamientos de roles harán evolucionar la intriga

se van desarrollando los hechos da lugar a un engranaje de escenas que sucesiva y alternadamente obturan y posibilitan el desarrollo de conflictos dramáticos prototípicos de la *palliata*. Es por ello que sostenemos que el principio rector en la construcción de *Eunuchus* es el polimorfismo, es decir, la introducción de variaciones en la codificación tradicional, que se vuelven constitutivas de la poética terenciana y dan lugar a la “evolución”, al cambio de forma, de la *palliata*. Allí radica, pues, el humor de la obra del africano, y no en la réplica de recursos plautinos. En ese sentido, es posible afirmar que *Eunuchus* es la más terenciana de las piezas de Terencio.

Conclusión

Como hemos podido ver en el desarrollo de cada una de las dos tramas en que se articula la comedia, Terencio presenta escenas prototípicas en las que pronto introduce un elemento novedoso que da un giro inesperado a la pieza. Se trata de distintos procedimientos metateatrales que resultan característicos de la producción terenciana y, por tanto, desdibujan la plautinidad adjudicada incansablemente a *Eunuchus*. He aquí un repaso de cada uno de los procedimientos analizados:

La presentación de dos tramas que si bien se vinculan a nivel argumental y dramático-metateatral, funcionan de manera autónoma como dos universos de personajes.

Asociada al procedimiento antes mencionado, la duplicación de roles, en este caso del *adulescens*, a través de los personajes de Fedrias y Quéreas, lo que permite no solo diversificar la trama, sino fundamentalmente poner en

en función de sus características específicas y del modo de relación que ellas impliquen.

escena y tematizar las características propias de cada rol y sus posibilidades narrativas.

La duplicación del rol de la *meretrix* en un mismo personaje, mediante la caracterización discursiva que de ella se hace.

La rivalidad lúdica como otro modo de tematizar las características de los roles del *adulescens* y el *miles*.

La alteración del orden habitual de los acontecimientos, asociada a la introducción de un elemento sorpresivo: la célebre escena de la violación.

La ficción dentro de la ficción que despliega Quéreas para llevar a cabo la violación: se disfraza (*ornare*) de eunuco y logra de ese modo acercarse a la joven de la que está enamorado.

Utilización del léxico del engaño: *simulo* (v. 606); *ludo/ludus* (vv. 586-587, en el contexto en que aparece *spectare*); *inrideo* (v. 710), *ludificor* (v. 717), *techna* (v. 718).

El cruce de distintos niveles de ficción en la escena de la violación: el hecho es traído a escena a través del relato que el propio Quéreas hace de la situación, sirviéndose de la representación pictórica del mito de Dánae. En estos distintos niveles de ficción coexistentes observamos un desplazamiento de roles: joven > eunuco; dios > hombre; mujer libre > esclava. Dicho desplazamiento de roles siempre está constituido por un corrimiento desde un personaje de mayor estatus a uno de menor estatus.

- » La ficción 1, que es la comedia;
- » La ficción 2, constituida por el *adulescens* que ha tomado el papel de *eunuchus*;
- » La ficción 3, dada por la representación pictórica que el *eunuchus-adulescens* contempla en la habitación de la muchacha;

- » La ficción 4, en la que un hombre-dios sacia su deseo sexual con la joven Dánae;

Y una superposición de las ficciones 2 y 4, donde el eunuco-joven imita al hombre-dios

Por otro lado, la pieza lleva el nombre de un personaje que nunca vemos en escena. Lo que el público ve es siempre un falso eunuco: o bien un viejo que, a pesar de estar incapacitado para tener relaciones sexuales, aparece en escena vestido de *adulescens*, máscara que típicamente representa el deseo sexual, o bien un joven cuya edad, ardiente deseo sexual, belleza y juventud contrastan con la apariencia con que se presenta frente al público.

Todo ello nos lleva a postular, como hemos señalado, el polimorfismo como un principio rector en la composición de la comedia, esto es, la introducción de variaciones constitutivas en la secuencia de rasgos definitorios tradicionales de un rol y, en consecuencia, de las escenas típicas propias de cada uno de ellos. Dicha variación no resulta esporádica ni casual, sino que es constitutiva del modo en que el africano explota la codificación de la *palliata* y despliega una serie de juegos metateatrales que, sin duda, convocan a un público que, habituado a asistir a las representaciones teatrales, conoce al dedillo las convenciones del género. En este sentido, ya el prólogo donde se funda la relación *scaena/cavea* nos aporta la clave para esta lectura frente a las acusaciones de *furtum* y *contaminatio*, dice:

quod si personis isdem huic uti non licet:
qui mage licet currentem servom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare odisse suspicari? denique
nullumst iam dictum quod non dictum sit prius. (35-41)

Pero si no se le permite utilizar las mismas máscaras, ¿de qué otro modo se le va a permitir componer un esclavo que corre, representar buenas a las matronas, a las prostitutas malas, glotón al parásito, fanfarrón al soldado, que se cambie un niño, que un anciano sea engañado por un esclavo, amar, odiar, sospechar? En fin, ya nada puede ser dicho que no haya sido dicho antes.

Ante el problema de no ser el primero y, por tanto, de estar casi condenado a la repetición, es la reinención del género mediante la introducción de elementos novedosos lo que le da sentido a la labor del dramaturgo. Como afirma Rothaus Caston (2014:42), “He then raises repeatedly the possibility of reinvention as a solution”. El africano exhibe de este modo la maquinaria teatral: a partir de unos ciertos roles con determinados rasgos, la introducción de pequeñas variaciones en la codificación tradicional, hará posible que surjan historias siempre nuevas y atractivas para el público. Así pues, para seguir escribiendo *palliata* es necesario renovar la dramaturgia, esto es, verter en nuevos moldes las viejas convenciones y crear comedias que no hacen otra cosa que tematizar y poner en cuestión a la comedia.

Bibliografía

Ediciones

Barsby, J. (1999a). *Terence. Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kauer, R.; Lindsay, W. (1958). *P. Terenti Afri. Comoediae*. Oxonii: e typographeo clarendoniano.

Traducciones

Publio Terencio Africano (1977). *El Eunuco*. Introducción, traducción y notas de Aurora López y Andrés Pociña. Barcelona: Editorial Bosch.

Publio Terencio Afro (2014). *Los Hermanos*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Verónica Díaz Pereyro, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, María Luz Pedace, Marcela Suárez y Romina Vazquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. Colección Textos y Estudios. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Publio Terencio Afro (2020). *El eunuco*. Traducción filológica anotada a cargo de Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcelo Perelman, Belén Sánchez, Marcela Suárez y Romina Vazquez. Colección Textos y Estudios. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Terence (2000). *The Eunuch*. Edited with translation and commentary by A. J. Brothers. Warminster: Aris & Philipps.

Terence (2006). *The Comedies*. Translated with Introduction and Notes by Peter Brown. Oxford: Oxford University Press.

Terence (2015). *L'Eunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Traduction et Commentaire par Bruno Bureau et Christian Nicolas. Paris: Les Belles Lettres.

Instrumenta Studiorum

A.A.V.V. (2004). *Thesaurus Linguae Latinae*. Leipzig (edición digital).

Bailey, A. (1981). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.

Charadeau, P.; Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

Diccionario de la Lengua Española (2018), en línea.

Ernout, A.; Meillet, A. (2001 [1932, 1951]). *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.

Glare, P. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Lausberg, H. (1967). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Bibliografía citada

Adams, J. N. (1982). *Latin sexual vocabulary*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Adams, J.N. (1983). "Words for Prostitute in Latin", *Rheim. Mus. Philol.* 126, 321-358.

Alföldy, G. (1996). *Historia social de Roma*. Madrid: Alianza.

Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.

Amunátegui Perelló, C. (2006). "Algunas consideraciones sobre las cortesanas en las comedias de Plauto", *Estudios Públicos* 104, 348-362.

Amunátegui Perelló, C. (2009). *Orígenes de los poderes del paterfamilias. El paterfamilias y la patria potestad*. Madrid: Dykinson.

- Anscombre, J.-C. (1994). "Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative", *Langue française* 102. *Les sources du savoir et leurs marques linguistiques*, 95-107.
- Anscombre, J.-C. (1997). "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias", *Paremia* 6, 43-54.
- Anscombre, J.-C. (1999). "Estructura métrica y función semántica de los refranes", *Paremia* 8, 25-36.
- Ashmore, M. (2015). *Rape culture in Ancient Rome, Classics Honors Papers, Paper 3*. Disponible en: <http://digitalcommons.conncoll.edu/classicshp/3>
- Augoustakis, A.; Traill, A. (eds.) (2013). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell.
- Balmaceda, C. (2007). "Virtus romana en el siglo I a.C.", *Gerión* 25, 285-304.
- Barrow, R.H. (1998). *Los romanos*. México: FCE.
- Barsby, J. (1999b). "Love in Terence". En: Morton Braund; S.-Mayer, R. (eds.), *Amor: Roma. Love and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 5-29.
- Bergson, H. (1991 [1924]). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Betrán, J.L. (ed.) (2010). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex.
- Bexley, E. (2014). "Plautus and Terence in Performance". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 462-476.
- Biville, F. (1999). "Les proverbes: nature et enjeux". En: Biville, F. (ed.). *Proverbes et sentences dans le monde romain. Actes de la table-ronde du 26 novembre 1997*. Lyon: Université Jean-Moulin, 11-25.
- Blanch Nougues, J.M. (2013). "Dignidad personal y libertad: libertad y ciudadanía en Roma", *AFDUAM* 17, 163-182.
- Bradley, K. (1994). *Esclavitud y Sociedad en Roma*. Barcelona: Península.
- Braund, S.; Most, G.(eds) (2003). *Ancient anger: Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Breijo, M. (2015). "Las *matronae* terencianas: de la *persona* al condicionamiento social". En: Palacios, V.; Suárez, M. (comps.), *Terencio: nuevas perspectivas y lec-*

- turas. Colección Saberes. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 13-46.
- Buecheler, F.; Usener, H. (eds.) (1901). *Justicia popular itálica*. Frankfurt: J.D.Sauerländer.
- Cabrillana, C. (1999). "Narración y comicidad dramáticas: análisis de Ter., Eun. 81-206". En: García-Sabell Tormo, M.; Míguez Ben, M.; Montero Cartelle, E.; Vázquez Buján, M.; Viña Liste, J. (coords.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 109-118.
- Cairns, D. (1993). *Aidós: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Cantarella, E. (1996). *El peso de Roma en la cultura europea*. Madrid: Akal.
- Cantarella, E. (1997). *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Madrid: Cátedra.
- Carvalho Silva, N.S. (2009). *Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução*. San Pablo: Universidad de San Pablo.
- Cenerini, F. (2002). *La donna romana. Modelli e realtà*. Bolonia: Società editrice il Mulino.
- Chenoll Alfaro, R. (1984). *Soborno y elecciones en la antigua Roma*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Christenson, D. M. (2013). "Eunuchus". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (eds.), *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 262-280.
- Copley, F. (1956). *Exclusus amator: A Study in Latin Love Poetry*. New York: American Philological Association.
- Coseriu, E. (1977). *Principios de Semántica Estructural*. Madrid/Nápoles: Gredos.
- Costa, E. (1893). *Il diritto privato romano nelle commedie di Terenzio*. Bolonia: Analecta.
- Costa, J.C. (2007). *Manual de derecho romano público y privado*. Buenos Aires: Lexis Nexis.
- Cremades Ugarte, I. (1988). *El officium en el derecho privado romano*. León: Universidad de León.
- Cupaiuolo, G. (1991). *Terenzio. Teatro e Societa*. Napoli: Loffredo.

- Damon, C. (1995). "Greek Parasites and Roman patronage", *HSCPh* 97, 181-195.
- Del Col, J. (1997). *Terencio y su Teatro*. Bahía Blanca: Instituto Superior Juan XXIII.
- D'Ors, A. (2006). *Derecho privado romano*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- De Oliveira, F. (2006). "Amor em Terencio". En: Pociña, A; Rabaza, S.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 333-355.
- De Ste. Croix, G. (1988). *La lucha de clases en el mundo griego antiguo*. Barcelona: Crítica.
- Delignon, B. (2008). "Types plautiniens et types térentiens dans *l'Eunuque*: modalités et enjeux d'une confrontation", *Vita Latina* 179, 2-17.
- Demetriou, C. (2010). "Crossing the boundary of dramatic illusion in Terence: Courtesans in Terence and Donatus'criticism", *Rosetta* 8.5, 16-33.
- Dessen, C.S. (1995). "The figure of the eunuch in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 22.2, 123-139.
- Di Francisci, P. (1952). *Síntesis histórica del derecho romano*. Madrid: Revista de Derecho Privado.
- Di Pietro, A. (2004). *Los negocios jurídicos patrimoniales y los contratos en el derecho romano*. Buenos Aires: Abaco.
- Dixon, S. (2007). *Reading Roman women. Sources, genres and real life*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Duckworth, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.
- Duncan, A. (2006). *Performance and Identity in the Classical World*. New York: Cambridge University Press.
- Dupont, F.; Letessier, P. (2011). *Le Théâtre Romain*. Paris: Armand Colin.
- Dutsch, D. (2008). *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Enríquez, J.A. (1995). "El hecho social del teatro latino", *Cuadernos de Filología*

Clásica. Estudios Latinos 8, 45-58.

- Espigares Pinilla, A. (2008). "Claves para la historia de un cultismo: «honesto». I. Antigüedad y Edad Media", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28, 2, 65-81.
- Evans Grubbs, J. (2002). *Woman and the Law in the Roman Empire*. London/ New York: Routledge.
- Fantham, E. (1972). *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.
- Faure -Ribreau, M. (2009). "Les rivaux: l'étude de trois personnages d'adolescens et du miles dans l'Eunuchus de Térence", *Vita Latina* 180, 2-10.
- Faure-Ribreau, M. (2012). Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Terence). Paris: Les Belles Lettres.
- Fernández de Bujan, A. (2010). *Derecho privado romano*. Madrid: Iustel.
- Filoché, C. (2008). "L'Eunuque de Térence, une comédie plautienne?", *Vita Latina* 178, 2-15.
- Finley, M. (1975). *Aspectos de la Antigüedad*. Barcelona: Ariel.
- Fitzgerald, J. (ed.) (2007). *Passions and Moral Progress in Graeco-Roman Thought*. London and New York: Routledge.
- Fontaine, M. (2007). "Parasitus colax (Terence, Eunuchus 30)", *Mnemosyne* 60, 483-489.
- Francois, D. (2011). *Amicitia in the play of Terence*. Texas: University of Texas.
- Frangoulidis, S. (1993). "Modes of metatheatre: theatricalisation and detheatricalisation in Terence's Eunuchus", *LCM* 18.10, 146-151.
- Frangoulidis, S. (1994). "The Soldier as a Storyteller in Terence's Eunuchus", *Mnemosyne* 47.5, 586-595.
- Franco, G. F. (2013). "Terence and the Traditions of Roman New Comedy". En: Augoustakis, A.; Traill (eds.), *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 132-154.
- Fustel de Coulanges, N. (1982). *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf.
- Gaerter, J. F. (2013). "Law and Roman Comedy". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. (eds.),

- The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 615-632.
- García-Hernández, B. (1997-1998). "Semántica léxica: significado primario y significados secundarios", *Voces* 8-9, 293-318.
- García-Hernández, B. (1980). *Semántica estructural y lexemática del verbo*. Barcelona: Avesta.
- García Mac Gaw, C.G. (2009). "Patrones y clientes en la república romana y principado". En: Campagno, M. (comp.), *Parentesco, patronazgo y Estado en las sociedades antiguas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 177-200.
- Garelli, M. H. (2009). "Jupiter, L'Eunuque et la plui d'or (Terence, Eunuque, 550-614)". En: Aygon, J.; Bonnet, C.; Noacco, C. (eds.), *La mythologie de l'antiquité à la modernité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 13-83.
- Garelli-François, M. E. (2007). "Ante ostium Thaidis - «Devant la porte de Thaïs». Espace et représentation dans l'Eunuque de Térence", *Vita Latina* 177, 2-18.
- Garnsey, P. (1996). *Ideas of Slavery from Aristotle to Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gavoille, E. (2010). "Qui est donc L'Eunuque? Ruse d'amour et art parasitique dans l'Eunuque de Terence", *Philolog* 2, 134-148.
- Gilmartin, K. (1975). "The Thraso-Gnatho Subplot in Terence's Eunuchus", *CW* 69, 263-267.
- Gilula, D. (1980). "The Concept of the *bona meretrix*: A Study of Terence's Courtesans", *RFIC* 108, 142-165.
- Gilula, D. (1989). "The First Realistic Roles in European Theatre: Terence's Prologues", *QUCC* 33, 95-106.
- Goldberg, S.M. (1986). *Understanding Terence*. Princeton: Genesis Library.
- Gonnet, J. P. (2010). "Reciprocidad, interacción y doble contingencia. Una aproximación a lo social", *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 71, 1-10.
- González Rey, M. (1995). "Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques", *Paremia* 4, 157-167.
- González Romanillos, J. (2003). *Aspectos procesales del crimen repetundarum de los orígenes a Sila*. Madrid: Universidad Complutense.

- González Vázquez, C. (1996). *El léxico teatral latino. Estudio terminológico y dramático*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- González Vázquez, C. (2006). "Innovaciones léxicas y literarias en la comedia *palliat*a. ¿Cuestión de género o de autor?", *Minerva* 19, 131-141.
- Gouvard, J.-M. (1996). "Les formes proverbiales", *Langue française* 110. *Linguistique et poétique: après Jakobson*, 48-63.
- Graver, M. (2007). *Stoicism and Emotion*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Grimal, P. (2000). *El amor en la Roma antigua*. Barcelona: Paidós.
- Gruen, E. (1992). *Culture and National Identity in Republic Rome*. Ithaca-New York: Cornell University.
- Halliday, M. (2001 [1978]). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Herreros González, C.; Santapau Pastor, M.C. (2005). "Prostitución y matrimonio en Roma: ¿Uniones de hecho o de derecho?", *Iberia* 8, 89-111.
- Hellegouarc'h, J. (1972). *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*. Paris: Les Belles Lettres.
- Hespanha, A. (1993). *La gracia del derecho: economía de la cultura en la edad moderna*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Hunter, R. (1985). *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacotot, M. (2013). *Question d'honneur. Les notions de honos, honestum et honestas dans la République romaine Antique*. Roma: École française de Rome.
- James, S. (1998). "From Boys to Men: Rape and Developing Masculinity in Terence's *Hecyra* and *Eunuchus*", *Helios* 25.1, 31-47.
- James, S. (2012). "Elegy and New Comedy". En: Gold, B. (ed.). *A Companion to Roman Elegy*. USA: Blackwell Publishing.
- Jenkins, I. (1998). *La vida cotidiana en Grecia y Roma*. Madrid: Akal.
- Jocelyn, H. D. (1973). "*Homo sum: humani nil a me alienum puto* (Terence, Heauton Timorumenos 77)", *Antichthon* 7, 14-46.

- Joshel, S. R., (2011). "Slavery and Roman Literary Culture". En: Bradley, K.; Cartledge, P. (eds.), *The Cambridge World History of Slavery Vol. 1*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Karakasis, E. (2005). *Terence and the Language of the Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaster, R. (2005). *Emotion, Restraint and Community in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Kim, J. (2017). "Female Patronage of Public Space in Roman Cities". Disponible en: <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses>; obtenido el 03/06/2017.
- Kleiber, G. (1988). "Sur la définition du proverbe", *Recherches germaniques 2*, 232-252.
- Kleiber, G. (2000). "Sur le sens des proverbes", *Langages 139. La parole proverbiale*, 39-58.
- Knorrr, O. (2007). "Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence". En: Kruschwitz, P.; Ehlers, W.; Felgentreu, F. (eds.) *Terentius Poeta*, *Zemata Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft 127*, Munich: C. H. Beck, 167-174.
- Konstan, D. (1986). "Love in Terence's *Eunuch*: The Origins of Erotic Subjectivity", *AJPh 107. 3*, 369-393.
- Konstan, D. (1997). *Friendship in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Konstan, D. (2001). *Pity Transformed*. London: Duckworth.
- Konstan, D. (2006a). "*Phormio*. Desorden ciudadano". En: Pociña, A; Rabaza, S.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 169-183.
- Konstan, D. (2006b). *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto.
- Kraemer, C. (1928). "In defense of Chaerea in the *Eunuch* of Terence", *CJ 23.9*, 662-667.
- Kruschwitz, P.; Ehlers, W.; Felgentreu, F. (eds.) (2007), *Terentius Poeta*, *Zemata Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft 127*. Munich: C. H. Beck.
- Leigh, M. (2004). *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford: Oxford University Press.

- Leisner-Jensen, M. (2002). "Vis comica: consummated rape in Greek and Roman New Comedy", *Classica et Mediaevalia* 53, 173-196.
- Levi Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós.
- Librian Moreno, M. (2007). "Pudicitia y fides como tópicos amorosos en la poesía latina", *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 75, 3-18.
- López, A.; Pociña, A. (2006). "Consideraciones generales sobre los modelos de Terencio". En: Pociña, A.; Rabaza, S.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 143-154.
- López Blanco, M. A. (1998). "La pérdida de la dignidad. La prostitución femenina en Roma". En: Noguera Borel, A.; Alfaro Giner, C. (coords.), *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad*. Valencia: Universidad de Valencia, 117-126.
- López Gregoris, R. (1998). "La expresión de las relaciones erótico-sexuales en latín y en español", *Tarbiya. Revista de Investigación e innovación educativa* 18, 89-110.
- López Gregoris, R. (2002). *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- López López, A. (1990). "La mujer en la sátira romana". En: López, A.; Martínez, C.; Pociña, A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada, 170-191.
- López Muñoz, M. (2013). "Fida Dido Aeneasque perfidus". En: Rodríguez López, R.; Bravo Bosch, M.J. (eds.), *Mulier. Algunas historias e instituciones de derecho romano*. Madrid: Dykinson, 377-406.
- Lowe, J. (1983). "Terentian Originality in the *Phormio* and *Hecyra*", *Hermes* 111. 4, 431-452.
- Ludwig, W. (1968). "The Originality of Terence and his Greek Models", *GRBS* 9, 169-182.
- Marshall, C. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- McGinn, T. (1998). *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, Oxford: Oxford University Press.
- Manzano Chinchilla, G. (2012). "La "NO MUJER": categorización social de la prosti-

- tuta libre en Roma", *Antesteria* 1, 29-36.
- Manuwald, G. (2006). "Terence's Eunuchus and the conventions of Roman comedy", *Aevum antiquum*, 6, 423-442.
- Marrou, H. (2004). *Historia de la educación en la antigüedad*, Madrid: Akal.
- Martínez López, C. (1990). "Influencia social de las mujeres en las ciudades de Hispania meridional". En: López, A.; Martínez, C.; Pociña, A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada, 220-241.
- Medina Quintana, S. (2012). "Las mujeres hispanas en el forum: prácticas evergéticas y sacerdotales", *Antesteria* 1, 37-49.
- Michaux, Ch. (1999a). "Le proverbe: nom ou phrase?", *Paremia* 8, 339-344.
- Michaux, Ch. (1999b). "Proverbes et structures stéréotypées", *Langue française* 123. *Sémantique et stéréotype*, 85-104.
- Minarini, A. (1987). *Studi terenziani*. Bologna: Pàtron.
- Mommsem, T. (1999). *Derecho penal romano*. Bogotá: Analecta.
- Montero Cartelle, E. (1991). *El Latín Erótico. Aspectos léxicos y literarios*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Morenilla, C. (2006). "De la política a la ética: la configuración de los personajes de Menandro". En: Pociña, A.; Rabaza, S.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 45-77.
- Morley, N. (2006). "Social Structure and Demography". En: Rosenstein, N.; R. Morstein-Marx (eds.), *A Companion to the Roman Republic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mossé, C. (1990). "Courtisanes et/ou femmes mariées". En: López, A.; Martínez, C.; Pociña, A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada, 27-34.
- Nguyen, N. (2006). "Roman rape: An overview of Roman rape laws from the Republican period to Justinian's reign", *Michigan Journal of Gender and Law* 13.1, 75-112.
- Norwood, G. (1923). *The Art of Terence*. Oxford: Blackwell.
- Nussbaum, M. (1994). *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton: Princeton University Press.

- Nussbaum, M. (2009). "Stoic Laughter: Seneca's *Apocolocyntosis*". En: Bartsch, S.; Wray, D. (eds.), *Seneca and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 84-112.
- Parker, H. (1996). "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined", *AJPh* 117. 4, 585-617.
- Pearson Smith, L. (1994). "Audience response to rape: Chaerea in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 21.1, 21-37.
- Pepe, G. (1972). "The Last Scene of Terence's *Eunuchus*", *CW* 65.5, 141-145.
- Pérez Gómez, L. (1990). "Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto". En: López, A.; Martínez, C.; Pociña, A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*. Granada: Universidad de Granada, 137-167.
- Pereira do Couto, A. (2006). "As cortesãs em Terêncio". En: Pociña, E.; B. Rabaza; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad Católica Portuguesa, 265-290.
- Pernard, L. (1900). *Le droit romain et le droit grec dans le théâtre de Plaute et de Terence*. Lyon: Universidad de Lyon.
- Philippides, K. (1995). "Terence's *Eunuchus*: Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene", *Mnemosyne* 48, 272-284.
- Pirandello, L. (1946). *El humorismo*. Buenos Aires: Editorial El Libro.
- Planap, S. (1999). *Communicating Emotion: Social, Moral and Cultural Processes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pociña, A.; López, A. (1979). "Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano", *Emérita* 47-2, 291-318.
- Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.) (2006). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Pommeroy, S. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Akal.
- Riquelme Otálora, J. (1995). "Universalidad y Humanismo en el Teatro de Terencio", *AFC* XIII, 161-170.
- Riquelme Otálora, J. (1998). "Humanismo y universalidad en el teatro de Terencio". En: Castellanos, M.; Velázquez Basanta, F.; Bustamante Costa, J. (eds), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 201-208.

- Romano, A. (2001). "Fides y comedia". En: Schniebs, A.; Caballero de Del Sastre, E. (eds.), *La fides en Roma. Aproximaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 15-25.
- Rosivach, V. (1986). "Love and Leisure in Roman Comedy and the Amatory Poets", *L'antiquité classique* 55, 175-189.
- Rosivach, V. (1998). *When a young man falls in love. The sexual exploitation women in New Comedy*. London and New York: Routledge.
- Rothaus Caston, R. (2012). *The Elegiac Passion*. Oxford: Oxford University Press.
- Rothaus Caston, R. (2014). "Reinvention in Terence's *Eunuchus*", *TAPA* 144, 41-70.
- Rouselle, A. (2000). "La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma". En: Duby, G.; Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres. La antigüedad*. Madrid: Taurus.
- Royo Arpón, J. (1997). *Palabras con poder*. Madrid: Marcial Pons.
- Rubiera Cancelas, C. (2015). *Esclavitud femenina en la Roma antigua*. Madrid: Grupo Deméter.
- Rudd, N. (1981). "Romantic Love in Classical Times?", *Ramus* 10, 140-158.
- Sagrستاني, M. (2006). *La clientela romana. Función y trascendencia en la crisis de la República*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Saller, R. (2002). *Personal Patronage under the Early Empire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanchis Llopis, J. (2014). "Las profesionales del sexo en la comedia griega del siglo IV a.C.", *Asparkia* 25, 48-67.
- Sanders, E. (2014). *Envy and Jealousy in the Classical Athens. A Socio-Psychological Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- Savarese, N. (ed.) (2007). *In scaena. Il teatro di Roma antica*. Milán: Electa.
- Saylor, C. F. (1975). "The Theme of Planlessness in Terence's *Eunuchus*", *TAPA* 105, 297-311.
- Scafuro, A. (1997). *The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schniebs, A. (2001). "Pacto sexual y pacto social en el *Ars amatoria*: de la exclu-

- sión a la inclusión". En: Schniebs, A.; Caballero de Del Sastre, E. (eds.), *La fides en Roma. Aproximaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 49-76.
- Scialoja, V. (1954). *Procedimiento civil romano*. Buenos Aires: Ediciones Jurídicas Europa-América.
- Sharpsteen, D. (1991). "The Organization of Jealousy Knowledge: Romantic Jealousy as a Blended Emotion". En: Salovey, P. (ed.), *The Psychology of Jealousy and Envy*. New York: Guilford Press.
- Starks, J. (2013). "Opera in bello, in otio, in negotio: Terence and Rome in the 160s BCE". En: Augoustakis, A.; Traill (eds.), *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 132-154.
- Stringini, N. (2015). "Una ley matrimonial griega en la sociedad romana de Terencio" En: Palacios, V.; Suárez, M. (comps.), *Terencio: nuevas lecturas y perspectivas*. Colección Saberes. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 101-144.
- Suárez, M.; Vazquez, R. (2012). "Quid tibi surrupui? La configuración léxica y semántica del *furtum* en *Aulularia*", *Circe* 16.1, 59-71.
- Tello Lázaro, J.C. (2011). *Los efectos jurídicos de la clientela romana*. Granada: Comares.
- Toliver, H. M. (1950). "The Terentian Doctrine of Education", *The Classical Weekly* 43.13, 195-200.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Uría Varela, J. (1997). *Tabú y eufemismo en latín*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Van den Bergh, R. (2009). "The *Patronus* as Representative in Civil Proceeding and his Contribution towards the Attainment the Justice in Rome", *Fundamia. A journal of legal history* 15, 159-173.
- Verboven, K. (2011). "Friendship". En: Peachin, M. (ed.), *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*. Nueva York: Oxford University Press, 404-421.
- VerSteeg, R. (2008-2009). "Legal Comedy: A Study of Terence's the *Phormio*", *Heinonline* 17, 145-175.
- Veyne, P. (2001). "El imperio romano". En: Aries, P.; Duby, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. Del imperio romano al año mil*. Madrid: Taurus, 23-227.

- Vincent, H. (2013). "*Fabula Stataria*: Language and Humor in Terence". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (eds), *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 69-88.
- Watson, P. (1983). "*Puella and uirgo*", *Glotta* 61, 119-143.
- Weingrod, A. (1985). "Patronazgo y poder". En: Gellner, E. (ed.), *Patronos y clientes en las sociedades mediterráneas*. Madrid: Júcar, 63-78.
- Westrup, C. W. (1947). *Note sur la sponsio et le nexum dans l'ancien droit romain. Le nouveau fragment des Institutes de Gaius*. Denmark: Kobenhavn.
- Wiles, D. (1988). "Greek Theatre and the Legitimation of Slavery". En: Archer, L. (ed.), *Slavery and Other Forms of Unfree Labour*. London: Routledge.
- Wilner, O. (1951). "Some Comical Scenes from Plautus and Terence", *CJ* 46, 165-170.
- Zelnick-Abramovitz, R. (2000). "Did Patronage Exist in Classical Athens?", *L'Antiquité Classique* 69, 65-80.
- Zuluaga, A. (1997). "Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios", *Paremia* 6, 631-640.

Index locorum

ARISTÓFANES

Nubes

1080-1082 33, n. 22

ARISTÓTELES

Rhetorica

2.2.1378a 30 159, n. 179
1378a 31-33 159, n. 179

AULO GELIO

Noctes Atticae

15.24 11

CATULO

Carmina

8.1 167, n. 206
8.15 167, n. 206
72.5 167, n. 206
73.4 167, n. 206
85 167, n. 206

CICERÓN

De amicitia

20 137
23 137
89 101

De Officiis

1.16 149

De Republica

1.13 143

Epistulae ad Familiares

6.6.6 167, n. 205

Pro Sestio

59 166, n. 205

DIÓGENES LAERCIO

7.111=frg. 412 SVF. 159, n. 180

DONATO

ad Ad.

291 186, n. 238

ad Eu.

426 92
568-570 18
584 18
592 18

GAYO

Institutiones

1.9 128, 129
1.12 128
1.48 128
1.52 129
1.56 130
1.76 130
1.123 28
1.149 128
1.200 139
2.43 139
3.93 152
3.112 139
3.114 28

3.213	142	47.10.15.47	142
3.217	142	50.16.46.1	129
JUSTINIANO		50.16.223.1	138
<i>Digesta</i>		50.17.30	130
1.4.4.1	148	50.17.32	129
1.5.3	128, 129	<i>Institutiones</i>	
1.5.4.1	129	1.3 pr	128
1.5.4 pr	128	1.8 pr	128
1.6.1	128, 129	1.10	130
1.6.1.1	129	1.10.12	130
1.6.3	130	4.4.5	142
1.6.4	128	<i>Leges XII tabularum</i>	
1.9.1.1	129	8.21	139, n. 150
1.9.8	129	11.1	130
1.16.9	129	OVIDIO	
4.5.3	129	<i>Amores</i>	
6.2.7.11	139	3.8	161, n. 188
9.3.5.1	151	PLAUTO	
16.1.8	139	<i>Aulularia</i>	
17.2.3.3	139	745	197, n. 244
23.1.1	152	<i>Curculio</i>	
23.1.2	152	35-38	22, n. 7
23.2.2	130	<i>Mercator</i>	
23.2.16 pr	130	18	164, n. 195
23.2.23	130	24-31	164, n. 196
23.2.24	130	PROPERCIO	
23.2.31	130	<i>Elegiae</i>	
23.2.37	130	2.22.17	164, n. 195
23.2.41.1	130	3.17.5	164, n. 195
32.1.7-8	139	QUINTILIANO	
33.9.3	151	<i>Institutio oratoria</i>	
33.9.3.6	151	9.2.29	166, n. 200
34.2.23.2	129		
41.2.3.1	127		
41.2.3.3	127		
41.2.8	127		
41.2.12 pr	127		
41.3.24	139		
43.17.1.2	127		
43.30.3.6	129		
47.2.39	129		
47.10.15.15	129		

<i>Rhetorica ad Herennium</i>		89-90	162
4.52.65	166, n. 200	102-104	27
SAFO		108-115	26
fr. 31	168, n. 208	111-118	27
SUDA		123-124	132
2.58	159, n. 180	130-134	109
SUETONIO		130-152	125
<i>Vita Terenti</i>		132-133	27
3	192, n. 240	135-136	27
TERENCIO		144-152	184
<i>Adelphoe</i>		146-147	27
337-342	35, n. 27	146-149	140-141
340	35	151-152	172, 187
686	48, n. 39	155-159	27
<i>Andria</i>		158-161	168
6-7	67	163-169	28
<i>Eunuchus</i>		163-171	169-170
33-34	68, n. 57	171-182	185
35-41	203	187-188	171
35-43	68	187-189	28
35-44	67, 78	188	125
41	69	190-196	170
44-45	16	191-196	126
46-49	162	202-204	28
50-55	163	213-215	187, 197
50-70	167	214-215	171
56-63	163-164	215	132
64-70	165	228-231	110
70-71	182	232	74
70-73	166	232-233	74
77-78	167	232-264	13, 70, 72
81-84	183	233	74
83-84	167-168	234	74
87-88	183, n. 234	235	74
		236	75
		236-238	76
		241-242	76
		243	83
		244-245	77
		245-253	77
		255-259	80
		259-261	117
		260-264	81
		267-268	172, 198

274	28	609	196
292	29, 127	610-611	113, 196
292-293	29	613-614	54
297-301	188	623	198
305	127	623-625	41
307	44	642	134
317-319	30	643-667	33
318	132	645-646	33
319-320	53, 188	653-654	56, 133
321-322	30	656	34
352	31, 127, 131	658	31, <i>n.</i> 20
353-354	198	659	34
354	173	664	34
355-357	116	680-689	114
358	132	703-704	56
362	53	716	119
364	126	717	32, <i>n.</i> 21
365-368	189	722-725	34
366-368	31, 47	739-740	51
367-368	127	740	51
369-377	189	758-760	141
372-373	47	764	147
373-374	191	765-767	147
375	126	770	148
377	193	795-797	49
378	31, 192	804-809	35
382	31	805	29
382-387	186	805-809	50
383	133, <i>n.</i> 134	817-821	34, <i>n.</i> 25
388-390	31	855-857	36
423-429	87	856-858	57
426	86	858	197
427	95	864	134
434-453	173	864-865	36
472-479	111	865-871	37, <i>n.</i> 29
475-477	127	874-875	142
480-483	174, 199, <i>n.</i> 249	875	197
507-529	186	877-878	197
546	193, 195	880	142
549-606	32	885-889	135
564-565	32	885-890	59
568-569	44	888	37
583-591	193	890	142
604-606	195	891-894	148

911	134
923-939	186
934-940	116
953	57, n. 43
985-986	45, n. 34
995	131-132
1020-1023	118-119
1025-1026	199
1031-1033	152-153
1034-1037	37
1037	152
1037-1041	154
1038	143
1040-1043	134-135
1052	153
1086-1087	200
1091	143

Heautontimoroumenos

22	67
56-58	101
75-76	102
77	86, 98
78-79	102

Hecyra

381-401	35, n. 28
---------	-----------

TITO LIVIO

Ab urbe condita

34.44	178, n. 225
38.2	139, n. 148
39.55	138

