Textos y estudios 29

PUBLIO TERENCIO AFRO

La suegra (Hecyra)

Traducción teatral, introducción y comentarios posliminares a cargo de
Mariana Breijo
Soledad Correa
Enzo Diolaiti
Violeta Palacios
Nerina Palermo
Marcela A. Suárez

IFC : Instituto de Filología Clásica

eFFL

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

PUBLIO TERENCIO AFRO

La suegra (***Hecyra***)

Traducción teatral, introducción y comentarios posliminares a cargo de
Mariana Breijo
Soledad Correa
Enzo Diolaiti
Violeta Palacios
Nerina Palermo
Marcela A. Suárez

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano
Ricardo Manetti

Vicedecana
Graciela Morgade

Secretaria de Asuntos Académicos
Sofía Thisted

Secretaria de Extensión y Bienestar Estudiantil
Ivanna Petz

Secretaria de Posgrado
Claudia D'Amico

Secretario de Investigación
Jerónimo Ledesma

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretario Hacienda y Administración
Leandro Iglesias

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones
Matías Cordo

Subsecretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales
Martín González

Subsecretario de Hábitat e Infraestructura
Nicolás Escobari

Dirección de Imprenta
Rosa Gómez

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Director
Dr. Daniel Torres

Secretario Académico
Lic. Enzo Diolaiti

Director Sección de Filología Medieval
Prof. Dr. Tomás Fernández

Bibliotecario
Lic. Martín Pozzi

Área de publicaciones
Dra. Jimena Palacios
Lic. Andrés Cárdenas
Lic. Enzo Diolaiti

Este libro ha sido sometido a un proceso de revisión por pares.

La suegra Hecyra : Publio Terencio Afro / Marcela Alejandra Suárez ... [et al.] ; compilado por Marcela Alejandra Suárez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2025.
254 p. ; 21 x 14 cm. - (Textos y estudios / Buzón, Rodolfo P.)

ISBN 978-631-6597-34-2

1. Comedia. I. Breijo, Mariana II. Suárez, Marcela Alejandra.
CDD A860

Imagen de cubierta: manuscrito C, folio 72 verso.

Editorial de la Facultad de Filosofia y Letras
Colección Textos y estudios Nº 29

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2600 - info.publicaciones@filo.uba.ar
http: //publicaciones.filo.uba.ar

Agradecimientos

Esta edición de *La suegra* sale a la luz en virtud del apoyo de las instituciones y 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 por 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. A la doctora Natalia Stringini, por sus valiosos aportes en temas de Derecho Romano. Y, sobre todo, a Terencio, "nuestro africano", siempre inefable y sorprendente…

Índice

5 Agradecimientos

9 **Introducción**

9 I. Teatro en Roma

18 II. Terencio

25 III. *Hecyra*

38 **Texto latino y traducción teatral**

40 Didascalia I (*secundum A*)

41 II (*secundum* Σ)

44 PERIOCHA

46 PERSONAE

48 PROLOGVS (I)

50 PROLOGVS (II)

54 ACTVS I

74 ACTVS II

88 ACTVS III

130 ACTVS IV

160 ACTVS V

191 **Comentarios posliminares**

191 Prólogo

195 Acto I

200 Acto II

206 Acto III

215 Acto IV

220 Acto V

229 **Glosario jurídico**

233 **Bibliografía**

233 1. Ediciones y comentarios

234 2. Traducciones

235 3. *Instrumenta studiorum*

238 4. Bibliografía general

243 5. Bibliografía sobre Terencio

248 6. Bibliografía sobre *Hecyra*

251 7. Bibliografía jurídica

Introducción

I. Teatro en Roma

1. Los orígenes

En los *Ludi Romani* de 240 a. C., el liberto griego oriundo de Tarento, Livio Andronico, pone en escena por primera vez una obra dramática en latín, traducida del griego. Este hecho, sin dudas, un hito insoslayable para la crítica a la hora de abordar los inicios del teatro en Roma, ha llegado a ser considerado nada menos que el comienzo de la literatura latina formal (*cfr*. Duckworth, 1952: 3). Sin embargo, tanto la fecha como el evento en sí mismo podrían parecer algo sorpresivos si no se los ubicara en relación con los acontecimientos contemporáneos que dieron forma a un período caracterizado por la expansión territorial, el contacto —bélico, en la mayoría de los casos— con distintos pueblos más o menos vecinos y la consolidación de la Península itálica como unidad política y territorial con presencia entre las potencias del Mediterráneo.[1] En este sentido, la tradicional mirada helenocéntrica, que atribuye la creación ya no del teatro sino de la literatura latina en su conjunto a la interacción con los griegos y que encuentra en la figura de Livio Andronico el símbolo de ese proceso, suele soslayar, tras la anécdota curiosa, no solo el largo proceso de intercambios culturales que fueron creando

[1] Desde la caída de Etruria en la tercera década del siglo III a. C., se destacan las sucesivas guerras con los pueblos de la Península, la conquista de la Magna Grecia con la caída de ciudades como Tarento en 272 a. C. y Agrigento en 262 a. C., los contactos con Alejandría y Egipto, la creación de nuevas colonias en el sur de Italia, hasta la unificación de la Península y el triunfo en la Primera Guerra Púnica en 241 a. C., entre otros eventos de los que Roma fue protagonista con profundos cambios políticos y sociales.

las condiciones para que tal evento tuviera lugar, sino también la actitud romana hacia sus colonias a las que percibía más como fuentes de recursos variados, capaces de aumentar su propio poderío que como destinatarias de su admiración (*cfr.* Habinek, 1998: 34; Goldberg, 2005a: 7-8; 2005b:17-18).

Las principales fuentes latinas son en parte responsables de tal lectura, ya que tal como indica Duckworth (1952: 7), Horacio y Tito Livio, en la época de Augusto, y Valerio Máximo, en el temprano Imperio, escribieron varios siglos después de los hechos que intentaron describir y es bastante posible que ellos o sus fuentes hayan teorizado o conjeturado sobre los mismos.[2] En cualquier caso, las fuentes que tratan sobre los inicios del teatro en Roma dan cuenta de un proceso que parte de expresiones espectaculares vernáculas a las que se fueron incorporando prácticas o formas dramáticas con el transcurso del tiempo hasta llegar a esa fecha puntual.

El recorrido más completo aparece en la obra de Tito Livio (7.2).[3] Allí, el historiador establece una lenta progresión del teatro desde los primeros juegos espontáneos hasta una forma de arte perfeccionada. Según su relato, los romanos, en tanto pueblo eminentemente guerrero, solo disfrutaban de espectáculos circenses, hasta que hacia 365-364 a. C., con motivo de una peste que asolaba Roma, se instauraron los *ludi scaenici*, es decir, juegos o festivales según la costumbre etrusca en los que se desarrollaban representaciones dramáticas para aplacar a los dioses y en los que los *ludiones,* bailarines llegados de Etruria, danzaban al son de la flauta, sin texto ni acción dramática. Luego, la juventud comenzó a imitarlos y a incorporar chanzas en

[2] En este mismo sentido también se pronuncia Goldberg (2005a: 9-10) al afirmar que "first-century Romans accepted as a matter of fact that the Greek's literary achievement had long outstripped their own".

[3] Para una revisión crítica de este pasaje, *cfr.* Goldberg (2005a: 8-9).

verso junto con la gestualidad, lo que aportó mayor complejidad artística a esa forma autóctona (*cfr*. Chiarini, 1989: 129). Más tarde, los actores nativos fueron llamados *histriones* (derivado del término etrusco *hister*) y fueron partícipes de representaciones denominadas *saturae,* en las que ya no se intercambiaban versos rudos e improvisados, sino que se caracterizaban por la mezcla de canto, danza y flauta. Luego, de la *satura* se pasó a la *fabula* con argumento, instancia en la que Livio Andronico tiene un papel destacado no solo como autor sino también como actor de sus dramas. De este modo, según Tito Livio, la juventud dejó en manos de profesionales este tipo de representaciones y se abocó a las actuaciones en las que se insertan bromas en versos.

Este relato permite observar, por un lado, el gusto romano por este tipo de representaciones, tanto por el sustrato vernáculo como por la activa participación de la juventud en la aceptación e implantación de las mismas; y, por otro, la existencia de distintas instancias en las que las prácticas espectaculares itálicas, de naturaleza paródica e improvisada, fueron combinándose con corrientes foráneas: la etrusca, en un primer momento, y la griega después.

Horacio, por su parte, en la epístola dirigida a Augusto (*Ep.* 2.1.139 ss.) hace referencia a las festividades del fin de la cosecha celebradas por una primitiva sociedad agrícola, que con el tiempo cambiaron de las bromas alegres a duros ataques que debieron ser reprendidos por la ley. Luego, tras el célebre verso en el que alude a Roma como el vencedor conquistado,[4] señala la introducción de un teatro de procedencia griega que se manifiesta en forma de tragedia o de

[4] Hor. *Ep.* 2.1.156-157 *Graecia capta ferum victorem cepit et artis/ intulit agresti Latio.* Es importante señalar que Horacio utiliza el contraste entre la tosquedad de la Roma primitiva frente al refinamiento del arte griego como uno de los argumentos para cuestionar el tópico de lo antiguo como mejor que cualquier novedad por el solo peso del paso del tiempo.

comedia. Para evocar el primero, recurre a los trágicos griegos; y para hacerlo con el segundo, recuerda a Plauto.

Valerio Máximo, por último, también se ha ocupado del nacimiento y la evolución del teatro romano en II.4.4. Aunque su relato se parece al de Tito Livio, lo cual hace suponer una fuente común, presenta algunas diferencias: ofrece una narración menos detallada; introduce el año 364 a. C. como el momento en que, a partir de una peste, fue necesario aplacar la cólera de los dioses mediante *carmina* (poemas o encantaciones), a los que seguían mimos cómicos de la juventud; de este modo, ubica en el mismo plano el espectáculo de los juegos circenses y la audición de estos poemas;[5] no parece establecer ninguna relación explícita entre el arte de los bailarines etruscos y el empleo de un flautista.[6] El otro aspecto que Valerio Máximo reproduce casi textualmente es la presencia de la juventud romana que imita, de un modo jocoso, modelos serios o, incluso, relativos al ritual. El hecho de que estos modelos sean en Tito Livio la danza y en Valerio Máximo los *carmina* en nada modifica la constatación fundamental de que el comportamiento de la juventud se compone de una suma de elementos sagrados y tono burlesco.

Como puede observarse, la lectura de las fuentes ofrece a primera vista la presencia de una tradición itálica y otra foránea etrusca, pero principalmente griega. Sin embargo, no es posible dejar de lado en ellas la presencia de ese rico sustrato autóctono. En este sentido y como afirma Goldberg (2005b: 19), el Lacio primitivo tenía una rica historia cultural y un alto nivel de alfabetización y organización social, al que deben añadirse las influencias griegas previas al siglo

[5] Tito Livio, en cambio, opone dos diversiones visuales: el espectáculo circense (*circi spectaculum*) y los movimientos no inconvenientes (*haud indecoros motus*) de los bailarines etruscos.

[6] Por el contrario, Tito Livio indica que los etruscos danzaban al son de la flauta.

III a. C. que la sociedad romana había incorporado en los tiempos en que estuvo bajo el poder etrusco.

Más allá de las fechas instauradas por la tradición, los orígenes del teatro en Roma deben ser pensados no solo como un largo proceso, sino como el resultados de aportes foráneos que fueron necesariamente adaptados a las formas artísticas y estéticas preexistentes.[7]

2. *El drama preliterario*

Más allá de las consideraciones acerca de los orígenes del teatro de Roma, las tres fuentes mencionadas anteriormente coinciden en resaltar la presencia de tres elementos centrales en las representaciones primitivas: poemas o encantaciones (*carmina*), gestos (*gestus*) que los acompañan y danza. Asimismo, comparten las mismas denominaciones para referirse a los variados tipos de drama preliterario: *uersus fescennini*, *satura* y *atellana*.[8]

Hay quienes sostienen que el término *fescenninus* proviene de una ciudad etrusca denominada *Fescennium*; otros lo asocian con el lexema *fascinum* que en latín significa "mal de ojos". Así, pues, leemos en Festo (76): *Fescennini uersus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati, siue ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere.*

Desde una época muy temprana, los versos fesceninos se vincularon con las bodas y los festivales agrícolas. De carácter indudablemente obsceno, estuvieron acompañados por gestos dramáticos.[9] En

[7] Para un desarrollo más detallado, *cfr.* Goldberg (2005b: 19-20). Quizás, como este autor señala "the history of writing may have begun around 240, but serious reading began much later".

[8] Con respecto a las tres manifestaciones concernientes a los comienzos de la poesía latina, Pociña (1996: 20) sostiene que "aparecen sumidas en una nube de problemas, la mayoría de los cuales no ha logrado disipar la abundante bibliografía a ellos dedicada por la Filología del siglo pasado y presente".

[9] Este tipo de naturaleza cuasidramática facilitó evidentemente la entrada en Roma de la comedia

cuanto al tipo de verso, parecen haber sido compuestos en metro saturnio, verso itálico, proveniente de la versificación indoeuropea (*cfr*. Nougaret, 1963: 18 y ss.).

Con respecto a la segunda denominación, el término *satura* significa eventualmente algo compuesto de distintas cosas, una mezcla (*cfr*. Beacham, 1991: 12). Si bien no se sabe con certeza en qué consistía la *satura* de la fase preliteraria, es lícito imaginarla como una sucesión de pequeñas escenas de argumento variado (*cfr*. González Vázquez, *s.v.*).

Tanto Tito Livio como Valerio Máximo entienden por *satura* un estadio más desarrollado del drama. Little (1936: 216) señala que en ella se combinan libreto, música y gestos que acompañan a la acción, un espectáculo en el que se entremezclan danzas burlescas y bromas versificadas.

Por último, figura la fábula atelana. Este tipo de farsa cuyo nombre deriva de Atella, ciudad osca ubicada entre Nápoles y Capua, surge en el siglo IV a. C. Se caracteriza por ser una representación improvisada y de breves situaciones bufonescas.[10]

El rasgo más sobresaliente de la fábula atelana está dado por el conjunto de personajes que requerían vestimentas y máscaras tipificadas (*personae oscae*): *Maccus*, el loco, el estúpido; *Bucco*, el glotón, el simplón, el burlón;[11] *Pappus,* el anciano fácilmente engañado; *Dossennus*, el jorobado, considerado habitualmente el astuto

griega.

[10] Por los fragmentos conservados se sabe que se utilizaron los metros de la comedia, sobre todo, el septenario yámbico y el trocaico. Acerca de este último verso, afirma Nougaret (1963: 67): "Le septénaire trochaïque est le seul trochaïque employé dans le dialogue".

[11] La marca fisiognómica que caracterizaba la máscara era la boca grande. *Cfr.* González Vázquez (*s.v.*).

tramposo; *Manducus*, el tragón;[12] *Pellicula*, la prostituta. Diomedes (I 490 K) pone en relación los argumentos jocosos de este género con los dramas satíricos griegos. Al referirse a la atelana, González Vázquez (*s.v.*) afirma: "su época dorada parece ser el siglo I a. C., debido a las composiciones literarias de Novio y Pomponio, hechas básicamente sobre septenarios yámbicos con grandes dotes de improvisación, según parece por los fragmentos conservados".

3. La comedia latina y sus tipos

Si bien no es posible saber en qué fecha se representó la primera comedia, considerada como tal, se conserva la referencia de Aulo Gelio (17.21.45) quien indica que Nevio, el segundo dramaturgo latino, representaba comedias ya en 235 a. C.

El teatro cómico romano suele clasificarse en cuatro tipos de comedias: *fabula togata*, *fabula palliata*, *fabula atellana*[13] y *mimus.*[14]

Según Diomedes (I 489 K), las *fabulae togatae dicuntur quae scriptae sunt secundum ritus et habitum hominum togatorum, id est, Romanorum (toga namque Romana est).* Sin modelo directo griego y con ambientación y personajes romanos, lleva a escena asuntos de la actualidad tratados desde una perspectiva festiva y jocosa. Tres son los autores que cultivaron la *togata*: Titinio, Lucio Afranio y Quincio Ata.[15]

[12] En opinión de González Vázquez (*s.v.*), *Manducus* puede ser otro apelativo de Doseno, personaje muy glotón de la Atelana o bien puede referirse a un personaje fijo que se destaca por su voracidad, pero que no tendría la joroba de Doseno.

[13] *Cfr.* punto 2 de la "Introducción".

[14] El mimo es un género teatral ligado al pueblo y de gran tradición entre los itálicos; se caracteriza por la imitación e identificación del sujeto con el objeto representado y por la situación fálica. Se diferencia además del resto de los géneros teatrales por su capacidad de improvisación. Las representaciones mímicas más antiguas datan de 212 a. C. y se vinculan con las actuaciones del viejo mimo Pomponio durante los *Ludi Apollinares.* Solo se conservan los textos completos de Décimo Laberio y Publilio Siro. *Cfr.* González Vázquez (*s.v.*)

[15] De las comedias de estos tres autores solo se conservan fragmentos. La edición crítica de López (1983) ofrece 124 fragmentos de Titinio, 300 de Lucio Afranio y 16 de Ata.

Para designar obras derivadas de fuentes griegas y representadas con vestimenta griega (*pallium* o manto griego), el gramático emplea el término *palliata.* La comedia *palliata* toma personajes y argumentos de la comedia griega nueva (*Néa*)[16] que, tras una serie de peripecias y enredos, siempre concluye con un final feliz. Los personajes que aparecen en estas obras son roles que se repiten de unas a otras:[17]

[16] Al referirse al surgimiento de la comedia griega nueva, afirman Bañuls Oller y Morenilla Talens (2009: 109): "Los cambios que se produjeron en la sociedad griega a lo largo del siglo IV a. C. motivaron profundas transformaciones en la cultura. A causa de ellos, los filósofos y pensadores reorientaron el sentido de sus reflexiones y las dirigieron hacia la vida privada, hacia las relaciones del individuo con otros en el plano personal. La comedia abandonó la temática política directa, que caracterizó el tipo más popular, el de la comedia de Cratino, Aristófanes y Eupolis, para dedicarse a los temas que son objeto de preocupación de las personas en este momento, temas de tipo doméstico y de relación interpersonal, lo que es reflejo del extrañamiento de la actividad política por parte de los ciudadanos". Es el caso de la comedia griega nueva, cuyos protagonistas pertenecen a una minoría de buena posición económica y cuyos argumentos están llenos de situaciones insólitas, complejas tramas con raptos, separaciones y reencuentros, violaciones y nacimiento de niños ilegítimos, y sobre todo el obligado final feliz.

[17] En Plauto y Terencio, los roles se distribuyen en función de su frecuencia numérica: a) integrantes masculinos de la casa que forman el meollo de la trama: el joven (*adulescens*), el anciano (*senex*) y el esclavo (*seruus*); b) roles femeninos: la muchacha (*uirgo*), la cortesana (*meretrix*), amada por el *adulescens,* la esposa o madre (*matrona*) *y* la criada (*ancilla);* c) roles menores ricos en comicidad: el parásito (*parasitus*), el tratante de esclavos (*leno*), el soldado mercenario (*miles*). *Cfr.* Duckworth (1952: 236-268).

senex,[18] *adulescens,*[19] *seruus,*[20] *matrona, meretrix,*[21] *uirgo,*[22] *parasitus,*[23] *miles*[24] y *leno.*[25] El argumento se construye sobre una estructura básica: el *adulescens amans et egens* que quiere conseguir los amores de una mujer. Este argumento puede tener variantes o, incluso, otro argumento. Sin embargo, pese a que las obras están tomadas de originales griegos, se caracterizan por estar romanizadas, al presentar elementos que hacen a la identidad cultural romana (alusiones

[18] Es el amo o dueño de casa. Tiene entre 50 y 60 años. Como padre puede ser excesivamente indulgente o extremadamente severo. Como amante, sus funciones de padre o marido pasan a un segundo plano. Pocos personajes existen en la comedia latina tan ridículos como este. Engañan con poco éxito a sus esposas y suelen ser rivales de sus hijos. Como amigo, tiene dos funciones: delinear otros caracteres y servir como recurso de comicidad por las ridículas situaciones en las que cae por ayudar a un amigo, otro *senex*.

[19] Personaje simpático, cuyo amor por una cortesana, esclava o joven de buena familia motiva la acción.

[20] Es el esclavo embustero, inteligente y leal. Suele ser holgazán, irrespetuoso respecto de sus mayores, charlatán, curioso, indiscreto, chismoso y proclive a moralizar. Cumple dos funciones: a) supervisar o asistir en embustes y simulaciones; b) provocar la risa. El más activo en ambos roles es el llamado *seruus callidus*. Es el verdadero artífice de la intriga, el *architectus doli*.

[21] Los roles femeninos más importantes son los de la *matrona* y la *meretrix* puesto que ponen en escena los extremos de un sistema axiológico. Por un lado, la *matrona* es la que marca el deber ser, la que niega la actividad sexual, la que cuida el patrimonio. La *meretrix,* por otro, es la que ostenta su cuerpo, la que comercia sexualmente, la que acumula. La primera representa la sexualidad oficial y la segunda, la marginal. Existen meretrices subordinadas a sus madres o a los lenones, y otras que controlan su propia vida y aparecen como las únicas realmente independientes dentro del mundo de la comedia nueva. Están socialmente aisladas y no tienen familia, en la mayoría de los casos porque son extranjeras. En un sentido, su aislamiento es consecuencia de su deshonroso comercio y, en otro, se transforma en una de las pocas opciones disponibles para las mujeres que no tienen ayuda alguna. Estas *meretrices* independientes son importantes en la trama de las siguientes comedias: *Bacchides, Menaechmi, Truculentus* (Plauto), *Andria, Eunuchus, Heautontimorumenos* y *Hecyra* (Terencio). *Cfr.* Rabaza, Maiorana y Pricco (1998); Rosivach (1998: 108-109).

[22] Rara vez aparece en escena, salvo cuando su parentesco es desconocido y está en poder de un *leno*.

[23] Es el gracioso de la comedia. Su principal preocupación es la comida. Bromista profesional, divierte a su huésped. Tiene una larga tradición en el teatro griego, pero quizás Plauto lo haya enriquecido y haya hecho de él una de sus creaciones más originales. Su carácter y su función varían de obra en obra de modo que no conviene referirse a él como un tipo convencional.

[24] Es un personaje caricaturesco, cuyo rasgo sobresaliente es la jactancia. Se vanagloria de sus hazañas militares y de su éxito con las mujeres. Su rol es el de amante y rivaliza con el *adulescens*.

[25] Individuo impío, cruel, perjuro, desleal y falto de humanidad. Es un personaje cómico-grotesco porque suele ser víctima de un engaño que lo pone en ridículo.

históricas, leyes, costumbres). Este tipo de comedia encuentra en Plauto y Terencio sus más destacados cultores.[26]

II. Terencio

1. El autor y su obra

Las fuentes a las que se acude para obtener datos acerca de la vida de Publio Terencio Africano (*Publius Terentius Afer*) son la *Vita Terenti* de Suetonio[27] y la información aportada por sus comentaristas Donato[28] y Eugrafio.[29] Asimismo, se han hecho conjeturas a partir de la lectura de sus prólogos, en los que se hace referencia al comediógrafo. Algunos aspectos resultan dudosos y controvertidos: la fecha de su nacimiento y muerte (185-159 a. C.) y su origen cartaginés o númida.[30] El origen púnico y el hecho de que su *cognomen* sea *Afer* hacen pensar en una procedencia cartaginesa, aunque esto, como afirma Conte (2002: 79), no tiene un valor preciso de documento biográfico.

[26] Entre otros seguidores de la *palliata,* se destaca Cecilio Estacio (230-168/7 a. C.), de cuya producción se conservan solo fragmentos y los títulos de 42 comedias (*cfr.* Ribbeck, 1898: 40-84). Volcacio Sedígito, crítico literario romano de finales del siglo II a. C., enumera en su *Liber de poetis* los diez mejores comediógrafos latinos y lo ubica en el primer puesto: *Caecilio palmam Statio do mimico./ Plautus secundus facile exuperat ceteros./ Dein Naeuius, qui feruet, pretio in tertiost./ Si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio./ Post insequi Licinium facio Atilium./ In sexto consequetur hos Terentius,/ Turpilius septimum, Trabea octauum optinet,/ nono loco esse facile facio Luscium./ Decimum addo causa antiquitatis Ennium. Cfr.* Gel. 15.24.

[27] Cayo Suetonio Tranquilo. Historiador que vivió en la segunda mitad del siglo I. El texto de la *Vita Terenti*, compuesto alrededor del año 100, pertenece a su obra *De uiris illustribus*, sección *De poetis*, y nos llega como introducción al comentario de Donato.

[28] Elio Donato (siglo IV) es autor de obras tales como *Ars grammatica*, una gramática considerada una de las más completas de su género en la Antigüedad, y unos comentarios a las obras de Terencio (*Commentum Terenti*) y Virgilio.

[29] Comentarista del siglo V-VI, autor de *Commentum in Terentium.*

[30] Según Rubio (1966: X), no son discutibles ni el plazo de vida (entre 201, fin de la Segunda Guerra Púnica, y 149, a comienzos de la Tercera), ni su origen (natural de Cartago).

Lo que ha tenido escasa discusión en la crítica es un supuesto origen como esclavo, al servicio de un senador de nombre Terencio Lucano. Una vez liberado, habría comenzado a dedicarse a la actividad teatral y, de esta forma, sobrevivir económicamente. Se suma, así, a la lista de esclavos manumitidos y extranjeros consagrados a la dramaturgia.[31]

Estrenó seis comedias entre 166 y 160 a. C., apoyado por un grupo de jóvenes aristócratas liderados por Escipión Emiliano. Este grupo, denominado Círculo de Escipión,[32] es reconocido como la primera generación de romanos educados en los ideales culturales griegos, que reunía a los representantes más destacados de la ciudad (*cfr*. Fontana Elboj, 2010: 285).

Tenemos noticias de un viaje que el africano realizó a Grecia o al Oriente helenizado, del que nunca regresó, motivado, se cree, por esta educación filohelénica y un interés en perfeccionar su formación intelectual y la lengua griega.

2. Cronología de las comedias

La cuestión de la cronología terenciana es compleja (*cfr*. Flickinger, 1927; Duckworth, 1952; Beare, 1964), pero existe amplio consenso en que *Andria* es la primera obra y *Adelphoe,* la última. La confusión surge a partir de la información y las referencias que aportan las didascalias y los prólogos. Si se toman en cuenta los datos relativos a los consulados que figuran en aquellas, la cronología es la siguiente:

[31] Dice Fontana Elboj (2010: 282): "Extranjeros y libertos componen la nómina de dramaturgos latinos hasta el s. I a. C. El griego Livio Andronico, el capuano Nevio, el umbro Plauto, el celta Cecilio Estacio o el antioqueño Publilio Siro configuran un retrato consistente del comediógrafo en época republicana".

[32] Respecto del Círculo de los Escipiones, Fontana Elboj (2010: 285) afirma: "(…) es preferible hablar de un grupo de aristócratas romanos con inquietudes culturales y bajo cuya protección fueron acogidos algunos de los elementos más brillantes de la ciudad".

Andria (166), *Hecyra* (165),[33] *Heautontimorumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161) y *Adelphoe* (160). Sin embargo, las didascalias enumeran de un modo diferente el lugar que las comedias ocupan dentro de la producción terenciana. En este sentido, el ordenamiento es el siguiente: *Andria, Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Hecyra*, *Adelphoe*.[34] Según los prólogos, la secuencia es otra: *Hecyra*, *Andria*, *Phormio*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Adelphoe*. Donato, por su parte, en las introducciones a cada comedia, consigna otro ordenamiento: *Andria*, *Adelphoe*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Hecyra.* La ausencia de *Heautontimorumenos* quizá se deba al hecho de que Donato se haya basado en un grupo de manuscritos que no incluyen esta comedia.

Tal discrepancia hace muy difícil establecer el año exacto de las representaciones de cada comedia. Sin embargo, en contrapartida, es seguro que no solo disponemos de la totalidad de las comedias, sino que también fueron estrenadas en Roma entre 166 y 160 a. C. Este hecho, a la luz de los problemas que plantea la cronología de las comedias de Plauto, hace afirmar a López y Pociña (2007: 194) que "nuestro conocimiento en el caso de Terencio es inmejorable, o lo que es lo mismo: no nos falta ninguna fecha que pudiera aportarnos una información significativa para una mejor comprensión de las comedias".

3. Los hipotextos griegos: el menandrismo de Terencio

La cuestión de los hipotextos griegos se encuentra ligada, por un lado, con los métodos de composición propios de la *palliata* —i.e. la *contaminatio*— y, por el otro, con el problema de la traducción, entendida esta como gesto definitorio del campo literario romano. En otras palabras, al tratarse de una literatura —la romana— que

[33] En 160 a. C., *Hecyra* se representa por segunda y tercera vez. El último intento resultó exitoso.

[34] Este orden aparece en el *codex Bembinus* (*Vat. Lat.* 3226), el manuscrito más antiguo de Terencio (ss. IV-V).

construye su producción discursiva en permanente diálogo con otra —la griega—, es preciso tener en cuenta los sucesivos estadios de la comedia griega, a los efectos de apreciar la presencia de cada uno de ellos en estos textos latinos de nuestro interés.

En primer lugar, la comedia antigua (486-404 a. C.), enmarcada en festividades en honor a Dionisio, tuvo su epicentro en Atenas a lo largo del siglo V. El autor de referencia es, ciertamente, Aristófanes, dado que se han conservado once piezas de su producción, mientras que, en virtud de los avatares del tiempo, solo perviven algunos fragmentos de otros dramaturgos de la época. La comedia aristofánica se caracteriza por abordar cuestiones estéticas, filosóficas y políticas en permanente diálogo con el contexto sociopolítico ateniense. Si bien suele considerarse que la *archaía* es una forma que no impactó en la *palliata* latina, algunos estudiosos, como Ehrman (1985), reconocen el influjo de Aristófanes (en particular, de las *parabásis*) en los prólogos (sobre todo, los terencianos) en sintonía con el fenómeno de la metateatralidad y la implicada ruptura de la ilusión dramática.

En segundo lugar, la comedia media (404-336 a. C.) constituye un período de transición en el contexto mayor de desarrollo y mutación del género que se expande en detrimento de la tragedia que, luego del auge del siglo V, no reviste la preponderancia de otrora. Según Duckworth (1994: 23), las últimas dos comedias de Aristófanes, *Ekklesiázousai* y *Ploûtos,* ingresan en esta etapa, por cuanto evidencian ciertos trazos de cambios en el código genérico (como el debilitamiento dramático de la figura del coro). Con todo, no hay una sola comedia íntegra que se haya conservado proveniente de este abanico temporal. En este marco, la comedia media habría podido constituirse en modelo para los romanos, pero solo ciertos vestigios se presentan en algunas comedias plautinas (Pociña, 1996: 25). Lo cierto es que, pese a que poco puede afirmarse de manera

concluyente a partir de un florilegio de fragmentos supérstites, se advierte, en la *mése*, una progresiva desaparición de la *parábasis* (y, en consecuencia, un coro más soslayado), en pos de argumentos más elaborados y temáticas más relacionadas con la vida cotidiana.

Por último, la comedia nueva (336-250 a. C.) es la que se despliega en el contexto de la expansión del mundo griego propulsada por Alejandro y, por ende, de la poesía helenística. Los autores principales de este período son Menandro, Dífilo y Filemón, de quienes, una vez más, conservamos solo fragmentos, con excepción del *Dýscolos* de Menandro, de cuyo papiro se extrae la división en cinco actos. El abandono de los temas políticos ya iniciado en la etapa anterior da lugar al nuevo núcleo en torno al cual giran estas piezas, la continuidad y estabilidad del *oîkos* puesto en jaque a través de enredos que propician situaciones de engaño (Fantuzzi y Hunter, 2005: 431). Por su parte, los personajes adquieren un grado de estereotipación tal que, por fuerza de repetición, anclan en el horizonte de expectativas del auditorio en tanto patrones de conducta. En cuanto a la vestimenta, los actores utilizan la túnica ateniense (*chitón*) y máscaras estandarizadas (es decir, alejadas de lo grotesco propio de la *archaía*). Este complejo semiótico se acompasa, finalmente, con una permanente interpelación al público que, como es sabido, vuelve ostensible que la representación es una representación.

Es *communis opinio*, en lo que respecta al *corpus* de Plauto y Terencio, la influencia dominante de la *néa*, en general, y de Menandro, en particular. Razones de índole literaria y social confluyen para aceptar este modelo, pero quizá la razón principal es de naturaleza política: al haberse excluido de escena la crítica personal, "la comedia nueva ofrecía un modelo libre de problemas de censura, fácilmente asumible en un espectáculo cuya organización era responsabilidad del Estado", afirma Pociña (1996: 26).

En sus propios prólogos, Terencio señala que sus comedias son auténticas adaptaciones de originales griegos: *Adelphoe, Andria, Eunuchus* y *Heautontimorumenos* se han basado en Menandro; *Hecyra* y *Phormio* en Apolodoro de Caristo.[35] Pero, a su vez, en virtud de la *contaminatio*, en algunas de ellas se utilizaron otras obras secundarias: en *Andria* se empleó la *Perínthia* de Menandro, en *Adelphoe* una escena de *Synapothnéskontes* de Dífilo y en *Eunuchus* figuran elementos del *Kólax* de Menandro.

Los dos tercios de su producción están basados en Menandro, por lo cual Terencio se asume como el representante del triunfo del menandrismo en el desarrollo de la *palliata* (*cfr*. Pociña, 2006: 92). Sin embargo, conviene recordar que si bien el africano representa la culminación del proceso de retorno a los originales griegos que se había iniciado con Cecilio, es decir, un proceso de progresiva helenización del teatro latino, lejos de perpetuar sus hipotextos fielmente,[36] somete al género a una detallada revisión. Tantas han sido las modificaciones que introduce en sus comedias respecto de los originales griegos, que no sería errado afirmar que su objetivo fue crear o refundar la *palliata* sobre bases nuevas (*cfr*. Fontana Elboj, 2010: 293). Esta renovación se advierte en los prólogos, en los argumentos y, sobre todo, en el desplazamiento de los roles.

4. La innovación de Terencio: codificación-variación

En general, y hasta hace unos años, la obra de Terencio era evaluada casi exclusivamente en confrontación con y a la sombra de la obra de Plauto. La opinión generalizada sostenía que ambos autores se oponían por completo. En este sentido, resultan elocuentes las palabras

[35] Este autor, absolutamente desconocido y al que solo podemos acercarnos por medio de las comedias de Terencio, parece ser continuador de Menandro.

[36] Respecto del apego de Terencio al modelo de Menandro en el final de la comedia, se pueden consignar varias opiniones. *Cfr*. Arnott (1963); Fantham (1971); Grant (1975); Lord (1977).

de Riquelme Otálora (1995: 162): "numerosas son las diferencias que los separan en toda la gama de aspectos del arte dramático". Para estas lecturas, mientras la comedia plautina pone en escena una *uis comica* excesiva y obscena, la *palliata* terenciana sería sinónimo de mesura, seriedad y moral.[37] En opinión de Vázquez (2015: 207):

> (…) la crítica ha visto en la obra terenciana un teatro cuya finalidad ya no es entretener a un espectador dispuesto a reírse, sino invitarlo a la reflexión. Sin embargo, parece poco probable que un público acostumbrado al humor plautino pudiera cambiar radicalmente en los pocos años que distan entre la producción del sarsinate y la del africano. Al mismo tiempo, no resulta sencillo aceptar sin más que la dinámica de los espectáculos hubiera cambiado de tal manera que los espectadores de Terencio fueran permeables a un tipo de teatro completamente distinto, centrado en intereses tan diferentes.

Súmase a esto el hecho de que en tanto espectáculo ritual, la comedia *palliata,* se caracteriza por un alto grado de codificación que se traduce en la estructura musical, el empleo de la tibia, la utilización del espacio escénico, las historias y los roles. Esta serie de rutinas constituyen un código que el público conoce perfectamente. Sin embargo, ninguna comedia es igual a otra, puesto que dicho código se actualiza de un modo diferente en cada una y presenta múltiples posibilidades, lo cual implica que cada obra se construye sobre la base de un movimiento que va de lo conocido (codificación) a lo novedoso (variación). En este sentido, Dupont y Letessier (2011: 41) sostienen: "un teatro codificado, en efecto, reposa sobre un doble placer para el público: el del reconocimiento pero también el de la

[37] Así ya lo consignaba el propio Varrón (*Men.* 399 B*)*: *in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit un palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.*

sorpresa. Cada pieza ofrece a los espectadores la garantía de encontrar la codificación tradicional que conoce con sus variaciones".

Es pues esta perspectiva teórica que pone el énfasis en la variación del código la que nos permite pensar a Terencio como un dramaturgo que apuesta a la construcción de un teatro que, aunque tradicional, resulta innovador a partir de la conciencia y la explotación de la maquinaria teatral en tanto codificación narrativa (*cfr*. Vázquez, 2015).

III. *Hecyra*

1. Argumento

Tras un prólogo carente de información sobre el argumento de la comedia, las dos escenas protáticas que componen el Acto I dan a conocer que el *adulescens* Pánfilo regresa de un viaje y su esclavo Parmenón le informa que su esposa se ha marchado a la casa de su madre por una dolencia. Mientras el *senex* culpa al mal carácter de su esposa por la partida de la joven, el *adulescens* va a verla y descubre que está a punto de parir un niño fruto de una violación anterior a su matrimonio. Decide entonces, por pedido expreso de la madre de Filomena, silenciar el parto y aprovechar la creencia de que se ha marchado por desavenencias con su madre para devolver a su esposa y librarse así del problema. Entretanto, el nacimiento se descubre, por lo que el *senex* comienza a sospechar que en realidad Pánfilo sigue enamorado de la prostituta Báquide, quien había sido su amante antes del matrimonio. Báquide, entonces, se presenta en casa de Filomena para decirle a la joven que ya no tiene trato con Pánfilo y allí se descubre que el anillo que la *meretrix* lleva había sido sustraído a Filomena por el violador, es decir, el propio Pánfilo. De este modo, el *adulescens* reconoce al niño y se llega al final feliz

de la comedia, sin que ninguno de los personajes, a excepción de Pánfilo, Báquide, Filomena —posiblemente— y su madre Mírrina, sepan qué ocurrió realmente.

2. *Los personajes*

Introducimos aquí una breve descripción de los personajes, que será ampliada y desarrollada en el comentario de cada uno de los actos.

PRÓLOGO (lat. *Prologus*). Así se denomina al actor que pronuncia el Prólogo, que no tiene nombre propio. Está a cargo del primer actor de la compañía. Todos los prólogos de Terencio tienen un marcado carácter retórico, porque Terencio no expone el argumento de la comedia, sino que prefiere tratar cuestiones referidas al estilo, composición y críticas contemporáneas a su obra, lo cual los convierte en verdaderos documentos de crítica literaria de su época.

FILOTIS (lat. *Philotis*, *meretrix*). Su nombre juega con distintos significados vinculados con el amor. Es un personaje protático y tiene la misma profesión que la prostituta Sira, con quien comparte la escena. Sin embargo, se establece un contrapunto entre ellas, en la medida en que Filotis encarna el personaje de la *bona meretrix*, mientras que la vieja Sira, el de la prostituta mercenaria y desalmada. La duplicación de máscaras con rasgos antagónicos dentro de una misma pieza, que permite un juego por oposición en escena, es un recurso ampliamente explotado por Terencio.

SIRA (lat. *Syra*, *meretrix*). Aparece en las primeras escenas del Acto I acompañando a Filotis, joven y bella cortesana. Su vejez y sus frustraciones se oponen a la juventud y la ingenuidad de su compañera, cuyas cualidades realza por contraste. Su filosofía de vida ve en la relación entre cortesana y amantes un campo de batalla donde todo es posible y por ello le aconseja a su joven colega no tener pena por

los hombres y destruirlos sin excepción. Considera justo vengarse de ellos y cazarlos con las mismas artes que ellos utilizan. Ambas cortesanas son interlocutoras del esclavo Parmenón, con el que desarrollan la prótasis o planteamiento de la situación dramática al comienzo de la obra, ausente en el prólogo terenciano.

PARMENÓN (lat. *Parmeno*, *servus*). El significado de su nombre, "ser fiel, obediente", remite, en primera instancia, a la cualidad del *servus* de comedia, cuya función convencional es servir a su joven amo, incondicionalmente, proveyendo los recursos y articulando las artimañas necesarias para lograr los objetivos amorosos del *adulescens*. Sin embargo, si bien al comienzo de la comedia se muestra con la intención de ser útil a su amo, este *servus* no es *callidus*, sino más bien todo lo contrario. Desconoce los verdaderos motivos que mueven la trama de la comedia y, de hecho, está fuera de escena gran parte de ella, manipulado por otros personajes, antes que constituido él mismo en agente del engaño.

LAQUES (lat. *Laches*, *senex*). Es el padre de Pánfilo y el esposo de Sóstrata. Su nombre recuerda a un general ateniense y su significado, relacionado con la "suerte" y el "obtener por suerte", sugiere que se trata de un hombre exitoso, que logra sus objetivos. A lo largo de la comedia se muestra, efectivamente, decidido y firme, aunque los argumentos que lo enfrentan principalmente con su esposa Sóstrata, respecto de cuáles habrían sido los motivos por lo que la nuera abandonó el hogar, son erróneos.

SÓSTRATA (lat. *Sostrata*, *matrona*). Es la esposa de Laques y la madre de Pánfilo. Su papel de suegra da nombre a la obra. Su nombre resulta de la feminización de un adjetivo griego que significa "el que salva al ejército" y alude a la decisión de salvar el matrimonio de su hijo. Es la destinataria del maltrato de Laques, quien intenta de una

manera despiadada encasillarla en el estereotipo de la suegra malvada, culpándola del alejamiento de Filomena. Todas las acciones que Sóstrata lleva a cabo en el transcurso de la trama van en sentido contrario: es componedora y comprensiva y está dispuesta a llevar adelante cualquier sacrificio para salvar el matrimonio de su hijo.

FIDIPO (lat. *Phidippus*, *senex*). Es el padre de Filomena y el esposo de Mírrina. El significado de su nombre, relacionado con dos palabras griegas ("ahorrar" y "caballo"), sugiere rasgos en su carácter de parsimonia y severidad, por un lado, y de aristocracia acomodada, por otro. Al igual que el otro *senex* de la comedia, tiene a su cargo la acusación misógina contra su propia esposa, Mírrina, a la que responsabiliza de querer disolver el matrimonio entre Filomena y Pánfilo.

PÁNFILO (lat. *Pamphilus*, *adulescens*). Es hijo de Laques y Sóstrata, y amante de Báquide. Se casa con Filomena no por deseo propio, sino porque su padre se lo ha impuesto. Sin embargo, una vez casado, cambia el objetivo de su amor: se enamora de su esposa y deja de frecuentar a la prostituta. El significado de su nombre, "querido por todos", puede hacer referencia a esta ambivalencia amorosa.

SOSIA (lat. *Sosia*, *servus*). Tras haberse salvado de un naufragio, según indica su nombre derivado del griego "sano y salvo", aparece brevemente en el nudo de la acción, con el único propósito de introducir a Pánfilo en escena, al conectarlo con su esclavo Parmenón.

MÍRRINA (lat. *Myrrhina*, *matrona*). Es esposa de Fidipo y madre de Filomena. Esta máscara es otro ejemplo de la técnica utilizada por Terencio, que consiste en enfrentar en una misma comedia actitudes opuestas adoptadas por dos personajes de igual condición social. En el caso de Mírrina, en su papel de cabeza de familia, se

contrapone a la humilde y desgraciada Sóstrata. Ya a partir de su nombre, que significa "corona de mirtos", la misma que utilizaban los magistrados atenienses, se pone de manifiesto la autoridad que ejerce. El enfrentamiento con su esposo existe, pero no alcanza el nivel que logra el de Laques y Sóstrata. También es acusada por su marido de querer separar a la joven pareja, cuando alberga en su casa a su hija, para ocultar su embarazo. Más adelante, cuando Pánfilo descubre el parto, se muestra capaz de manipular los sentimientos del joven para convencerlo de que acepte al niño. Por último, hacia el final de la comedia, es la que protagoniza en su encuentro con Báquide el reconocimiento del anillo, que prueba que Filomena fue violada por Pánfilo.

BÁQUIDE (lat. *Bacchis*, *meretrix*). Se distingue de las cortesanas tradicionales por ser una *bona meretrix* y presentar un carácter noble que contradice lo que la convención indica para esta máscara. Su nombre, que significa "bacante, devota de los rituales orgiásticos de Baco", enfatiza este contraste. Si bien aparece en escena en el comienzo del Acto V, se encuentra en el centro de la historia desde el principio. Aunque Parmenón, al describirla, pretende dar la imagen de una *mala meretrix*, los hechos confirman lo contrario. Antes del comienzo de la acción abandona voluntariamente su relación con Pánfilo, para no interferir en su matrimonio. Ante el pedido de Laques, intercede ante Filomena y Mírrina, para asegurarles que no hubo adulterio. Este encuentro, que sucede fuera de escena, posibilita el reconocimiento del anillo que lleva Báquide. El joven se lo había entregado a la prostituta, después de habérselo arrebatado a Filomena, luego de violarla. Por lo tanto, queda claro que el hijo recién nacido es hijo de Pánfilo, ya no debe ser ocultado, y el final feliz es posible.

CANTOR (lat. *Cantor*). Es el actor que pone fin a todas las comedias de Terencio. Según los textos conservados, el cantor es un miembro de la compañía que ejecutaba con su voz los *cantica* o partes musicales de la pieza, mientras el actor gesticulaba. Sin embargo, el actor que canta también es denominado *cantor*, ya que es habitual en el ámbito teatral que una misma persona desarrolle varias actividades.

3. La tematización del fracaso

Un lugar común de la crítica de *Hecyra* ha sido sin dudas la referencia a los sucesivos fracasos de la misma, tal como aparece declarado por el propio Prólogo, quien manifiesta que en dos oportunidades anteriores el público se había retirado de la representación, atraído por algún otro entretenimiento con mayor capacidad para captar la atención del auditorio. Durante la primera representación el combate de unos boxeadores y un equilibrista habrían causado la retirada del público; en la segunda oportunidad, una lucha de gladiadores produjo el mismo efecto. Estos elementos, sumados a la descripción del propio Prólogo de la desgracia (*calamitas*, v. 30) que había caído sobre la obra, fueron interpretados durante muchos siglos como una confesión fidedigna del autor, sin tomar en cuenta el encuadre retórico-argumentativo que tales elementos comportan en el marco de la estrategia persuasiva del *prologus*. Debe añadirse que estos supuestos sobre el fracaso de *Hecyra* constituyeron también uno de los motivos por los que la obra terenciana fue considerada como carente de humor. Sin embargo, no hay evidencia antigua que respalde esta creencia común en el fracaso de *Hecyra*. Más aún, tal como se desprende de los prólogos, este fracaso no se originaría en la falta de humor o en fallas de otro tipo en la composición de la obra, sino en agentes externos que irrumpieron en la representación (*cfr.* Sandbach, 1982; Parker, 1996). Además resulta poco probable que el numerosísimo público que participaba de los *ludi scaenici*, aproximadamente unas 15.000 personas, se retirara repentinamente

del lugar (Dupont y Letessier, 2011), por lo que esas afirmaciones parecen un poco exageradas y merecen, por lo menos, ser revisadas.

Frente a esto, nuevos abordajes teóricos (*cfr.* Dupont, 2003; Dupont y Letessier, 2011; Faure-Ribreau, 2012). permiten formular la hipótesis de que el fracaso, en realidad, aparece tematizado a lo largo de la comedia y constituye una clave de lectura no solo cómica sino también metapoética. Esto es posible porque, si bien la novedad es una marcada característica de la comicidad terenciana, en esta pieza en particular aparecen varias innovaciones respecto de la convención esperada. Se destacan entre ellas el hecho de que el matrimonio haya tenido lugar mucho antes del inicio de la comedia, por lo que ya al inicio Pánfilo es un *adulescens* casado;[38] que el esclavo desconoce por completo lo que ocurre (*cfr.* Amerashinghe, 1950; Sánchez Cristóbal, 1989; Suárez, 2019a); que la prostituta trata de recomponer el matrimonio de su antiguo amante (*cfr.* Gilula, 1979-1980; Pereira do Couto, 2006; Faure-Ribreau, 2012: 148-150; 273-280); que el reconocimiento no se da sobre la identidad de la *virgo*, sino sobre la del violador, entre otras. A estas innovaciones debemos añadir además que, a diferencia de otras piezas de la *palliata*, en las que el público toma conocimiento de la trama de la comedia desde el comienzo mismo, en *Hecyra* los espectadores transcurren las primeras escenas en completa ignorancia de, al menos, una parte de lo que ocurre. Solo al acercarse a la mitad de la obra y sorteadas las informaciones fallidas iniciales, son introducidos progresivamente en la verdadera *fabula*, de la que solo unos pocos personajes tendrán cabal conocimiento. La incorporación de todos estos elementos novedosos hace que la sorpresa sea el principal resorte cómico de la producción. Es por ello que cualquier intento —tanto por parte de los personajes como por parte del público— de prever lo que

[38] Sobre las particularidades de Pánfilo en *Hecyra*, *cfr.* James (1998); Penwill (2004); Faure-Ribreau (2012: 93); Correa (2019); Breijo y Correa (2021).

sucederá, en términos de lo convencionalmente esperado, habrá de fracasar indefectiblemente. La permanencia de los espectadores a lo largo de la representación es una condición necesaria para poder "seguir" el desarrollo de la trama porque, de lo contrario, como ocurre incluso con la mayoría de los personajes, a excepción de Pánfilo, Báquide y Mírrina, quedarán fuera del verdadero *ludus* cómico.

En este sentido, es posible afirmar entonces que:

> (…) no se trata de una comedia en la que el divertimento queda relegado a unos pocos por la mezquindad de uno de los personajes, sino que, por el contrario, está abierto a todos aquellos que sean capaces de romper los estereotipos convencionales: los personajes que se atreven a reinventar sus máscaras y los espectadores que aceptan el suspenso y la sorpresa como atractivos estéticos. (*Cfr.* Breijo y Correa, 2021: 60).

4. Criterios de traducción

La presente traducción de *Hecyra* de Terencio no es un producto aislado; por el contrario, se inserta en una serie de traducciones que, como grupo de investigación, venimos desarrollando de manera sostenida desde hace más de una década. En ese derrotero, y en diálogo con diversas matrices teóricas, podemos distinguir tres momentos en lo que hace a nuestro posicionamiento frente a la traducción de la comedia *palliata* y, más concretamente, a la dialéctica traducción-*performance*. En un comienzo, hemos adoptado el método filológico *stricto sensu*,[39] con el objeto de arribar a una traducción filológica, entendida esta como el resultado más "fiel" posible respecto del texto original, toda vez que el análisis minucioso de todos los niveles de significación de la lengua (métrico-prosódico,

[39] Para una propuesta de clasificación de acuerdo con diversos enfoques lingüísticos y una síntesis del debate, *cfr.* Hurtado Albir (2011: 203-223).

morfológico, sintáctico, semántico, retórico-estilístico) constriñe las alternativas de traducción en pos de una equivalencia traductora. Desde este enfoque, "re-petir" en otra lengua el complejo semiótico de un hecho teatral de la Roma antigua supone munir el discurso dramático de un aparato de notas que, en su condición supletoria, reponga aquello que el castellano, en el proceso de traslación de una lengua antigua a otra moderna, no puede alojar.[40] De esta manera, la traducción filológica, si bien rigurosa en términos de la prosecución de un método, se revela inadecuada para la puesta en escena, destino último —y determinante de naturaleza doble— de una obra de teatro. Habida cuenta de que la transposición de esa letra escrita a la oralidad de un acontecimiento convivial no puede hacerse sin intervenciones que adapten el texto a las nuevas coordenadas de representación, elaboramos un texto espectacular, sobre la base de la traducción filológica, con la intención de ofrecer una versión "representable". Así hemos trabajado con las primeras dos comedias del *corpus* terenciano, *Adelphoe* y *Phormio*.

Ciertamente, el problema de la "representabilidad" permanecía en el centro del debate al interior del grupo y dio lugar a un paso más allá, cuando nos enfrentamos a *Eunuchus*. En este segundo momento, con el propósito de arribar a un solo texto que fuera a un tiempo filológico y representable, dejamos de lado la elaboración de un texto espectacular escindido del filológico. Dicho de otra manera, nos planteamos superar la dicotomía entre traducción filológica (*for the page*) y traducción teatral (*for the stage*) (*cfr*. Bassnett, 1985; Pavis, 1989; Anderman, 1998) y presentar un único texto que, si bien obedece a nuestro objetivo de brindarle al lector un producto que respete el texto en su dimensión filológica sin traicionarlo ni tergiversarlo

[40] En esa línea, Ricœur (2009: 20-21) llama "resistencia a la traducción" a la experiencia de lo extranjero que se aloja en una lengua destino, precisamente en virtud de las múltiples zonas de intraducibilidad que se diseminan en la materialidad discursiva.

(*cfr.* García Hernández, 1997), intenta reflejar con mayor intensidad ciertos rasgos propios de la comedia *palliata* y particularmente de la obra terenciana, en su condición de texto escrito para ser representado en el contexto del convivio teatral. Esto nos ha llevado a revisar, poner en discusión y en ocasiones reformular los criterios de traducción con los que habíamos trabajado hasta el momento, como el uso del sistema pronominal y las fórmulas de tratamiento o las estrategias empleadas para traducir paremias.

Ahora estamos en el tercer momento: con *Hecyra* presentamos una traducción teatral. Si bien no hemos abandonado la filología como método en términos de un estudio profundo del texto en sus distintos niveles de significación, el texto final que ofrecemos es el resultado de una larga serie de "pre-textos" en el marco de un profundo proceso de reescritura (*cfr.* Lefevere, 1992: 2; Asimakoulas, 1998: 241-245). tendiente a adecuar el discurso dramático a la audiencia contemporánea (Pociña, 2000: 158-159). Enumeramos, a continuación, los principales procedimientos, teniendo en cuenta que toda nómina es en sí misma limitada:

a) frente a la tradición hegemónica tendiente a priorizar el español peninsular como variante idónea para traducciones filológicas (*cfr.* Pricco, 2012: 420), hemos optado por emplear la variedad rioplatense del castellano, en pos de acortar la distancia con los lectores-espectadores y de poner el acento sobre la dimensión pragmática del discurso dramático; esta determinación impacta, en primer término, en el sistema pronominal y las fórmulas de tratamiento: así, utilizamos la forma "vos" para traducir el pronombre de segunda persona del singular cuando los interlocutores tienen una relación simétrica. En cambio, cuando la relación es asimétrica, alternan las formas "vos" y "usted", según se trate de una relación de superioridad

o inferioridad, respectivamente. En esta línea, hemos traducido la segunda persona del plural por "ustedes";

b) por lo anterior, hemos aligerado ciertas expresiones que, de otro modo, hubieran resultado disonantes respecto del registro utilizado. Así, por ejemplo, para los verbos en futuro nos hemos inclinado, en general, por la forma perifrástica en español, puesto que es la más utilizada en nuestra región y la de uso más coloquial;

c) de igual modo, frente a un mismo término latino, hemos buscado diferentes alternativas de traducción en función del entorno dramático (*v. gr. ira*);

d) en cuanto a los términos jurídicos, es sabido que la *palliata* se ha revelado como un *corpus* fecundo para el estudio del derecho romano; con todo, muchos de dichos lexemas, en el nuevo contexto de representación, no pueden decodificarse sino mediante una nota al pie en el texto escrito; de ahí que hayamos simplificado algunas expresiones con resonancias jurídicas y trasladado ese contenido específico en un glosario anexo que, a su vez, vuelve ostensible el trabajo de adaptación efectuado;

e) la centralidad del criterio de "representabilidad" redunda en un trabajo muy detenido de las didascalias o acotaciones escénicas, fundamentalmente para poner de manifiesto juegos metateatrales como el discurso referido;

f) respecto de los nombres de los personajes, hemos resuelto castellanizarlos; toda información vinculada con la onomástica y los efectos de comicidad que acarrean los nombres parlantes (*cfr.* Pricco, 2012: 421) se encuentra recogida en la descripción de las máscaras (*vid. supra*);

g) por último, vale aclarar que, sin desconocer los signos extralingüísticos que conforman el complejo semiótico de la *palliata* latina (piezas compuestas en verso, con transiciones cantadas, acompañadas de música y danza), hemos optado por la traducción en prosa, habida cuenta de que los esquemas métricos latinos no son reproducibles en castellano.

Comentadas estas operaciones de traducción, corresponde apuntar que hemos seguido, en líneas generales, la edición de Kauer y Lindsay (1958), aunque distintas ediciones críticas han sido de consulta.[41] Asimismo, hemos realizado la lectura de distintas traducciones en español y otras lenguas, que han enriquecido nuestra interpretación del texto.

Para finalizar, una última novedad que comporta la presente edición en relación con otras anteriores está vinculada con la inclusión de comentarios posliminares a cada uno de los segmentos de la obra. Con el objeto de ofrecer un texto dramático cuya lectura sea disfrutable con miras a la puesta en escena, hemos eliminado las notas a la traducción, de modo que el discurso teatral no se viera permanentemente interrumpido por indicaciones al pie de página. Por esa razón, resolvimos reconfigurar el aparato de notas y rearticularlo en comentarios críticos donde se recogieran no solo las últimas líneas de investigación vigentes en el campo de los estudios clásicos, sino también los gestos de lectura implicados en el proceso de traducción.

[41] Acerca de las ediciones más antiguas de Terencio, *cfr.* Reynolds (1998: 420).

PUBLIO TERENCIO AFRO
HECYRA

Texto latino

PUBLIO TERENCIO AFRO
La suegra

Traducción teatral

DIDASCALIA
I (*SECUNDUM A*)

INCIPIT TERENTI HECYRA: ACTA LVDIS MEGALENSIBVS SEXTO IVLIO CAESARE CN . CORNELIO DOLABELLA AEDILIBVS CVRVLIBVS : MODOS FECIT FLACCVS CLAVDI TIBIS PARIBVS TOTA : GRAECA MENANDRV FACTA EST V: ACTA PRIMO SINE PROLOGO DATA; SECVNDO CN. OCTAVIO TITO MANLIO COS. RELATA EST LVCIO AEMILIO PAVLO LUDIS FVNERALIBUS; NON EST PLACITA; TERTIO RELATA EST Q. FULVIO LVC. MARCIO AEDILIBVS CVRVLIBVS: EGIT LVC. AMBIVIVS LVC. SERGIVS TVRPIO; PLACVIT.

DIDASCALIA I (SEGÚN EL MANUSCRITO A)

Comienza *La suegra* de Terencio. Fue representada en los Juegos Megalenses, siendo ediles curules Sexto Julio César y Gneo Cornelio Dolabela. Compuso su música Flaco, liberto de Claudio, toda ella con flautas iguales. Es una comedia griega, de Menandro. Es la quinta comedia del autor. La primera vez que se representó carecía de prólogo. Durante el consulado de Gneo Octavio y Tito Manlio fue representada una segunda vez en los Juegos Funerarios en honor de Lucio Emilio Paulo. No fue del agrado del público. Fue representada por tercera vez siendo ediles curules Quinto Fulvio y Lucio Marcio. La presentaron Lucio Ambivio y Sergio Turpio. Esta vez tuvo éxito.

II (*SECUNDUM* Σ)

INCIPIT <TERENTI> HECYRA: ACTA LVDIS ROMANIS
SEX. IVL. CAES. CN. CORNELIO AEDILIBVS CVRVLIBVS:
NON EST PERACTA: MODOS FECIT FLACCVS CLAVDI
TIBIIS PARILIBVS TOTA[M]: CN. OCTAVIO T. MANLIO.
COS. RELATA EST ITERVM L. AEMELIO PAVLO LVDIS
FVNEBRIBVS: RELATA EST TERTIO Q. FVLVIO L. MARTIO
AEDIL. CVRVL.

DIDASCALIA II (SEGÚN EL MANUSCRITO Σ)

Comienza *La suegra* de Terencio. Representada en los Juegos Romanos, siendo ediles curules Sexto Julio César y Gneo Cornelio. No fue representada entera. La música estuvo a cargo de Flaco, liberto de Claudio, toda ella para flautas iguales. Fue representada de nuevo durante el consulado de Gneo Octavio y Tito Manlio en los Juegos Fúnebres en honor de Lucio Emilio Paulo. Fue representada por tercera vez siendo ediles curules Fulvio y Lucio Marcio.

PERIOCHA

C. SVLPICI APOLLINARIS

Vxorem ducit Pamphilus Philumenam,
cui quondam ignorans uirgini uitium obtulit,
cuiusque per uim quem detraxit anulum
dederat amicae Bacchidi meretriculae.
dein profectus in Imbrum est: nuptam haud attigit.
hanc mater utero grauidam, ne id sciat socrus,
ut aegram ad sese transfert. reuenit Pamphilus,
deprendit partum, celat; uxorem tamen
recipere non uolt. pater incusat Bacchidis
amorem. dum se purgat Bacchis, anulum
mater uitiatae forte adgnoscit Myrrina.
uxorem recipit Pamphilus cum filio.

PERÍOCA DE GAYO SULPICIO APOLINAR

Pánfilo se casó con Filomena, a la que había violado sin conocer cuando esta era virgen; además, le había arrebatado por la fuerza un anillo que había regalado a su amante, la prostituta Báquide. Luego, él se marchó a Imbros sin haber tocado a su esposa. La madre de Filomena se da cuenta de que esta está embarazada y, para que no se entere la suegra, la lleva a su propia casa fingiendo que está enferma. Pánfilo regresa, descubre el parto y lo oculta. Sin embargo, no quiere volver a tomar a su esposa. Su padre atribuye esta actitud a su amor por Báquide. Mientras Báquide se excusa, Mírrina, la madre de la muchacha violada, reconoce por casualidad el anillo. Pánfilo recibe a su esposa con su hijo.

PERSONAE

(PROLOGVS)

PHILOTIS MERETRIX
SYRA ANVS
PARMENO SERVOS
(SCIRTVS SERVOS)
LACHES SENEX
SOSTRATA MATRONA
PHIDIPPVS SENEX
PAMPHILVS ADVLESCENS
SOSIA SERVOS
MYRRINA MATRONA
BACCHIS MERETRIX
(CANTOR)

PERSONAJES

PRÓLOGO

FILOTIS, prostituta amiga de Báquide.
SIRA, vieja prostituta.
PARMENÓN, esclavo de Laques.
LAQUES, viejo, esposo de Sóstrata y padre de Pánfilo.
SÓSTRATA, matrona, esposa de Laques y madre de Pánfilo.
FIDIPO, viejo, esposo de Mírrina y padre de Filomena.
PÁNFILO, muchacho, hijo de Laques y Sóstrata y esposo de Filomena.
SOSIAS, esclavo de Laques, amigo de Parmenón.
MÍRRINA, matrona, esposa de Fidipo y madre de Filomena.
BÁQUIDE, prostituta, antigua amante de Pánfilo.
CANTOR

PROLOGVS (I)

Hecyra est huic nomen fabulae. haec quom datast
nova, novom intervenit vitium et calamitas
ut neque spectari neque cognosci potuerit:
ita populu' studio stupidus in funambulo
animum occuparat. nunc haec planest pro nova,
et is qui scripsit hanc ob eam rem noluit
iterum referre ut iterum possit vendere.
alias cognostis eiu': quaeso hanc noscite.

PRÓLOGO I

Hecyra es el título de esta obra. Cuando fue presentada por primera vez, sobrevino una irrupción y un desastre tal que nadie pudo verla ni apreciarla. El gentío miraba atónito por el entusiasmo a un equilibrista. Ahora la presentamos completamente renovada. El que la escribió no quiso representarla de nuevo… (*Con ironía*.) Para venderla como si fuera nueva. Ya conocen otras obras de él, por favor, conozcan esta también.

PROLOGVS (II)

Orator ad vos venio ornatu prologi:
sinite exorator sim eodem ut iure uti senem
liceat quo iure sum usus adulescentior,
novas qui exactas feci ut inveterascerent,
ne cum poeta scriptura evanesceret.
in is quas primum Caecili didici novas
partim sum earum exactu', partim vix steti.
quia scibam dubiam fortunam esse scaenicam,
spe incerta certum mihi laborem sustuli,
easdem agere coepi ut ab eodem alias discerem
novas, studiose ne illum ab studio abducerem.
perfeci ut spectarentur: ubi sunt cognitae,
placitae sunt. ita poetam restitui in locum
prope iam remmotum iniuria advorsarium
ab studio atque ab labore atque arte musica.
quod si scripturam sprevissem in praesentia
et in deterrendo voluissem operam sumere,
ut in otio esset potiu' quam in negotio,
deterruissem facile ne alias scriberet.
nunc quid petam mea causa aequo animo attendite.
Hecyram ad vos refero, quam mihi per silentium
numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas.
eam calamitatem vostra intellegentia
sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae.
quom primum eam agere coepi, pugilum gloria
(funambuli eodem accessit exspectatio),
comitum conventu', strepitu', clamor mulierum
fecere ut ante tempus exirem foras.
vetere in nova coepi uti consuetudine
in experiundo ut essem; refero denuo.

PRÓLOGO II

Como orador vengo ante ustedes disfrazado de prólogo. Déjenme ser un orador exitoso, así de viejo puedo gozar del mismo privilegio que tenía siendo más joven, cuando prolongué la vida de obras nuevas que habían fracasado y logré que los escritos del poeta no se desvanecieran con él. En las comedias de Cecilio que representé cuando todavía eran desconocidas, en unas fui expulsado del escenario, en otras aguanté a duras penas.

Como sabía que la fortuna de una puesta es dudosa, me propuse con esperanza incierta un esfuerzo concreto: empecé a representar las mismas obras y procuré que mi entusiasmo por conocer nuevas comedias no eclipsara al del autor al escribirlas. Logré que se vieran. Cuando fueron conocidas, gustaron. Así, le devolví su lugar a un poeta que ya casi se había apartado del empeño, el trabajo y la técnica dramática, por la injuria de sus detractores. Pero si en aquel tiempo me hubiera despreocupado de sus textos y hubiese querido agotar mis energías en convencerlo para que se dedicara al ocio antes que al negocio, fácilmente lo habría disuadido de escribir otras comedias.

Ahora escuchen sin prejuicios qué pido en mi defensa. Les presento *La suegra*, la que nunca me fue posible representar en silencio. Tal fue su desgracia. A esta desgracia va a ponerle fin la comprensión de ustedes, si es favorable a nuestra actividad.

Tan pronto como comencé a representarla, la buena fama de unos boxeadores (a la que se sumó la curiosidad de ver a un equilibrista), la horda de seguidores, el estrépito, el griterío de las mujeres me obligaron a irme antes de tiempo. En este nuevo estreno, recurrí a la vieja costumbre de ver qué pasa. La represento de nuevo. El principio de la función agrada, cuando entonces llega el rumor de que iba a haber una lucha de gladiadores. La gente sale volando,

primo actu placeo; quom interea rumor venit
datum iri gladiatores, populu' convolat,
tumultuantur clamant, pugnant de loco:
ego interea meum non potui tutari locum.
nunc turba nulla est: otium et silentiumst:
agendi tempu' mihi datumst; vobis datur
potestas condecorandi ludos scaenicos.
nolite sinere per vos artem musicam
recidere ad paucos: facite ut vostra auctoritas
meae auctoritati fautrix adiutrixque sit.
si numquam avare pretium statui arti meae
et eum esse quaestum in animum induxi maxumum
quam maxume servire vostris commodis,
sinite impetrare me, qui in tutelam meam
studium suom et se in vostram commisit fidem,
ne eum circumventum inique iniqui inrideant.
mea causa causam accipite et date silentium,
ut lubeat scribere aliis mihique ut discere
novas expediat posthac pretio emptas meo.

arma un alboroto, gritan, pelean por un lugar. Yo, en medio de esto, no pude proteger el mío.

Ahora nada perturba: hay calma y silencio. A mí se me ha dado la oportunidad de actuar y a ustedes, el poder de condecorar estos juegos escénicos. No permitan que por ustedes el arte del teatro recaiga en unos pocos. Procuren que su autoridad favorezca y proteja mi autoridad.

Si nunca puse precio a mi arte por codicia y consideré que mi mayor beneficio era servir al máximo a sus intereses, permítanme que impida que las personas injustas se burlen de ese que está siendo injustamente acorralado. Él encomendó su oficio a mi defensa, y se encomendó a sí mismo a la protección de ustedes. Por mí acepten esta causa y hagan silencio para que a otros les agrade escribir y para que a mí me resulte útil en un futuro poner en escena nuevas comedias pagadas con mi dinero.

ACTVS I

I

PHILOTIS SYRA

PHILOTIS
Per pol quam paucos reperias meretricibus
fidelis evenire amatores, Syra.
vel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quivis facile posset credere,
numquam illa viva ducturum uxorem domum!
em duxit.

SYRA
ergo propterea te sedulo
et moneo et hortor ne quoiusquam misereat,
quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.

PHILOTIS
utine eximium neminem habeam?

SYRA
neminem:
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te venit
quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis
quam minimo pretio suam voluptatem expleat.
hiscin tu amabo non contra insidiabere?

PHILOTIS
tamen pol eandem iniuriumst esse omnibus.

ACTO I

Escena I

Filotis – Sira

Filotis

¡Por Pólux, Sira! ¡Qué pocos amantes fieles a sus prostitutas que hay! (*Señalando a la casa de Laques.*) Por ejemplo, este Pánfilo. Cuántas veces y con tanta seguridad que cualquiera fácilmente podría creerle le juraba a Báquide que nunca se casaría mientras ella estuviera viva. ¡Y se casó!

Sira

Por eso mismo, te recuerdo y te aconsejo con toda sinceridad que no sientas pena por ninguno, que rebanes, mutiles y partas en mil pedazos a cualquiera que se te aparezca.

Filotis

¿A cualquiera?

Sira

A cualquiera. Porque ninguno de ellos, sabelo, se te acerca por otra cosa que no sea colmar su deseo acariciándote al menor precio. ¿Y vos, querida, no vas a tenderles tus trampas a ellos?

Filotis

Pero, ¡por Pólux!, es injusto comportarse del mismo modo con todos.

SYRA
iniurium autem est ulcisci advorsarios,
aut qua via te captent eadem ipsos capi?
eheu me miseram, quor non aut istaec mihi
aetas et formast aut tibi haec sententia?

Sira

¿Y te parece injusto vengarse de los enemigos o capturarlos con los mismos recursos que usan para capturarte? ¡Ay de mí, desdichada! ¿Por qué no tengo yo tu edad y tu hermosura y vos, mi forma de pensar?

II

PARMENO PHILOTIS SYRA

PARMENO
Senex si quaeret me, modo isse dicito
ad portum percontatum adventum Pamphili.
audin quid dicam, Scirte? si quaeret me, uti
tum dicas; si non quaeret, nullu' dixeris,
alias ut uti possim causa hac integra.
sed videon ego Philotium? unde haec advenit?
Philoti', salve multum.

PHILOTIS
o salve, Parmeno.

SYRA
salve mecastor, Parmeno.

PARMENO
et tu edepol, Syra.
dic mi, ubi, Philoti', te oblectasti tam diu?

PHILOTIS
minime equidem me oblectavi, quae cum milite
Corinthum hinc sum profecta inhumanissimo:
biennium ibi perpetuom misera illum tuli.

PARMENO
edepol te desiderium Athenarum arbitror,
Philotium, cepisse saepe et te tuom
consilium contempsisse.

Escena II

PARMENÓN – FILOTIS – SIRA

PARMENÓN

(*Sale de la casa de Laques, habla hacia el interior*.) Si el viejo pregunta por mí, decile que acabo de irme al puerto a preguntar si Pánfilo llegó. ¿Escuchás lo que te digo, Escirto? Si pregunta por mí, le decís eso. Y si no pregunta, no digas nada, así, para la próxima, le puedo meter la misma excusa completa. (*Gira y mira hacia adelante.*) Pero ¿veo a Filotita? ¿De dónde viene esta? ¡Filotis! ¡Hola, hola!

FILOTIS

¡Hola, Parmenón!

SIRA

¡Por Cástor! ¡Hola, Parmenón!

PARMENÓN

¡Por Pólux! ¡Hola, Sira! Decime, Filotis, ¿por dónde anduviste divirtiéndote tanto tiempo?

FILOTIS

La verdad, muy poco anduve divirtiéndome. Es que de acá me fui a Corinto con un soldado muy grosero. Allí lo soporté durante dos años de desdicha ininterrumpida.

PARMENÓN

¡Por Pólux! Me imagino, Filotita, que muchas veces extrañaste Atenas y lamentaste tu decisión.

PHILOTIS
non dici potest
quam cupida eram huc redeundi, abeundi a milite
vosque hic videndi, antiqua ut consuetudine
agitarem inter vos libere convivium.
nam illi[c] haud licebat nisi praefinito loqui
quae illi placerent.

PARMENO
haud opinor commode
finem statuisse orationi militem.

PHILOTIS
sed quid hoc negotist? modo quae narravit mihi
hic intu' Bacchi'? quod ego numquam credidi
fore, ut ille hac viva posset animum inducer
uxorem habere.

PARMENO
habere autem?

PHILOTIS
eho tu, an non habet?

PARMENO
habet, sed firmae haec vereor ut sint nuptiae.

PHILOTIS
ita di deaeque faxint, si in rem est Bacchidis.
sed qui istuc credam ita esse dic mihi, Parmeno.

Filotis
No puedo decirte cuánto deseaba volver, abandonar al soldado y verlos a ustedes aquí, ir de nuevo a fiestas como hacíamos antes. Porque allá no podía hablar, salvo que se pautaran de antemano los temas que a él le gustaban.

Parmenón
(*Aparte*.) Me parece que el soldado no ponía fin a su discurso fácilmente.

Filotis
Pero ¿qué está pasando acá? ¿Qué me acaba de contar Báquide ahí adentro? Lo que nunca creí que pasaría: que él tuviera la idea de casarse, mientras ella estuviera viva.

Parmenón
Lo que se dice tenerla…

Filotis
Escuchame, ¿la tiene o no?

Parmenón
La tiene, pero tengo miedo de que este casamiento no esté firme.

Filotis
Así lo quieran los dioses y diosas, si es en beneficio de Báquide. Pero decime, Parmenón, ¿eso es creíble?

PARMENO
non est opus prolato hoc: percontarier
desiste.

PHILOTIS
nempe ea causa ut ne id fiat palam?
ita me di amabunt, haud propterea te rogo,
uti hoc proferam, sed ut tacita mecum gaudeam.

PARMENO
numquam tam dices commode ut tergum meum
tuam in fidem committam.

PHILOTIS
ah noli, Parmeno:
quasi tu non multo malis narrare hoc mihi
quam ego quae percontor scire.

PARMENO
(vera haec praedicat
et illud mihi vitiumst maxumum.) si mihi fidem
das te tacituram, dicam.

PHILOTIS
ad ingenium redis.
fidem do: loquere.

PARMENO
ausculta.

PHILOTIS
istic sum.

Parmenón
No es necesario que se divulgue. Dejá de preguntarme.

Filotis
(*Aparte*.) Ahh… ¿que no se divulgue? (*A Parmenón*.) Te juro, por el amor de los dioses, que no te pregunto para contarlo, sino para disfrutarlo callada conmigo misma.

Parmenón
Por más que hables apropiadamente jamás voy a confiar mi espalda a tu palabra.

Filotis
¡Ah, no te resistas, Parmenón! Como si vos mismo no tuvieras muchas más ganas de contármelo que yo de saberlo.

Parmenón
(*Aparte*.) Esta dice la verdad y ese es mi mayor defecto. (*A Filotis*.) Si me das tu palabra de que vas a callarte, te lo digo.

Filotis
Volvés a ser vos mismo. Te doy mi palabra. Hablá.

Parmenón
Escuchá.

Filotis
Dale.

PARMENO
hanc Bacchidem
amabat ut quom maxume tum Pamphilus
quom pater uxorem ut ducat orare occipit
et haec communia omnium quae sunt patrum,
sese senem esse dicere, illum autem unicum:
praesidium velle se senectuti suae.
ill' primo se negare; sed postquam acrius
pater instat, fecit animi ut incertus foret
pudorin anne amori obsequeretur magis.
tundendo atque odio denique effecit senex:
despondit ei gnatam hui(u)s vicini proxumi.
usque illud visum est Pamphilo ne utiquam grave
donec iam in ipsis nuptiis, postquam videt
paratas nec moram ullam quin ducat dari,
ibi demum ita aegre tulit ut ipsam Bacchidem,
si adesset, credo ibi eiu' commiseresceret.
ubiquomque datum erat spatium solitudinis
ut conloqui mecum una posset: "Parmeno,
perii, quid ego egi! in quod me conieci malum!
non potero ferre hoc, Parmeno: perii miser."

PHILOTIS
at te di deaeque perduint cum istoc odio, Lache!

PARMENO
ut ad pauca redeam, uxorem deducit domum.
nocte illa prima virginem non attigit;
quae consecutast nox eam, nihilo magis.

Parmenón

Pánfilo amaba a Báquide más que nunca cuando su padre comenzó a pedirle que se casara y a decirle todas esas cosas que son comunes a todos los padres: que él era un anciano, que aquel era su único hijo, que él quería una protección para su vejez. Al principio él se niega, pero después la presión más insistente de su padre lo hizo dudar si rendirse ante el respeto o el amor. Y machacando hasta el cansancio, finalmente el viejo lo logró: lo comprometió con la hija del vecino de al lado. Hasta aquí no le pareció a Pánfilo algo grave, pero en el momento de la celebración de la boda, después de ver todo listo y sin poder demorar el matrimonio, allí por fin lo asumió tan tristemente, que la misma Báquide, si hubiese estado presente, creo que se habría compadecido de él. Cada vez que había un momento para hablar a solas conmigo me decía (*Imitando la voz y los gestos de Pánfilo*.): "Parmenón, estoy muerto. ¿Qué hice? ¡En qué lío me metí! ¡No voy a poder soportarlo, Parmenón, estoy muerto, desgraciado de mí!"

Filotis

¡Por los dioses y las diosas, qué insistencia, Laques!

Parmenón

Para decirlo con pocas palabras: llevó a su esposa a su casa. En aquella primera noche no tocó a la chica, la noche siguiente no hizo nada más.

PHILOTIS
quid ais? cum virgine una adulescens cubuerit
plus potu', sese illa abstinere ut potuerit?
non veri simile dici' neque verum arbitror.

PARMENO
credo ita videri tibi. nam nemo ad te venit
nisi cupiens tui; ille invitus illam duxerat.

PHILOTIS
quid deinde fit?

PARMENO
diebu' sane pauculis
post Pamphilus me solum seducit foras
narratque ut virgo ab se integra etiam tum siet,
seque ante quam eam uxorem duxisset domum,
sperasse eas tolerare posse nuptias.
"sed quam decrerim me non posse diutius
habere, eam ludibrio haberi, Parmeno,
quin integram itidem reddam, ut accepi ab suis,
neque honestum mihi neque utile ipsi virginist."

PHILOTIS
pium ac pudicum ingenium narras Pamphili.

PARMENO
"hoc ego proferre incommodum mi esse arbitror;
reddi patri autem, quoi tu nil dicas viti,
superbumst. sed illam spero, ubi hoc cognoverit
non posse se mecum esse, abituram denique."

Filotis
¿Qué decís? ¿Cómo un muchacho bastante bebido se acostaría con una chica y no la tocaría? No es creíble lo que me contás ni me parece cierto.

Parmenón
Eso te parece a vos, porque nadie se te acerca si no es deseándote: él se había casado contra su voluntad.

Filotis
¿Qué pasó entonces?

Parmenón
Unos poquitos días después Pánfilo me lleva afuera a mí solo y me cuenta que hasta ese momento seguía sin tocar a la chica y que él antes de llevarla como esposa a su casa, esperaba poder soportar ese matrimonio. (*Imitando la voz y los gestos de Pánfilo*.) "Pero como estoy convencido, Parmenón, de que no puedo aguantarla por más tiempo, no sería honesto de mi parte ni útil para la chica tenerla para burlarme de ella y no devolverla a los suyos intacta como la recibí."

Filotis
Por lo que contás, una actitud justa y virtuosa la de Pánfilo.

Parmenón
(*Imitando la voz y los gestos de Pánfilo*.) "Considero que decir esto es inapropiado para mí, pero devolverla a su padre, cuando no se puede decir nada malo de ella, es insolente. Espero que, al darse cuenta de que no puede estar conmigo, por fin se vaya."

PHILOTIS
quid interea? ibatne ad Bacchidem?

PARMENO
cotidie.
sed ut fit, postquam hunc alienum ab sese videt,
maligna multo et mage procax facta ilico est.

PHILOTIS
non edepol mirum.

PARMENO
atque ea res multo maxume
diiunxit illum ab illa, postquam et ipse se
et illam et hanc quae domi erat cognovit satis,
ad exemplum ambarum mores earum existimans.
haec, ita uti liberali esse ingenio decet,
pudens modesta incommoda atque iniurias
viri omnis ferre et tegere contumelias.
hic animu' partim uxori' misericordia
devinctu', partim victus hui(u)s iniuriis
paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit
amorem, postquam par ingenium nactus est.
interea in Imbro moritur cognatus senex
horunc: ea ad hos redibat lege hereditas.
eo amantem invitum Pamphilum extrudit pater.
reliquit cum matre hic uxorem; nam senex
rus abdidit se, huc raro in urbem commeat.

PHILOTIS
quid adhuc habent infirmitatis nuptiae?

Filotis
¿Y mientras tanto? ¿Iba a casa de Báquide?

Parmenón
Todos los días. Pero sucede que ella, cuando lo siente distante, se vuelve de repente muy malvada y más grosera.

Filotis
¡Por Hércules! No me sorprende.

Parmenón
Y tal situación lo separó mucho más de ella, porque se dio cuenta de quién era él, quién era esta mujer y quién, la que tenía en su casa, comparando sus modos de actuar. Filomena, como corresponde a una mujer honrada, es pudorosa, reservada, soporta las molestias y todos los agravios de su esposo y oculta las afrentas.
Él, cediendo en parte por compasión a su esposa, en parte vencido por los agravios de la otra, poco a poco se alejó de Báquide y transfirió su amor a su esposa, después de haber encontrado en ella un carácter semejante al suyo. Mientras tanto, se muere en Imbros un viejo pariente de estos: la herencia les corresponde por ley. El padre obliga a ir allá al enamorado Pánfilo. El joven deja a su esposa con su madre, porque el viejo se retiró al campo y rara vez acude a la ciudad.

Filotis
Hasta aquí, ¿qué tiene de inseguro este matrimonio?

PARMENO
nunc audies. primo dies complusculos
bene convenibat sane inter eas. interim
miris modis odisse coepit Sostratam:
neque lites ullae inter eas, postulatio
numquam.

PHILOTIS
quid igitur?

PARMENO
siquando ad eam accesserat
confabulatum, fugere e conspectu ilico,
videre nolle: denique ubi non quit pati,
simulat se ad matrem accersi ad rem divinam, abit.
ubi illic dies est compluris, accersi iubet:
dixere causam tum nescioquam. iterum iubet:
nemo remisit. postquam accersunt saepius,
aegram esse simulant mulierem. nostra ilico
it visere ad eam: admisit nemo. hoc ubi senex
rescivit, heri ea causa rure huc advenit,
patrem continuo convenit Philumenae.
quid egerint inter se nondum etiam scio;
nisi sane curaest quorsum eventurum hoc siet.
habes omnem rem: pergam quo coepi hoc iter.

PHILOTIS
et quidem ego; nam constitui cum quodam hospite
me esse illum conventuram.

Parmenón
Ahora vas a saberlo. Al principio, durante unos poquitos días congeniaban bien. Entretanto Filomena empezó a odiar a Sóstrata de un modo sorprendente. Nunca hubo discusiones entre ellas ni acusación alguna.

Filotis
¿Y entonces?

Parmenón
Si alguna vez Sóstrata se acercaba a ella para hablarle, Filomena huía de su vista de inmediato, no quería verla. Finalmente cuando ya no puede soportar más, simula que su madre la llama para hacer un sacrificio y se marcha. Cuando lleva allí varios días, su suegra ordena que se la llame. Entonces no sé qué excusa pone. Lo ordena de nuevo: nadie la hace volver. Después de llamarla varias veces, simulan que la mujer está enferma. Nuestra ama entonces va enseguida a visitarla: nadie la recibe. Cuando ayer el viejo se enteró de esto se vino del campo y se reunió enseguida con el padre de Filomena. De qué hablaron todavía no lo sé, pero me preocupa a dónde va a ir a parar esto. Ya sabés todo el asunto, voy a seguir mi camino.

Filotis
Yo también porque quedé en encontrarme con un viajero.

PARMENO
di vortant bene
quod agas!

PHILOTIS
vale.

PARMENO
et tu bene vale, Philotium.

Parmenón
¡Que los dioses te ayuden en lo que hagas!

Filots
¡Que estés bien!

Parmenón
¡Vos también, Filotis!

ACTVS II

I

LACHES SOSTRATA

LACHES
Pro deum atque hominum fidem, quod hoc genus est, quae haec
[est coniuratio!
utin omnes mulieres eadem aeque studeant nolintque omnia
neque declinatam quicquam ab aliarum ingenio ullam reperias!
itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt nurus.
viris esse advorsas aeque studiumst, simili' pertinaciast,
in eodemque omnes mihi videntur ludo doctae ad malitiam; et
ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse sati' certo scio.

SOSTRATA
me miseram, quae nunc quam ob rem accuser nescio.

LACHES
hem
tu nescis?

SOSTRATA
non, ita me di bene ament, mi Lache,
itaque una inter nos agere aetatem liceat.

LACHES
di mala prohibeant.

SOSTRATA
meque abs te inmerito esse accusatam post modo rescisces.

ACTO II

Escena I

Laques – Sóstrata

Laques

(*Saliendo de su casa seguido por Sóstrata*.) ¡Por los dioses y los hombres! ¡Qué clase de gente es esta! ¡Qué significa esta conspiración! ¡Será posible que todas las mujeres quieran y no quieran exactamente lo mismo, y que no haya una sola que se aleje de la manera de ser de las demás! Y así todas las suegras odian a sus nueras con la misma pasión. Se enfrentan a sus maridos con el mismo empeño; su terquedad es semejante. Me parece que todas ellas se formaron en malicia en la misma escuela y en esa escuela, si la hay, la maestra es mi mujer, estoy seguro.

Sóstrata

¡Pobre de mí, que no sé de qué se me acusa ahora!

Laques

¡Ah! ¿No sabés?

Sóstrata

No, ¡te lo juro por los dioses y por nuestra vida juntos, querido Laques!

Laques

¡Que los dioses me libren de tal desgracia!

Sóstrata

Pronto vas a saber que me acusaste injustamente.

LACHES
scio,
te inmerito? an quicquam pro istis factis dignum te dici potest?
quae me et te et familiam dedecoras, filio luctum paras;
tum autem ex amicis inimici ut sint nobis adfines facis,
qui illum decrerunt dignum suos quoi liberos committerent.
tu sola exorere quae perturbes haec tua inpudentia.

SOSTRATA
egon?

LACHES
tu inquam, mulier, quae me omnino lapidem, non hominem putas.
an, quia ruri esse crebro soleo, nescire arbitramini
quo quisque pacto hic vitam vostrarum exigat?
multo melius hic quae fiunt quam illi[c] ubi sum adsidue scio.
ideo quia, ut vos mihi domi eriti', proinde ego ero fama foris.
iampridem equidem audivi cepisse odium t<ui> Philumenam,
minimeque adeo [est] mirum, et ni id fecisset mage mirum foret;
sed non credidi adeo ut etiam totam hanc odisset domum:
quod si scissem illa hic maneret potiu', tu hinc isses foras.
at vide quam inmerito aegritudo haec oritur mi abs te, Sostrata:
rus habitatum abii concedens vobis et rei serviens,
sumptus vostros otiumque ut nostra res posset pati,
meo labori haud parcens praeter aequom atque aetatem meam.
non te pro his curasse rebu' nequid aegre esset mihi!

SOSTRATA
non mea opera neque pol culpa evenit.

Laques
(*Con ironía.*) Sí, ya sé. ¿A vos injustamente? Pero ¿puede decirse algo digno de tus actos? ¿Vos que sos mi deshonra, la tuya y la de la familia, le provocás un dolor a tu hijo, y convertís en enemigos a nuestros vecinos que lo habían considerado digno de su hija? ¡Vos sola te presentás para perturbarlo todo con tu falta de vergüenza!

Sóstrata
¿Yo?

Laques
Sí, vos, mujer, que me considerás realmente una piedra y no un hombre. Como suelo estar frecuentemente en el campo, ¿piensan que no sé cómo vive cada una de ustedes aquí? Sé mucho mejor lo que sucede aquí que lo que pasa allí donde a menudo estoy. Y esto porque, según se comporten en casa, así será mi reputación afuera. Ya hace tiempo oí que Filomena te odia, no es raro para nada, sería más raro que no lo hubiese hecho. Pero no creí que fuera para tanto, al punto incluso de odiar a toda la casa. De haberlo sabido, en realidad ella permanecería aquí y vos estarías afuera. ¡Pero mirá qué inmerecido el disgusto que me das, Sóstrata! Me fui a vivir al campo pensando en ustedes y cuidando la fortuna, para poder solventar sus gastos y su no hacer nada, sin escatimar esfuerzo por mi parte más allá de lo justo y de mi edad. ¡A cambio de esto no te ocupaste de que yo no tuviera ningún disgusto!

Sóstrata
¡Por Pólux!, no sucedió ni por mi intervención ni por mi culpa.

LACHES
immo maxume:
sola hic fuisti: in te omnis haeret culpa sola, Sostrata.
quae hic erant curares, quom ego vos curis solvi ceteris.
cum puella anum suscepisse inimicitias non pudet?
illi(u)s dices culpa factum?

SOSTRATA
haud equidem dico, mi Lache.

LACHES
gaudeo, ita me di ament, gnati causa; nam de te quidem
sati' scio peccando detrimenti nil fieri potest.

SOSTRATA
qui scis an ea causa, mi vir, me odisse adsimulaverit
ut cum matre plus una esset?

LACHES
quid ais? non signi hoc sat est,
quod heri nemo voluit visentem ad eam te intro admittere?

SOSTRATA
enim lassam oppido tum esse aibant: eo ad eam non admissa sum.

LACHES
tuos esse ego illi mores morbum mage quam ullam aliam rem
[arbitror,
et merito adeo; nam vostrarum nullast quin gnatum velit
ducere uxorem; et quae vobis placitast condicio datur:
ubi duxere inpulsu vostro, vostro inpulsu easdem exigunt.

Laques
¡Claro que sí! Estuviste acá sola. Sobre vos recae toda la culpa, Sóstrata. ¡Te hubieras ocupado de lo que pasaba acá, cuando yo las liberé de otras preocupaciones! ¿No te da vergüenza que una vieja como vos haya despertado el odio de una niña? ¿Vas a decir que lo ocurrido fue culpa suya?

Sóstrata
Claro que no lo digo, Laques querido.

Laques
¡Por los dioses!, me alegro por mi hijo, porque en cuanto a vos, por lo menos sé de sobra que más daño del que hiciste no podés hacer.

Sóstrata
¿Qué sabés, querido mío, si no simuló que me odiaba para quedarse con su madre?

Laques
¿Qué decís? ¿No es bastante llamativo que ayer cuando fuiste a visitarla nadie quiso dejarte entrar?

Sóstrata
Decían que en ese momento estaba muy cansada... Por eso no me dejaron entrar.

Laques
Me parece que la enferman tus modales más que otra cosa y es lógico, porque entre ustedes no hay ninguna que no quiera casar a su hijo. Cuando consiguen un partido que les cae en gracia y se casan, por culpa de ustedes se divorcian.

II
PHIDIPPVS LACHES SOSTRATA

PHIDIPPVS
Etsi scio ego, Philumena, meum ius esse ut te cogam
quae ego imperem facere, ego tamen patrio animo victu' faciam
ut tibi concedam neque tuae lubidini advorsabor.

LACHES
atque eccum Phidippum optume video: hinc iam scibo hoc quid [sit.
Phidippe, etsi ego meis me omnibus scio esse adprime [obsequentem,
sed non adeo ut mea facilitas corrumpat illorum animos:
quod tu si idem faceres, magis in rem et vostram et nostram id [esset.
nunc video in illarum potestate esse te.

PHIDIPPVS
heia vero.

LACHES
adii te heri de filia: ut veni, itidem incertum amisti.
haud ita decet, si perpetuam hanc vis esse adfinitatem,
celare te iras. siquid est peccatum a nobis profer:
aut ea refellendo aut purgando vobis corrigemus
te iudice ipso. sin east causa retinendi apud vos
quia aegrast, te mihi iniuriam facere arbitror, Phidippe,
si metui' satis ut meae domi curetur diligenter.
at ita me di ament, haud tibi hoc concedo –[etsi] illi pater es–
ut tu illam salvam mage velis quam ego: id adeo gnati causa,
quem ego intellexi illam haud minus quam se ipsum magni facere.

Escena II

Fidipo – Laques – Sóstrata

Fidipo

(*Sale de su casa, dirigiéndose a Filomena.*) Aunque sé, Filomena, que puedo obligarte a hacer lo que yo ordene, voy a intentar complacerte y no me opondré a tu deseo porque me lo dicta el amor de padre.

Laques

(*Aparte.*) Ahí, justamente, veo a Fidipo: ya voy a saber por él qué sucede. (*Alto, a Fidipo.*) Fidipo, sé bien que soy extremadamente complaciente con todos los míos, pero, no al punto de que mi condescendencia eche a perder su carácter: si vos hicieras lo mismo, eso sería mejor tanto para nuestras cosas como para las de ustedes. Pero ahora veo que estás bajo el poder de ellas.

Fidipo

¡Ah! Pero…

Laques

Ayer te visité por el tema de tu hija. Me dejaste tan desorientado como cuando llegué. Si querés que nuestra relación sea para siempre, no conviene que ocultes tu enojo así. Si existe algún error de nuestra parte, decilo: vamos a corregirlo desmintiéndolo o disculpándonos con ustedes, y vos mismo serás el juez. Pero si la razón para retenerla en tu casa es que está enferma, considero que estás cometiendo una injusticia contra mí, Fidipo, si tenés miedo de que en mi casa no se la cuide con suficiente atención. Pero, por todos los dioses, no admito que, aunque seas su padre, quieras más que yo verla bien. Esto, especialmente por mi hijo que, me consta, la quiere tanto como a su propia vida. Y, además, no se me oculta qué

neque adeo clam me est quam esse eum graviter laturum credam,
hoc si rescierit: eo domum studeo haec priu' quam ille redeat.

PHIDIPPVS
Laches, et diligentiam vostram et benignitatem
novi et quae dicis omnia esse ut dicis animum induco,
et te hoc mihi cupio credere: illam ad vos redire studeo
si facere possim ullo modo.

LACHES
quae res te id facere prohibet?
eho num quid nam accusat virum?

PHIDIPPVS
minime. nam postquam attendi
magis et vi coepi cogere ut rediret, sancte adiurat
non posse apud vos Pamphilo se absente perdurare.
aliud fortasse aliis viti est: ego sum animo leni natus:
non possum advorsari meis.

LACHES
em Sostrata.

SOSTRATA
heu me miseram!

LACHES
certumne est istuc?

mal, creo, va a tomarlo, si se entera de esto. Por eso, me empeño en que ella vuelva a casa antes que él.

Fidipo
Laques, conozco la atención y la amabilidad de ustedes y estoy convencido de que todo lo que decís es como lo decís y quiero que me creas esto: me empeño en que ella regrese junto a ustedes, ojalá pueda hacerlo.

Laques
¿Qué te impide hacerlo? ¡Eh!, ¿acusa a su marido de algo?

Fidipo
Para nada. Porque cuando le presté más atención al tema y comencé a forzarla para que regresara, ella juró y perjuró que no podía soportar estar en la casa de ustedes mientras Pánfilo estuviera ausente. Otros, quizás, tienen otros defectos. Yo nací con un carácter indulgente: no puedo llevarles la contra a los míos.

Laques
¿Viste, Sóstrata?

Sóstrata
¡Ay! Desdichada de mí.

Laques
¿Es una decisión tomada?

PHIDIPPVS
nunc quidem ut videtur: sed num quid vis?
nam est quod me transire ad forum iam oportet.

LACHES
eo tecum una.

Fidipo
Por ahora, sí, según parece. Pero ¿querés algo más? Porque ahora tengo que irme al foro.

Laques
Voy con vos.

III
SOSTRATA

SOSTRATA
Edepol ne nos sumus inique aeque omnes invisae viris
propter paucas, quae omnes faciunt dignae ut videamur malo.
nam ita me di ament, quod me accusat nunc vir, sum extra noxiam.
sed non facile est expurgatu: ita animum induxerunt socrus
omnis esse iniquas: haud pol mequidem; nam numquam secus
habui illam ac si ex me esset gnata, nec qui hoc mi eveniat scio;
nisi pol filium multimodis iam exspecto ut redeat domum.

Escena III

Sóstrata

Sóstrata

¡Por Pólux! ¡Qué injusto! Nuestros maridos nos aborrecen a todas por igual. Gracias a unas pocas, somos todas dignas de maltrato. ¡Por los dioses!, no tengo la culpa de lo que me acusa mi marido. Pero no es fácil justificarse cuando están tan convencidos de que todas las suegras son malas. Yo, por Pólux, no lo soy, porque siempre traté a Filomena como si fuese mi propia hija. No sé por qué me ocurre todo esto. ¡Por Pólux!, ahora espero con toda mi alma que mi hijo regrese a casa.

ACTVS III

I

PAMPHILVS PARMENO (MYRRINA)

PAMPHILVS

Nemini plura acerba credo esse ex amore homini umquam oblata
quam mi. heu me infelicem, hancin ego vitam parsi perdere!
hacin causa ego eram tanto opere cupidu' redeundi domum! hui
quanto fuerat praestabilius ubivis gentium agere aetatem
quam huc redire atque haec ita esse miserum me resciscere!
nam nos omnes quibus est alicunde aliquis obiectus labos,
omne quod est interea tempu' priu' quam id rescitumst lucrost.

PARMENO

ac sic citiu' qui te expedias his aerumnis reperias:
si non rediisses, haec irae factae essent multo ampliores.
sed nunc adventum tuom ambas, Pamphile, scio reverituras:
rem cognosces, iram expedies, rursum in gratiam restitues.
levia sunt quae tu pergravia esse in animum induxti tuom.

PAMPHILVS

quid consolare me? an quisquam usquam gentiumst aeque miser?
priu' quam hanc uxorem duxi habebam alibi animum amori
deditum;
tamen numquam ausu' sum recusare eam quam mi obtrudit pater:
iam in hac re, ut taceam, quoivis facile scitust quam fuerim miser.
vix me illi<m> abstraxi atque inpeditum in ea expedivi animum
meum,
vixque huc contuleram: em nova res ortast porro ab hac quae me
abstrahat.
tum matrem ex ea re me aut uxorem in culpa inventurum arbitror;

ACTO III

Escena I

Pánfilo – Parmenón – (Mírrina)

Pánfilo

(*Llegando del puerto junto a Parmenón.*) Creo que no hay nadie a quien el amor le haya traído más amarguras que a mí. ¡Ay de mí, infeliz! ¿Esta es la vida que yo traté de preservar? ¿Para esto me esforcé tanto, deseoso de regresar a casa? Ah, ¡cuánto más ventajoso hubiera sido irme a vivir a cualquier otro lado que volver acá y enterarme, desdichado de mí, de que las cosas son de esta manera! Porque todos nosotros, cuando en algún momento nos toca alguna desgracia, tenemos que considerar una ganancia todo el tiempo transcurrido antes.

Parmenón

Pero así usted va a encontrar más rápidamente el modo de alejarse de estas penurias. Si no hubiera regresado, estos enojos se hubieran vuelto mucho más grandes. Ahora, Pánfilo, sé que ambas van a respetar su llegada. Usted va a enterarse de la situación, va a disipar el enojo y a restablecer la concordia. Son insignificantes estas cosas que usted tiene en su cabeza como muy graves.

Pánfilo

¿Por qué me consolás? ¿Hay en el mundo alguien más desdichado que yo? Antes de casarme con ella, estaba enamorado de otra, sin embargo, nunca me atreví a rechazar a la que me impuso mi padre. Ya con esto, aunque me calle, cualquiera se da cuenta de mi desdicha. Ni bien me alejé de allí y me liberé de Báquide con la que estaba enredado, y ni bien dirigí mi atención hacia mi esposa, no va que surge un nuevo asunto que me arranca de ella. Entonces

quod quom ita esse invenero, quid restat nisi porro ut fiam miser?
nam matri' ferre iniurias me, Parmeno, pietas iubet;
tum uxori obnoxius sum: ita olim suo me ingenio pertulit,
tot meas iniurias quae numquam in ullo patefecit loco.
sed magnum nescioquid necessest evenisse, Parmeno,
unde ira inter eas intercessit quae tam permansit diu.

PARMENO
haud quidem hercle: parvom; si vis vero veram rationem exsequi,
non maxumas quae maxumae sunt interdum irae iniurias faciunt; nam saepe est quibus in rebus aliu' ne iratus quidem est,
quom de eadem causast iracundu' factus inimicissimus.
pueri inter sese quam pro levibu' noxiis iras gerunt
quapropter? quia enim qui eos gubernat animus eum infirmum gerunt.
itidem illae mulieres sunt ferme ut pueri levi sententia:
fortasse unum aliquod verbum inter eas iram hanc concivisse.

PAMPHILVS
abi, Parmeno, intro ac me venisse nuntia.

PARMENO
hem quid hoc est?

PAMPHILVS
tace.
trepidari sentio et cursari rursum prorsum.

pienso que la culpable de todo este asunto debe ser mi madre o mi esposa. Y cuando llegue a la conclusión de que esto es así, ¿qué me queda sino volver a ser un desdichado de aquí en adelante? Porque el deber ordena que yo soporte los agravios de mi madre, Parmenón. Entonces estoy en deuda con mi esposa, que durante mucho tiempo me soportó con su paciencia, que nunca reveló en ningún lugar tantas injusticias de mi parte. Pero no sé qué cosa tan grave tuvo que haber ocurrido, Parmenón, para que un enojo tan duradero se haya interpuesto entre ellas.

Parmenón

No ha sido tan grave, ¡por Hércules!, si en verdad quiere saber la verdadera explicación, a veces los mayores enojos no son indicio de mayores agravios, porque a menudo ocurre que en ciertas circunstancias uno ni siquiera se enoja, mientras que por la misma causa el iracundo se vuelve el más enemigo. ¡Qué peleas tienen los niños entre sí por ofensas insignificantes! ¿Por qué causa? Porque la mente que los gobierna es débil. Lo mismo pasa con las mujeres: son casi como niños, de pensamiento endeble. Quizás una sola palabra entre ellas haya disparado este enojo.

Pánfilo

(*Señalando la casa de Fidipo.*) Andá Parmenón, entrá y avisá que llegué.

Parmenón

(*Se escuchan los gritos de Filomena dentro de la casa.*) Eh, ¿qué es eso?

Pánfilo

Silencio. (*Acercándose también.*) Escucho barullo y que van de un lado a otro.

PARMENO
agedum, ad fores
accedo propius. em sensistin?

PAMPHILVS
noli fabularier.
pro Iuppiter, clamorem audivi.

PARMENO
tute loqueris, me vetas.

(MYRRINA. intus)
tace obsecro, mea gnata.

PAMPHILVS
matri' vox visast Philumenae.
nullus sum.

PARMENO
quidum?

PAMPHILVS
perii.

PARMENO
quam ob rem?

PAMPHILVS
nescioquod magnum malum
profecto, Parmeno, me celant.

Parmenón
A ver, voy a acercarme más a la puerta. ¿Eh? ¿Escuchó?

Pánfilo
No hables. ¡Por Júpiter! Escuché un grito.

Parmenón
Usted habla y me lo prohíbe a mí.

Mírrina
(*Desde adentro, a Filomena.*) ¡No grites por favor, hija mía!

Pánfilo
Me pareció la voz de la madre de Filomena. ¡No soy nada!

Parmenón
¿Qué pasa?

Pánfilo
¡Estoy muerto!

Parmenón
¿Por qué?

Pánfilo
No sé qué tremenda desgracia en realidad me ocultás, Parmenón. 320

PARMENO
uxorem Philumenam
pavitare nescioquid dixerunt: id si forte est nescio.

PAMPHILVS
interii; quor mihi id non dixti?

PARMENO
quia non poteram una omnia.

PAMPHILVS
quid morbi est?

PARMENO
nescio.

PAMPHILVS
quid? nemon medicum adduxit?

PARMENO
nescio.

PAMPHILVS
cesso hinc ire intro ut hoc quam primum quidquid est certo sciam?
quonam modo, Philumena mea, nunc te offendam adfectam?
nam si periclum ullum in te inest, perisse me una haud
dubiumst.—

PARMENO
non usu' factost mihi nunc hunc intro sequi;
nam invisos omnis nos esse illis sentio:
heri nemo voluit Sostratam intro admittere.

Parmenón
Dijeron que su esposa Filomena estaba temblando por no sé qué motivo. No sé si quizás sea eso…

Pánfilo
¡Me muero! ¿Por qué no me lo dijiste?

Parmenón
Porque no podía decirle todo junto.

Pánfilo
¿Qué enfermedad es?

Parmenón
No sé.

Pánfilo
¿Cómo? ¿Nadie trajo un médico?

Parmenón
No sé.

Pánfilo
¿Por qué me demoro en entrar, para saber con certeza lo que está pasando cuanto antes, sea lo que sea? ¿En qué estado de debilitamiento voy a encontrarte, Filomena querida? Porque si tu vida corre peligro, no hay duda de que voy a morirme con vos. (*Entra.*)

Parmenón
No me conviene acompañarlo ahora ahí adentro, porque siento que ninguno de nosotros es bien recibido. Ayer nadie quiso dejar entrar a

si forte morbus amplior factus siet
(quod sane nolim, maxume eri causa mei),
servom ilico introisse dicent Sostratae,
aliquid tulisse comminiscentur mali
capiti atque aetati illorum morbu' qui auctu' sit:
era in crimen veniet, ego vero in magnum malum.

Sóstrata. Si por casualidad la enfermedad hubiera empeorado –cosa que por supuesto no quiero, principalmente por mi amo–, van a decir que el esclavo de Sóstrata ha entrado allí, van a fantasear con que les hice algún daño contra su integridad y la vida de ellos, y que eso agravó la enfermedad. Mi ama va a cargar con la culpa, yo en cambio con un terrible castigo.

II

SOSTRATA PARMENO PAMPHILVS

SOSTRATA
Nescioquid iamdudum audio hic tumultuari misera:
male metuo ne Philumenae mage morbus adgravescat:
quod te, Aesculapi, et te, Salus, nequid sit huius oro.
nunc ad eam visam.

PARMENO
heus Sostrata.

SOSTRARA
hem.

PARMENO
iterum istinc excludere.

SOSTRATA
ehem Parmeno, tun hic eras? perii, quid faciam misera?
non visam uxorem Pamphili, quom in proxumo hic sit aegra?

PARMENO
non visas? ne mittas quidem visendi causa quemquam.
nam qui amat quoi odio ipsus est, bis facere stulte duco:
laborem inanem ipsus capit et illi molestiam adfert.
tum filius tuos intro iit videre, ut venit, quid agat.

SOSTRATA
quid ais? an venit Pamphilus?

Escena II

Sóstrata – Parmenón – Pánfilo

Sóstrata

(*Saliendo de su casa, sin ver a Parmenón.*) ¡Pobre de mí! Hace rato que oigo tremendo griterío. Mucho me temo que la enfermedad de Filomena se haya agravado más. ¡A vos, Esculapio, y a vos, diosa de la salud, les pido que no sea nada de eso! Ahora voy a ir a verla.

Parmenón

¡Sóstrata!

Sóstrata

¿Qué?

Parmenón

La van a echar de ahí otra vez.

Sóstrata

¿Cómo, Parmenón, eras vos? ¡Estoy muerta! ¿Qué voy a hacer, pobre de mí? ¿No voy a ir a ver a la esposa de Pánfilo, que está enferma acá cerca?

Parmenón

¿Ir a verla? Es más, ni siquiera va a enviar a nadie a visitarla. Creo que el que ama a quien lo odia es doblemente tonto: uno mismo asume un trabajo inútil y causa molestias al otro. Además, su hijo, ni bien llegó, entró a ver cómo está.

Sóstrata

¿Qué decís? ¿Vino Pánfilo?

PARMENO
venit.

SOSTRATA
dis gratiam habeo.
hem istoc verbo animu' mihi redit et cura ex corde excessit.

PARMENO
iam ea te causa maxume nunc hoc intro ire nolo;
nam si remittent quidpiam Philumenae dolores,
omnem rem narrabit, scio, continuo sola soli
quae inter vos intervenerit, unde ortumst initium irae.
atque eccum video ipsum egredi: quam tristis[es]t!

SOSTRATA
o mi gnate!

PAMPHILVS
mea mater, salve.

SOSTRATA
gaudeo venisse salvom. salvan
Philumenast?

PAMPHILVS
meliusculast.

SOSTRATA
utinam istuc ita di faxint!
quid tu igitur lacrumas? aut quid es tam tristi'?

Pármenón
Vino.

Sóstrata
¡Doy gracias a los dioses! ¡Ay! Con estas palabras me ha vuelto la vida y la preocupación se aleja de mi corazón.

Parmenón
Precisamente por ese motivo no quiero que ahora entre ahí, porque si los dolores de Filomena disminuyen algo, al instante, sé que ella sola va contarle todo a él solo, qué ha ocurrido entre ustedes dos, de dónde surgió el comienzo de este enojo. Pero aquí está, lo veo salir. ¡Qué triste se lo ve!

Sóstrata
¡Ay, hijo mío!

Pánfilo
Hola, mamá…

Sóstrata
Me alegra que hayas vuelto sano y salvo. ¿Está bien Filomena?

Pánfilo
Está un poquito mejor.

Sóstrata
¡Ojalá así lo quieran los dioses! Entonces, ¿por qué llorás? ¿Por qué estás tan triste?

PAMPHILVS
recte, mater.

SOSTRATA
quid fuit tumulti? dic mihi: an dolor repente invasit?

PAMPHILVS
ita factumst.

SOSTRATA
quid morbi est?

PAMPHILVS
febris.

SOSTRATA
cotidiana?

PAMPHILVS
ita aiunt.
i sodes intro, consequar iam te, mea mater.

SOSTRATA
fiat.--

PAMPHILVS
tu pueris curre, Parmeno, obviam atque is onera adiuta.

PARMENO
360 quid? non sciunt ipsi viam domum qua veniant?

Pánfilo
Estoy bien, mamá.

Sóstrata
¿Qué fue ese griterío? Contame, ¿el dolor le sobrevino de repente?

Pánfilo
Así fue.

Sóstrata
¿Qué enfermedad es?

Pánfilo
Fiebre.

Sóstrata
¿La común?

Pánfilo
Eso dicen. Entrá mamá, por favor. Yo ya voy.

Sóstrata
Está bien.

Pánfilo
Vos, Parmenón, corré al encuentro de los esclavos y ayudalos con el equipaje.

Parmenón
¿Por qué? ¿No saben ellos mismos el camino para llegar a casa? 360

PAMPHILVS
cessas?

Pánfilo
¿Por qué te demorás? (*Parmenón sale.*)

III
PAMPHILVS

PAMPHILVS
Nequeo mearum rerum initium ullum invenire idoneum
unde exordiar narrare quae necopinanti accidunt;
partim quae perspexi hisce oculis, partim quae accepi auribus:
qua me propter exanimatum citius eduxi foras.
nam modo intro me ut corripui timidus, alio suspicans
morbo me visurum adfectam ac sensi esse uxorem: ei mihi!
postquam me aspexere ancillae advenisse, ilico omnes simul
laetae exclamant "venit", id quod me repente aspexerant.
sed continuo voltum earum sensi inmutari omnium,
quia tam incommode illic fors obtulerat adventum meum.
una illarum interea propere praecucurrit nuntians
me venisse: ego ei(u)s videndi cupidu' recta consequor.
postquam intro adveni, extemplo eiu' morbum cognovi miser;
nam neque ut celari posset tempu' spatium ullum dabat
neque voce alia ac res monebat ipsa poterat conqueri.
postquam aspexi, "o facinus indignum" inquam et corripui ilico
me inde lacrumans, incredibili re atque atroci percitus.
mater consequitur: iam ut limen exirem, ad genua accidit
lacrumans misera: miseritumst. profecto hoc sic est, ut puto:
omnibu´ nobis ut res dant sese ita magni atque humiles sumus.
hanc habere orationem mecum principio institit:
"o mi Pamphile, abs te quam ob rem haec abierit causam vides;
nam vitiumst oblatum virgini olim a nescioquo inprobo.
nunc huc confugit te atque alios partum ut celaret suom."
sed quom orata huiu' reminiscor nequeo quin lacrumem miser.
"quaeque fors fortunast" inquit "nobis quae te hodie obtulit,
per eam te obsecramus ambae, si ius si fas est, uti
advorsa eiu´ per te tecta tacitaque apud omnis sient.

Escena III

Pánfilo

Pánfilo

No puedo encontrar una manera adecuada de empezar a contar las cosas que me pasaron sin haberlas sospechado; unas las vi con mis propios ojos; otras las escuché. Por eso, me fui, sin aliento, a la calle lo más rápido posible. Hace un momento, cuando entré impetuosamente y asustado, esperaba ver a mi mujer afectada por otra enfermedad que la que vi que tenía, ¡ay de mí! Apenas las esclavas me vieron llegar, al instante todas al mismo tiempo gritan, felices, "¡vino!", porque me habían visto de repente. Pero, enseguida, vi que la expresión de todas ellas cambiaba, porque la suerte había dispuesto mi llegada de manera inoportuna. Entonces, una de ellas corrió rápido, anunciando que yo había llegado. Yo, deseoso de ver a mi esposa, la sigo directamente. Cuando entré, ¡pobre de mí!, de inmediato me di cuenta de la enfermedad que tenía, porque el tiempo no daba lugar para disimulos ni ella misma podía quejarse con otra voz que la que su situación requería. Al verla, "¡qué infamia!", dije; y en el acto salí corriendo de allí llorando, profundamente afectado por la increíble y brutal realidad. Su madre me sigue. Cuando ya estaba por traspasar el umbral, cae de rodillas llorando, la pobre. Me dio lástima. La verdad es que, en mi opinión, esto es así: según nos van las cosas, todos somos soberbios o humildes. Primero, ella empezó a hablarme así (*Pánfilo imitando la voz y los ademanes de Mírrina.*): "Ay, Pánfilo querido, ves el motivo por el cual salió de tu casa. Hace tiempo, siendo soltera, fue violada por no sé qué perverso. Ahora se ha refugiado aquí para ocultarte a vos y a los demás su embarazo." Pero cuando recuerdo sus ruegos no puedo contener las lágrimas, desdichado de mí. "Cualquiera sea la imprevisible fortuna que hoy te trajo hasta aquí," dijo, "por ella te suplicamos ambas que, si te parece justo, si te parece lícito, mantengas encubierto y en silencio

si umquam erga te animo esse amico sensisti <ea>m, mi Pamphile,
sine labore hanc gratiam te uti sibi des pro illa nunc rogat.
ceterum de redducenda id facias quod in rem sit tuam.
parturire eam nec gravidam esse ex te solus consciu's:
nam aiunt tecum post duobu' concubuisse [eam] mensibus.
tum, postquam ad te venit, mensis agitur hic iam septimus:
quod te scire ipsa indicat res. nunc si potis est, Pamphile,
maxume volo doque operam ut clam partus eveniat patrem
atque adeo omnis. sed si id fieri non potest quin sentiant,
dicam abortum esse: scio nemini aliter suspectum fore
quin, quod veri similest, ex te recte eum natum putent.
continuo exponetur: hic tibi nil est quicquam incommodi,
et illi miserae indigne factam iniuriam contexeris."
pollicitus sum et servare in eo certumst quod dixi fidem.
nam de redducenda, id vero ne utiquam honestum esse arbitror
nec faciam, etsi amor me graviter consuetudoque ei(u)s tenet.
lacrumo quae posthac futurast vita quom in mentem venit
solitudoque. o fortuna, ut numquam perpetuo's data!
sed iam prior amor me ad hanc rem exercitatum reddidit,
quem ego tum consilio missum feci: idem [nunc] huc operam dabo.
adest Parmeno cum pueris: hunc minimest opus
in hac re adesse; nam olim soli credidi
ea me abstinuisse in principio quom datast.
vereor, si clamorem ei(u)s hic crebro exaudiat,
ne parturire intellegat. aliquo mihist
hinc ablegandu' dum parit Philumena.

su contratiempo delante de todos. Si alguna vez te diste cuenta de
que sentía cariño, Pánfilo querido, ahora te ruega que le concedas
a cambio este favor que no te cuesta nada. En cuanto a llevártela
de nuevo, hacé lo que te convenga. Que ella está pariendo y que
no está embarazada de vos, solo vos lo sabés, además de nosotras,
porque dicen que se acostó con vos dos meses más tarde. Después
de que llega a tu casa, no pasan más de siete meses. Los hechos
demuestran lo que ya sabés. Ahora, lo que más quiero, Pánfilo, si
es posible, y pongo mi esfuerzo en eso, es que el parto se produzca
a escondidas del padre y de todos. Pero si no es posible lograr que
no se enteren, voy a decir que fue prematuro: sé que a nadie se le
va a ocurrir sospechar otra cosa, de modo que van a pensar que es
tu hijo, como es lógico. Luego vamos a deshacernos de él. En esto
no hay perjuicio para vos y, en cambio, habrás disimulado la ofensa
cometida indignamente contra esta desdichada...". Lo prometí y,
sobre esto, es seguro que voy a mantener mi palabra. Pero, con
respecto a traerla de nuevo conmigo, eso no lo considero para nada
correcto y no voy a hacerlo, aunque el amor y la convivencia con
ella pesen fuertemente sobre mí. Lloro cuando vienen a mi mente
la vida y la soledad que me esperan en el futuro. ¡Oh fortuna, que
nunca sos favorable eternamente! Pero ya me sirvió de experiencia
en esta situación un amor anterior, que, entonces, dejé de lado con
criterio. Ahora voy a ocuparme de este de la misma manera. (*Viendo
a Parmenón.*) Ahí está Parmenón con los esclavos. Es necesario que no
esté presente en este momento. Hace un tiempo, solo a él le confié
que, al principio, ni siquiera la toqué cuando me fue entregada en
matrimonio. Me da miedo que, si escucha sus gritos uno tras otro,
se dé cuenta de que está de parto. Tengo que mandarlo a algún otro
lado, mientras Filomena está pariendo.

IV
PARMENO SOSIA PAMPHILVS

PARMENO
Ain tu tibi hoc incommodum evenisse iter?

SOSTRATA
non hercle verbis, Parmeno, dici potest
tantum quam re ipsa navigare incommodumst.

PARMENO
itan est?

SOSTRATA
o fortunate, nescis quid mali
praeterieris qui numquam es ingressus mare.
nam alias ut mittam miserias, unam hanc vide:
dies triginta aut plus eo in navi fui
quom interea semper mortem exspectabam miser;
ita usque advorsa tempestate usi sumus.

PARMENO
odiosum.

SOSTRATA
haud clam me est. denique hercle aufugerim
potius quam redeam, si <eo> mihi redeundum sciam.

PARMENO
olim quidem te causae inpellebant leves,
quod nunc minitare facere, ut faceres, Sosia.
sed Pamphilum ipsum video stare ante ostium:

Escena IV

PARMENÓN – SOSIA – PÁNFILO

PARMENÓN

(*Que llega hablando con el esclavo Sosia.*) ¿Decís que tuviste un viaje molesto?

SOSIA

¡Por Hércules, Parmenón, no tengo palabras para explicar qué molesto es el hecho mismo de viajar en barco!

PARMENÓN

¿En serio?

SOSIA

¡Dichoso de vos, no sabés qué males evitaste al no haberte adentrado nunca en el mar! Porque, para dejar de lado otras desgracias, mirá solamente esta: treinta días o más estuve allí, en el barco, mientras esperaba la muerte, como un desgraciado. Continuamente sufrimos un tiempo adverso.

PARMENÓN

¡Qué tremendo!

SOSIA

No te imaginás. En fin, por Hércules, huiría antes de volver, si supiera que tengo que regresar ahí.

PARMENÓN

En otro tiempo, en realidad, Sosia, por mucho menos hacías lo que ahora amenazás hacer. Pero veo al mismísimo Pánfilo parado junto a la puerta. (*Dirigiéndose a los esclavos que llegan con Sosia.*) Entren, yo

ite intro; ego hunc adibo, siquid me velit.—
ere, etiam [nunc] tu hic stas?

PAMPHILUVS
et quidem te exspecto.

PARMENO
quid est?

PAMPHILVS
in arcem transcurso opus est.

PARMENO
quoi homini?

PAMPHILVS
tibi.

PARMENO
in arcem? quid eo?

PAMPHILVS
Callidemidem hospitem
Myconium, qui mecum una vectust, conveni.

PARMENO
perii. vovisse hunc dicam, si salvos domum
redisset umquam, ut me ambulando rumperet?

voy a acercarme a él, por si necesita algo de mí. (*A Pánfilo.*) Amo, ¿todavía está acá?

Pánfilo
Sí, y te estoy esperando.

Parmenón
¿Qué pasa?

Pánfilo
Es necesario que alguien haga un viaje a la ciudad.

Parmenón
¿Quién?

Pánfilo
Vos.

Parmenón
¿A la ciudad? ¿Para qué hasta ahí?

Pánfilo
Andá a encontrarte con Calidémides, mi huésped en Míconos, el que viajó conmigo.

Parmenón
(*Aparte.*) ¡Estoy frito! ¿Este habrá prometido que, si alguna vez volvía sano y salvo a casa, me reventaría a fuerza de caminatas?

PAMPHILVS
quid cessas?

PARMENO
quid vis dicam? an conveniam modo?

PAMPHILVS
immo quod constitui me hodie conventurum eum,
non posse, ne me frustra illi exspectet. vola.

PARMENO
at non novi homini' faciem.

PAMPHILVS
at faciam ut noveris:
magnu' rubicundu' crispu' crassu' caesius
cadaverosa facie.

PARMENO
di illum perduint!
quid si non veniet? maneamne usque ad vesperum?

PAMPHILVS
maneto: curre.

PARMENO
non queo: ita defessu' sum.--

PAMPHILVS
ille abiit. quid agam infelix? prorsus nescio
quo pacto hoc celem quod me oravit Myrrina,
suae gnatae partum; nam me miseret mulieris.

Pánfilo
¿Por qué te demorás?

Parmenón
¿Qué quiere que le diga? ¿Solamente voy a encontrarme con él?

Pánfilo
No, decile que no voy a poder encontrarme con él hoy, como había decidido, para que no me espere inútilmente. Volá.

Parmenón
Bueno, pero no conozco la cara del tipo.

Pánfilo
Bueno, voy a hacer que lo conozcas: es grande, colorado, de pelo enrulado, gordo, de ojos verdosos y aspecto cadavérico.

Parmenón
(*En voz baja*.) ¡Qué engendro de los dioses! (*A Pánfilo*.) ¿Y qué pasa si no llega? ¿Voy a tener que esperarlo hasta el atardecer?

Pánfilo
Sí, esperalo. Corré.

Parmenón
No puedo. ¡Estoy tan cansado! (*Se va.*)

Pánfilo
Se fue. ¿Qué voy a hacer, infeliz de mí? No tengo la menor idea de cómo voy a ocultar lo que me contó Mírrina, el parto de su hija, porque la mujer me da pena. Voy a hacer lo que pueda, pero sin dejar de cumplir con mi deber, porque conviene que obedezca a

quod potero faciam, tamen ut pietatem colam;
nam me parenti potiu' quam amori obsequi
oportet. attat eccum Phidippum et patrem
video: horsum pergunt. quid dicam hisce incertu' sum.

mi madre más que a mi amor. ¡Uy! Ahí veo a Fidipo y a mi padre. 450
Vienen para acá. No sé qué les voy a decir.

V

LACHES PHIDIPPVS PAMPHILVS

LACHES
Dixtin dudum illam dixisse se exspectare filium?

PHIDIPPVS
factum.

LACHES
venisse aiunt: redeat.

PAMPHILVS
causam quam dicam patri
quam ob rem non redducam nescio.

LACHES
quem ego hic audivi loqui?

PAMPHILVS
certum offirmare est viam me quam decrevi persequi.

LACHES
455 ipsus est de quo hoc agebam tecum.

PAMPHILVS
salve, mi pater.

LACHES
gnate mi, salve.

Escena V

LAQUES – FIDIPO – PÁNFILO

LAQUES
¿No me dijiste recién que Filomena te había dicho que estaba esperando a mi hijo?

FIDIPO
Así es.

LAQUES
Dicen que él llegó. Que ella regrese.

PÁNFILO
(*Aparte*.) No sé qué excusa le voy a dar a mi padre para no llevarla a casa de nuevo.

LAQUES
¿A quién oí hablar por aquí?

PÁNFILO
(*Aparte*.) Está decidido: me mantengo firme por el camino que resolví seguir.

LAQUES
Es el mismo de quien te estaba hablando. 455

PÁNFILO
(*A Laques*.) ¡Hola, papá!

LAQUES
(*A Pánfilo*.) ¡Hola, hijo!

PHIDIPPVS
bene factum te advenisse, Pamphile;
atque adeo, id quod maxumumst, salvom atque validum.

PAMPHILVS
creditur.

LACHES
advenis modo?

PAMPHILVS
admodum.

LACHES
cedo, quid reliquit Phania
consobrinu' noster?

PAMPHILVS
sane hercle homo voluptati obsequens
fuit dum vixit; et qui sic sunt haud multum heredem iuvant,
sibi vero hanc laudem relinquont "vixit, dum vixit, bene."

LACHES
tum tu igitur nil attulisti plus una hac sententia?

PAMPHILVS
quidquid est id quod reliquit, profuit.

LACHES
immo obfuit;
nam illum vivom et salvom vellem.

Fidipo
Qué bueno que hayas venido, Pánfilo. Y encima, lo que es más importante, sano y salvo.

Pánfilo
Ya lo creo.

Laques
¿Recién llegás?

Pánfilo
Recién.

Laques
Decime, ¿qué nos dejó Fania, nuestro primo?

Pánfilo
¡Por Hércules! Decididamente fue un hombre que, mientras vivió, 460
buscó el placer. Y quienes son así no dejan mucho a sus herederos.
Pero dejan para sí mismos este elogio: "Mientras vivió, vivió bien".

Laques
¿Entonces no trajiste nada más que un proverbio?

Pánfilo
Cualquier cosa que haya dejado es útil.

Laques
Más bien es un perjuicio, porque lo querría sano y salvo.

PHIDIPPVS
inpune optare istuc licet:
ill‘ revivescet iam numquam; et tamen utrum malis scio.

LACHES
heri Philumenam ad se accersi hic iussit. dic iussisse te.

PHIDIPPVS
noli fodere. iussi.

LACHES
sed eam iam remittet.

PHIDIPPVS
scilicet.

PAMPHILVS
omnem rem scio ut sit gesta: adveniens audivi modo.

LACHES
at istos invidos di perdant qui haec lubenter nuntiant.

PAMPHILVS
ego me scio cavisse ne ulla merito contumelia
fieri a vobis posset; idque si nunc memorare hic velim
quam fideli animo et benigno in illam et clementi fui,
vere possum, ni te ex ipsa haec mage velim resciscere;
namque eo pacto maxume apud te meo erit ingenio fides,
quom illa, quae nunc in me iniquast, aequa de me dixerit.
neque mea culpa hoc discidium evenisse, id testor deos.
sed quando sese esse indignam deputat matri meae
quae concedat cui(u)sque mores toleret sua modestia,

Fidipo
Podés desearlo sin peligro. Él ya no va a revivir. (*Aparte*.) Y, entre una y otra opción, sé cuál preferís.

Laques
(*A Pánfilo*.) Ayer Fidipo ordenó que le llevasen ante él a Filomena (*Aparte, a Fidipo, dándole un codazo*.) Decí que fuiste vos.

Fidipo
(*Aparte, a Laques*.) No me codees. (*En voz alta*.) Sí, fui yo.

Laques
Pero ya te la va a devolver.

Fidipo
Más vale.

Pánfilo
Conozco cómo fue todo el asunto. Al llegar, recién, lo escuché.

Laques
Pero ¡malditos sean estos envidiosos que cuentan todo por gusto!

Pánfilo
(*A Fidipo*.) Yo sé que evité que ustedes pudieran hacerme cualquier legítimo reproche. Y si ahora quisiera recordar aquí qué fiel, bueno y afectuoso fui con ella, podría verdaderamente hacerlo, pero preferiría que se enterara de todo por la propia Filomena. De esta manera va a confiar más en mi actitud, cuando ella, que ahora es injusta conmigo, diga cosas justas de mí. Y esta separación no ha ocurrido por mi culpa, de esto son los dioses testigos. Pero como ella piensa que no puede adaptarse a mi madre ni aguantar su forma de ser con

neque alio pacto componi potest inter eas gratia,
segreganda aut mater a me est, Phidippe, aut Philumena.
nunc me pietas matri' potiu' commodum suadet sequi.

LACHES
Pamphile, haud invito ad auris sermo mi accessit tuos,
quom te postputasse omnis res prae parente intellego;
verum vide ne inpulsus ira prave insistas, Pamphile.

PAMPHILVS
quibus iris pulsu' nunc in illam iniquo' sim
quae numquam quicquam erga me commeritast, pater,
quod nollem, et saepe quod vellem meritam scio?
amoque et laudo et vehementer desidero;
nam fuisse erga me miro ingenio expertu' sum;
illique exopto ut relicuam vitam exigat
cum eo viro me qui sit fortunatior,
quandoquidem illam a me distrahit necessitas.

PHIDIPPVS
tibi id in manust ne fiat.

LACHES
si sanus sies:
iube illam redire.

PAMPHILVS
non est consilium, pater:
matris servibo commodis.

resignación, ni se puede recomponer de ninguna manera la relación entre ellas, hay que alejar de mí, Fidipo, a mi madre o a Filomena. Ahora, el deber me obliga a buscar primero lo mejor para mi madre.

Laques
Pánfilo, no me desagrada oír tus palabras, ya que postergaste todo por tu madre. Pero asegurate de no persistir en el error, impulsado por la ira.

Pánfilo
¿Impulsado por qué brote de ira, papá, podría yo ahora ser injusto con ella, que no me hizo nunca nada que no quisiera, y que a menudo, lo sé, hizo complacida lo que yo quería? La amo, la elogio y la extraño muchísimo, porque doy fe de que se ha comportado conmigo de un modo admirable. Y le deseo que lleve adelante la vida que le queda con un marido que sea más afortunado que yo, ya que el destino la aparta de mí.

Fidipo
Está en tus manos que esto no suceda.

Laques
(*Con resignación*.) Si estuvieras bien de la cabeza… Hacé que ella vuelva.

Pánfilo
No es mi intención, papá. Voy a tener en cuenta lo que le convenga a mamá. (*Se va*.)

LACHES
quo abis? mane
mane, inquam: quo abis?—

PHIDIPPVS
quae haec est pertinacia?

LACHES
dixin, Phidippe, hanc rem aegre laturum esse eum?
quam ob rem te orabam filiam ut remitteres.

PHIDIPPVS
non credidi edepol adeo inhumanum fore.
ita nunc is sibi me supplicaturum putat?
si est ut velit redducere uxorem, licet;
sin aliost animo, renumeret dotem huc, eat.

LACHES
ecce autem tu quoque proterve iracundus es!
PHIDIPPVS
percontumax redisti huc nobis, Pamphile!

LACHES
decedet iam ira haec, etsi merito iratus est.

PHIDIPPVS
quia paullum vobis accessit pecuniae,
sublati animi sunt.

LACHES
etiam mecum litigas?

Laques
¿A dónde vas? Quedate. Quedate, te digo. ¿A dónde vas?

Fidipo
¡Qué terco!

Laques
¿No te dije, Fidipo, que lo tomaría a mal? Por esa razón te rogaba que trajeras a tu hija.

Fidipo
(*Indignado*.) ¡Por Pólux! No creí que llegaría a ser tan inhumano. ¿Para colmo se piensa que ahora voy a suplicarle? Si quiere llevarse de nuevo a su mujer, que lo haga. Si tiene otra intención, que me reembolse la dote y se vaya.

Laques
¡Epa! ¡Pero vos también estás descontroladamente irritado!

Fidipo
(*A Pánfilo ausente*.) ¡Muy obstinado te nos has puesto, Pánfilo!

Laques
Ya se le va a pasar el enojo, aunque con razón está enojado.

Fidipo
Porque recibieron ustedes un poco de dinero, se les subieron los humos a la cabeza.

Laques
¿También conmigo te peleás?

PHIDIPPVS
deliberet renuntietque hodie mihi
velitne an non, ut alii, si huic non est, siet.

LACHES
Phidippe, ades, audi paucis.– abiit. quid mea?
postremo inter se transigant ipsi ut lubet,
quando nec gnatu' neque hic mi quicquam obtemperant,
quae dico parvi pendunt. porto hoc iurgium
ad uxorem quoi(u)s haec fiunt consilio omnia,
atque in eam hoc omne quod mihi aegrest evomam.

Fidipo
Que lo piense y me avise hoy si la quiere o no, si no es de él, que sea de otro. (*Se va.*)

Laques
Fidipo, esperá, escuchá un poco. (*Queda solo en escena.*) Se fue. ¿Y a mí qué? En fin, que se arreglen ellos como les parezca, porque ni mi hijo ni este me llevan el apunte. Lo que digo les importa poco. Voy a contarle esta disputa a mi esposa, porque todo esto surge por su intervención. Voy a vomitarle todo esto que me descompone. (*Entra en su casa.*)

ACTVS IV

I

MYRRINA PHIDIPPVS

MYRRINA
Perii, quid agam? quo me vortam? quid viro meo respondebo
misera? nam audivisse vocem pueri visust vagientis;
ita corripuit derepente tacitu' sese ad filiam.
quod si rescierit peperisse eam, id qua causa clam me habuisse
dicam non edepol scio.
sed ostium concrepuit. credo ipsum exire ad me: nulla sum.

PHIDIPPVS
uxor ubi me ad filiam ire sensit, se duxit foras:
atque eccam: video. quid ais, Myrrina? heus tibi dico.

MYRRINA
mihine, vir?

PHIDIPPVS
vir ego tuo' sim? tu virum me aut hominem deputas adeo esse?
nam si utrumvis horum, mulier, umquam tibi visus forem,
non sic ludibrio tuis factis habitus essem.

ACTO IV

Escena I

Mírrina – Fidipo

Mírrina

¡Estoy muerta! ¿Qué voy a hacer? ¿Adónde voy a ir? ¿Qué le voy a responder a mi marido? ¡Pobre de mí! Me pareció que oyó los berridos de la criatura, porque de repente se fue corriendo en silencio para ver a nuestra hija. Si llegara a saber que ella ha dado a luz, ¿qué voy a decir para justificar mi secreto sobre esta situación? Por Pólux, no lo sé. Pero la puerta hizo un ruido. Creo que él sale a mi encuentro. Estoy perdida.

Fidipo

(*Saliendo de su casa.*) Cuando mi esposa se dio cuenta de que iba a ver a mi hija, se fue a la calle. Ahí está, la veo. ¿Qué decís, Mírrina? (*Tras un breve silencio.*) Eh, te estoy hablando.

Mírrina

¿A mí, querido?

Fidipo

¿No soy yo tu marido? ¿Me tomás por tu marido o, al menos, por una persona? Porque si te hubiese parecido alguna vez una de las dos cosas, mujer, no me sentiría burlado de este modo por tus actitudes.

MYRRINA
quibus?

PHIDIPPVS
at rogitas?
peperit filia: hem taces? ex qui?

MYRRINA
istuc patrem rogare est aequom.
perii! ex quo censes nisi ex illo quoi datast nuptum obsecro?

PHIDIPPVS
credo: neque adeo arbitrari patris est aliter. sed demiror
quid sit quam ob rem hunc tanto opere omnis nos celare volueris
partum, praesertim quom et recte et tempore suo pepererit.
adeon pervicaci esse animo ut puerum praeoptares perire,
ex quo firmiorem inter nos fore amicitiam posthac scires,
potiu' quam advorsum animi tui lubidinem esset cum illo nupta!
ego etiam illorum esse hanc culpam credidi, quae test penes.

MYRRINA
misera sum.

PHIDIPPVS
utinam sciam ita esse istuc! sed nunc mi in mentem venit
de hac re quod locuta es olim, quom illum generum cepimus:
nam negabas nuptam posse filiam tuam te pati
cum eo qui meretricem amaret, qui pernoctaret foris.

MYRRINA
quamvis causam hunc suspicari quam ipsam veram mavolo.)

Mírrina
¿Qué actitudes?

Fidipo
¿Y me lo preguntás? Nuestra hija ha parido. Eh, ¿te callás? ¿De quién?

Mírrina
¿Está bien que un padre haga esa pregunta? (*Aparte.*) ¡Estoy muerta! (*A Fidipo.*) Por favor, ¿de quién creés que es sino del hombre con quien la casamos?

Fidipo
De él, obviamente. No es propio de un padre pensar de otra manera. Pero me pregunto por qué razón quisiste ocultarnos a todos el parto con tanto empeño, especialmente cuando dio a luz sin complicaciones y a término. ¡Sos tan terca que preferís que el niño muera antes que esté casada con él contra tu deseo, porque sabías que con el nacimiento la amistad entre nosotros sería más fuerte en adelante! Yo creí incluso que era culpa de ellos, cuando es tu culpa.

Mírrina
Soy una desdichada.

Fidipo
Ojalá fuera así. Pero ahora recuerdo lo que dijiste sobre esto hace un tiempo, cuando lo aceptamos como yerno. Decías que no podrías soportar que tu hija estuviese casada con él, que estaba enamorado de una prostituta y que pasaba las noches fuera de su casa.

Mírrina
(*Aparte.*) Prefiero que sospeche cualquier motivo antes que el verdadero.

PHIDIPPVS
multo priu' scivi quam tu illum habere amicam, Myrrina;
verum id vitium numquam decrevi esse ego adulescentiae;
nam id [omnibus] innatumst. at pol iam aderit se quoque etiam
quom oderit.
sed ut olim te ostendisti, eadem esse nil cessavisti usque adhuc
ut filiam ab eo abduceres neu quod ego egissem esset ratum.
id nunc res indicium haec facit quo pacto factum volueris.

MYRRINA
adeon me esse pervicacem censes, quoi mater siem,
ut eo essem animo, si ex usu esset nostro hoc matrimonium?

PHIDIPPVS
tun prospicere aut iudicare nostram in rem quod sit potes?
audisti ex aliquo fortasse qui vidisse eum diceret
exeuntem aut intro euntem ad amicam. quid tum postea?
si modeste ac raro haec fecit, nonne ea dissimulare nos
magis humanumst quam dare operam id scire qui nos oderit?
nam si is posset ab ea sese derepente avellere
quicum tot consuesset annos, non eum hominem ducerem
nec virum sati' firmum gnatae.

MYRRINA
mitte adulescentem obsecro
et quae me peccasse ais. abi, solu' solum conveni,
roga velitne uxorem an non: si est ut dicat velle se,
redde; sin est autem ut nolit, recte ego consului meae.

PHIDIPPVS
siquidem ille ipse non volt et tu sen[si]sti in eo esse, Myrrina,
peccatum, aderam quoi(u)s consilio fuerat ea par prospici.

Fidipo
Supe mucho antes que vos que él tenía una amiga, Mírrina. Pero nunca lo consideré un problema para la juventud, porque es natural para todos. Y por Pólux, ya va a llegar el día en que él también se odie. Así como te mostraste antes, así sos ahora, la misma. Alejaste a tu hija de él y no tuvo valor lo que yo hice. Ahora esta situación demuestra de qué forma querías que esto se hiciera.

Mírrina
¿Pensás que soy tan terca, yo que soy su madre, que tendría esta idea, si este matrimonio nos conviniera?

Fidipo
¿Vos podés prever o juzgar qué nos conviene? Quizás escuchaste que alguien lo vio salir y entrar a lo de su amiga. Bueno, ¿y qué? Si lo hizo discretamente y pocas veces, ¿no sería mejor que lo disimuláramos, antes que esforzarnos por saber algo para que nos termine odiando? Porque si él pudiera separarse instantáneamente de la mujer con la que estuvo tantos años, no sería lo bastante confiable para mi hija.

Mírrina
Dejá ya de lado al muchacho, por favor, y los errores que, según decís, cometí. Andá, encontrate con él a solas y preguntale si quiere o no quiere a su esposa: si dijera que sí, devolvésela y si no la quiere, bien he velado yo por mi hija.

Fidipo
Si realmente él no la quiere y vos, Mírrina, te diste cuenta de que él estaba en falta, ahí estaba yo para aconsejar y analizar la situación.

quam ob rem incendor ira esse ausam facere haec te iniussu meo.
interdico ne extulisse extra aedis puerum usquam velis.
sed ego stultior meis dictis parere hanc qui postulem.
ibo intro atque edicam servis nequoquam ecferri sinant.–

MYRRINA
nullam pol credo mulierem me miseriorem vivere:
nam ut hic laturus hoc sit, si ipsam rem ut siet resciverit,
non edepol clam me est, quom hoc quod leviust tam animo irato tulit;
nec qua via sententia eiu' possit mutari scio.
hoc mi unum ex plurumis miseriis relicuom fuerat malum,
si puerum ut tollam cogit, quoi(u)s nos qui sit nescimus pater.
nam quom compressast gnata, forma in tenebris nosci non quitast,
neque detractum ei tum quicquamst qui posset post nosci qui siet;
ipse eripuit vi, in digito quem habuit, virgini abiens anulum.
simul vereor Pamphilum ne orata nostra nequeat diutius
celare, quom sciet alienum puerum tolli pro suo.

Por eso me irrito, porque te atreviste a actuar sin mi autorización. Te prohíbo que saques al niño fuera de casa. (*Aparte*.) Pero soy muy tonto si pido que esta obedezca mis palabras. Me voy adentro para ordenarles a los esclavos que no permitan que se lo lleve a ningún lado. (*Entra a su casa.*)

Mírrina

Por Pólux, no creo que haya en el mundo mujer más desgraciada que yo. Porque ¿cómo reaccionaría este hombre ante la situación si llegara a enterarse de lo que realmente pasa? Por Pólux, no se me oculta cómo reaccionaría, cuando se enfureció tanto por algo mucho menos importante. Ni sé de qué modo podría cambiar su parecer. Entre tantas desgracias solo me faltaba esta: obligarme a aceptar un niño cuyo padre no sabemos quién es. Porque cuando violaron a mi hija, ella no pudo distinguir sus rasgos en la oscuridad ni quitarle nada que permitiera reconocer después quién era. En cambio, él, al irse, le arrancó violentamente a la muchacha un anillo que llevaba en su dedo. Al mismo tiempo, me temo que Pánfilo no pueda ocultar mucho más nuestro secreto, cuando sepa que reconocemos como suyo un bebé que le pertenece a otro.

II
SOSTRATA PAMPHILVS (LACHES)

SOSTRATA
Non clam me est, gnate mi, tibi me esse suspectam, uxorem tuam
propter meos mores hinc abisse, etsi ea dissimulas sedulo.
verum ita me di ament itaque optingant ex te quae exoptem mihi ut
numquam sciens commerui merito ut caperet odium illam mei.
teque ante quod me amare rebar, ei rei firmasti fidem;
nam mi intu' tuo' pater narravit modo quo pacto me habueris
praepositam amori tuo: nunc tibi me certumst contra gratiam
referre ut apud me praemium esse positum pietati scias.
mi Pamphile, hoc et vobis et meae commodum famae arbitror:
ego rus abituram hinc cum tuo me esse certo decrevi patre,
ne mea praesentia obstet neu causa ulla restet relicua
quin tua Philumena ad te redeat.

PAMPHILVS
quaeso quid istuc consilist?
illi(u)s stultitia victa ex urbe tu rus habitatum migres?
haud facies, neque sinam ut qui nobis, mater, male dictum velit,
mea pertinacia esse dicat factum, haud tua modestia.
tum tuas amicas te et cognatas deserere et festos dies
mea causa nolo.

SOSTRATA
nil pol iam istaec mihi res voluptatis ferunt:
dum aetati' tempu' tulit, perfuncta sati' sum: satias iam tenet
studiorum istorum. haec mihi nunc curast maxuma ut nequoi mea
longinquitas aetatis obstet mortemve exspectet meam.
hic video me esse invisam inmerito: tempust me concedere.
sic optume, ut ego opinor, omnis causas praecidam omnibus:

Escena II

Sóstrata – Pánfilo (Laques)

Sóstrata

(*Saliendo de la casa con Pánfilo*.) No es un secreto para mí, hijo mío, que pensás que tu esposa se fue de aquí por mi forma de ser, aunque te esfuerces en disimularlo. ¡Pero te juro por los dioses y por lo que más quiero que nunca hice nada a propósito para merecer el odio que ella me tiene! Y en cuanto a lo que pensaba de vos, que me querías, me lo confirmaste. Tu padre me contó hace un momento que me preferiste a mí antes que a tu amor. Ahora quiero devolverte el gesto y premiar tu sentido del deber. Querido Pánfilo, pienso que esto es lo más beneficioso para ustedes y para mi buen nombre. Estoy decidida a irme al campo con tu padre, para no ser un obstáculo y el motivo de que tu Filomena no vuelva con vos.

Pánfilo

¡Pero qué decisión es esa, por favor! ¿Vos te vas a ir a vivir al campo, lejos de la ciudad, y la estupidez de esa saldrá ganando? No vas a hacerlo, mamá. Y no voy a permitir que alguien hable mal de nosotros y diga que esto ocurrió por mi obstinación y no por tu moderación. Además, no quiero que por mi causa abandones a tus amigas, a tus conocidas y tus reuniones.

Sóstrata

¡Por Pólux! Ninguna de esas cosas ya me resulta placentera. Mientras la juventud me lo permitió, las disfruté lo suficiente. Ya estoy harta de esas actividades. Mi máxima preocupación ahora es que mi avanzada edad no sea un obstáculo y que nadie esté pendiente de mi muerte. Aquí veo que me odian inmerecidamente. Es momento de retirarme. Lo mejor va a ser, creo, que corte de cuajo cualquier pretexto para cualquiera. Yo me voy a liberar de esta

et me hac suspicione exsolvam et illis morem gessero.
sine me obsecro hoc effugere volgu‘ quod male audit mulierum.

PAMPHILVS
quam fortunatu’ ceteris sum rebus, absque una hac foret,
hanc matrem habens talem, illam autem uxorem!

SOSTRATA
obsecro, mi Pamphile,
non tute incommodam rem, ut quaeque est, in animum induces pati?
si cetera ita sunt ut vis itaque uti esse ego illa[m] existumo,
mi gnate, da veniam hanc mihi, redduc illam.

PAMPHILVS
vae misero mihi!

SOSTRATA
et mihi quidem; nam haec res non minu’ me male habet quam te, gnate mi.

sospecha y también les voy a dar el gusto a ellos. Por favor, dejame que me libre de lo que se dice de la mayor parte de las mujeres.

Pánfilo
Salvo por un detalle, ¡qué suerte la mía tener semejante madre y una esposa como ella!

Sóstrata
Por favor, Pánfilo querido, metete en la cabeza que hay que soportar esta situación incómoda, cualquiera que sea. Si las cosas son como vos querés y ella es como yo creo, hijo mío, que vuelva, haceme el favor.

Pánfilo
¡Pobre de mí!

Sóstrata
Y de mí también. Esto me afecta tanto como a vos, hijo mío.

III

LACHES SOSTRATA PAMPHILVS

LACHES
Quem cum istoc sermonem habueris procul hinc stans accepi, uxor.
istuc est sapere, qui ubiquomque opu' sit animum possis flectere;
quod sit faciundum fortasse post, idem hoc nunc si feceris.

SOSTRATA
610 fors fuat pol.

LACHES
abi rus ergo hinc: ibi ego te et tu me feres.

SOSTRATA
spero ecastor.

LACHES
i ergo intro et compone quae tecum simul
ferantur: dixi.

SOSTRATA
ita ut iubes faciam.—

PAMPHILVS
pater.

LACHES
quid vis, Pamphile?

Escena III

LAQUES – SÓSTRATA – PÁNFILO

LAQUES

(*A Sóstrata.*) Querida, aunque estaba lejos de aquí, oí la conversación que mantuviste con nuestro hijo. Esto es tener sensatez: poder doblegar la voluntad en cualquier momento y hacer ahora mismo lo que quizás debería hacerse después.

SÓSTRATA

¡Que todo salga bien, por Pólux! 610

LAQUES

Andate al campo. Allí yo te voy a aguantar a vos y vos me vas a aguantar a mí.

SÓSTRATA

¡Así lo espero, por Cástor!

LAQUES

Entrá entonces y prepará lo que vas a llevarte. No se hable más.

SÓSTRATA

Voy a hacer lo que me ordenás.

PÁNFILO

¡Papá!

LAQUES

¿Qué querés, Pánfilo?

PAMPHILVS
hinc abire matrem? minime.

LACHES
quid ita istuc vis?

PAMPHILVS
quia de uxore incertu' sum etiam quid sim facturus.

LACHES
quid est?
quid vis facere nisi redducere?

PAMPHILVS
equidem cupio et vix contineor;
sed non minuam meum consilium: ex usu quod est id persequar:
credo ea gratia concordes [magis], si non redducam, fore.

LACHES
nescias: verum id tua refert nil utrum illaec fecerint
quando haec aberit. odiosa haec est aetas adulescentulis.
e medio aequom excedere est: postremo nos iam fabulae
sumu', Pamphile, "senex atque anus."
sed video Phidippum egredi per tempus: accedamus.

Pánfilo
¿Mamá se va a ir de aquí? De ninguna manera.

Laques
Entonces, ¿qué es lo que querés?

Pánfilo
Todavía estoy indeciso sobre lo que voy a hacer.

Laques
¿Cómo? ¿No querés recuperarla?

Pánfilo
(*Aparte.*) Por supuesto que quiero y me cuesta contenerme, pero no voy a cambiar mi decisión. (*A Laques.*) Voy a hacer lo que convenga. Creo que habrá más armonía entre ellas si la recupero.

Laques
No podés saberlo, pero a vos qué te importa lo que hagan ellas cuando tu madre se haya ido. Esta edad es una carga para la juventud. Lo que corresponde es salirse del medio. Al fin de cuentas, Pánfilo, somos "el viejo y la vieja" de la comedia. Pero veo a Fidipo salir muy oportunamente. Vayamos.

IV
PHIDIPPVS LACHES PAMPHILVS

PHIDIPPVS
Tibi quoque edepol sum iratus, Philumena,
graviter quidem; nam hercle factumst abs te turpiter.
etsi tibi causast de hac re: mater te inpulit.
huic vero nullast.

LACHES
opportune te mihi,
Phidippe, in ipso tempore ostendis.

PHIDIPPVS
quid est?

PAMPHILVS
quid respondebo his? aut quo pacto hoc aperiam?

LACHES
dic filiae rus concessurum hinc Sostratam,
ne revereatur minu' iam quo redeat domum.

PHIDIPPVS
ah
nullam de his rebu' culpam commeruit tua:
a Myrrina haec sunt mea uxore exorta omnia.

<PAMPHILVS>
mutatio fit.

Escena IV

FIDIPO – LAQUES – PÁNFILO

FIDIPO

(*Saliendo de la casa y dirigiéndose a esta.*) ¡Por Pólux! Con vos también estoy enojado Filomena... ¡Y mucho! Porque, ¡por Hércules!, actuaste torpemente. Aunque vos estás disculpada porque tu madre te empujó. En cambio, para ella no hay disculpa.

LAQUES

Qué suerte que te encuentro en este momento, Fidipo.

FIDIPO

¿Qué pasa?

PÁNFILO

(*Aparte.*) ¿Qué les voy a responder? ¿Cómo voy a explicar esto?

LAQUES

Decile a tu hija que Sóstrata se va a ir al campo, para que ya no tema regresar a casa.

FIDIPO

¡Ah, pero tu mujer no tiene ninguna culpa de estas cosas! Todo esto lo comenzó mi esposa, Mírrina.

PÁNFILO

(*Aparte.*) Cambió la cosa.

<PHIDIPPVS>
ea nos perturbat, Lache.

PAMPHILVS
dum ne redducam, turbent porro quam velint.

PHIDIPPVS
ego, Pamphile, esse inter nos, si fieri potest,
adfinitatem hanc sane perpetuam volo;
sin est ut aliter tua siet sententia,
accipias puerum.

PAMPHILVS
sensit peperisse: occidi.

LACHES
puerum? quem puerum?

PHIDIPPVS
natus est nobis nepos.
nam abducta a vobis praegnas fuerat filia,
neque fuisse praegnatem umquam ante hunc scivi diem.

LACHES
bene, ita me di ament, nuntias, et gaudeo
natum, tibi illam salvam. sed quid mulieris
uxorem habes aut quibu' moratam moribus?
nosne hoc celatos tam diu! nequeo satis
quam hoc mihi videtur factum prave proloqui.

PHIDIPPVS
non tibi illud factum minu' placet quam mihi, Lache.

Fidipo
Ella nos confunde, Laques.

Pánfilo
(*Aparte.*) Mientras no me la devuelvan, que se confundan todo lo que quieran.

Fidipo
Yo, Pánfilo, si fuera posible, quiero mantener el parentesco entre nosotros, pero si tu pensamiento es otro, recibí al bebé.

Pánfilo
(*Aparte.*) Sabe que nació: estoy muerto.

Laques
¿Bebé? ¿Qué bebé?

Fidipo
¡Nos nació un nieto! Mi hija estaba embarazada cuando volvió de la casa de ustedes y nunca lo supe hasta el día de hoy.

Laques
¡Por el amor de los dioses! ¡Qué buena noticia! Me alegro de que el bebé haya nacido y que ella esté bien. (*A Pánfilo.*) Pero ¿qué clase de mujer tenés por esposa? ¿Qué costumbres tiene? ¡Habérnoslo ocultado durante tanto tiempo! No tengo palabras para expresar lo mal que me parece esta conducta.

Fidipo
Este hecho me disgusta tanto como a vos, Laques.

PAMPHILVS
etiamsi dudum fuerat ambiguom hoc mihi,
nunc non est quom eam [con]sequitur alienus puer.

LACHES
nulla tibi, Pamphile, hic iam consultatiost.

PAMPHILVS
perii.

LACHES
hunc videre saepe optabamus diem
quom ex te esset aliqui' qui te appellaret patrem.
evenit: habeo gratiam dis.

PAMPHILVS
nullu' sum.

LACHES
redduc uxorem ac noli advorsari mihi.

PAMPHILVS
pater, si ex me illa liberos vellet sibi
aut sese mecum nuptam, sati' certo scio,
non clam me haberet quae celasse intellego.
nunc quom eius alienum esse animum a me sentiam
(nec conventurum inter nos posthac arbitror),
quam ob rem redducam?

Pánfilo
(*Aparte*.) Aunque hasta hace poco tenía dudas, ahora ya no, porque con ella viene un hijo ajeno.

Laques
Acá ya no hay lugar para ninguna deliberación, Pánfilo.

Pánfilo
(*Aparte*.) ¡Estoy muerto!

Laques
A menudo deseábamos ver ese día en que un hijo tuyo te llamara papá. Ha llegado: doy gracias a los dioses.

Pánfilo
(*Aparte*.) ¡No soy nadie!

Laques
¡Llevate a tu esposa de vuelta a casa y no me contradigas!

Pánfilo
Papá, si ella hubiera querido tener hijos conmigo o seguir casada conmigo, sé muy bien que no me hubiera ocultado las cosas que entiendo me ocultó. Ahora, cuando siento que su corazón está lejos de mí (y no creo que en adelante vayamos a llegar a un acuerdo), ¿por qué razón voy a llevarla de vuelta a casa?

LACHES
mater quod suasit sua
adulescens mulier fecit. mirandum[ne] id siet?
censen te posse reperire ullam mulierem
quae careat culpa? an quia non delincunt viri?

PHIDIPPVS
vosmet videte iam, Lache et tu Pamphile,
remissan opu' sit vobis redductan domum.
uxor quid faciat in manu non est mea:
neutra in re vobis difficultas a me erit.
sed quid faciemu' puero?

LACHES
ridicule rogas:
quidquid futurumst, huic suom reddas scilicet
ut alamu' nostrum.

PAMPHILVS
quem ipse neglexit pater,
ego alam?

LACHES
quid dixti? eho an non alemu', Pamphile?
prodemu' quaeso potiu'? quae haec amentiast?
enimvero prorsu' iam tacere non queo;
nam cogis ea quae nolo ut praesente hoc loquar.
ignarum censes tuarum lacrumarum esse me
aut quid sit id quod sollicitare ad hunc modum?
primum hanc ubi dixti causam, te propter tuam
matrem non posse habere hanc uxorem domi,
pollicitast ea se concessuram ex aedibus.

Laques
Como mujer joven, hizo lo que le aconsejó su madre. ¿Eso te sorprende? ¿Vos te creés que podés encontrar alguna mujer que no tenga defectos? ¿O que los maridos no cometen errores?

Fidipo
Fíjense ustedes, Laques y vos Pánfilo, si les conviene rechazarla o llevarla de nuevo a casa. Lo que haga mi mujer no está en mis manos: en ningún caso va a haber dificultades de mi parte. ¿Pero qué vamos a hacer con el bebé?

Laques
Estás preguntando algo ridículo. Pase lo que pase, es evidente que hay que darle a este (*Señalando a Pánfilo*.) lo que es suyo, para que lo criemos como nuestro.

Pánfilo
(*Aparte*.) ¿A un chico que fue abandonado por su padre, voy a criarlo yo?

Laques
(*Escuchando solo las últimas palabras de Pánfilo*.) ¿Qué decís? ¿Cómo se te ocurre, Pánfilo, que no vamos a criarlo? ¿Mejor lo abandonamos, entonces? ¿Qué locura es esta? La verdad, no puedo callarme; me obligás a decir frente a Fidipo lo que no quiero decir. ¿Pensás que no me doy cuenta de tus lágrimas o de lo que te preocupa tanto? En primer lugar, cuando dijiste que el motivo por el que no podías mantener a tu esposa en casa era tu madre, ella prometió abandonar el hogar.

nunc postquam ademptam hanc quoque tibi causam vides,
puer quia clam test natu', nactus alteram es.
erras tui animi si me esse ignarum putas.
aliquando tandem huc animum ut adiungas tuom.
quam longum spatium amandi amicam tibi dedi!
sumptus quos fecisti in eam quam animo aequo tuli!
egi atque oravi tecum uxorem ut duceres,
tempus dixi esse: inpulsu duxisti meo;
quae tum obsecutu' mihi fecisti ut decuerat.
nunc animum rursum ad meretricem induxti tuom;
quoi tu obsecutu' facis huic adeo iniuriam.
nam in eandem vitam te revolutum denuo
video esse.

PAMPHILVS
mene?

LACHES
te ipsum: et facis iniuriam;
confingi' falsas causas ad discordiam,
ut cum illa vivas, testem hanc quom abs te amoveris.
sensitque adeo uxor; nam ei causa alia quae fuit
quam ob rem abs te abiret?

PHIDIPPVS
plane hic divinat: nam id est.

PAMPHILVS
dabo iusiurandum nil esse istorum mihi.

Ahora que ves que este motivo también se desmorona, se te presenta otro porque nació un bebé a escondidas. Te equivocás si pensás que no sé lo que pasa en tu corazón. Para que tu corazón se familiarizara con la idea del matrimonio de una vez por todas, ¡por cuánto tiempo te permití que tuvieras una amante! ¡Con qué serenidad de espíritu soporté los gastos que hiciste con ella! Te impulsé a que te casaras; te lo pedí; te dije que ya era hora. Te casaste porque te presioné. Me obedeciste haciendo lo que correspondía. Ahora otra vez entregás tu corazón a esa prostituta. Rindiéndote a su voluntad cometés una injusticia contra tu mujer. Veo que otra vez volviste a la misma vida de antes.

Pánfilo
¿Yo?

Laques
Vos mismo. Y cometés una injusticia. Inventaste falsas causas de discordia, para que, cuando te hayas liberado de ella y no la tengas como testigo, te vayas a vivir con la otra. Y tu esposa bien que se dio cuenta. Porque ¿qué otra causa podría haber para que se separara de vos?

Fidipo
(*Aparte*.) Acierta totalmente. Es esto lo que está pasando.

Pánfilo
Te juro que no tengo que ver con nada de eso.

LACHES
ah
redduc uxorem aut quam ob rem non opu' sit cedo.

PAMPHILVS
non est nunc tempu'.

LACHES
puerum accipias; nam is quidem
in culpa non est: post de matre videro.

PAMPHILVS
omnibu' modis miser sum nec quid agam scio;
tot nunc me rebu' miserum concludit pater.
abibo hinc, praesens quando promoveo parum.
nam puerum iniussu credo non tollent meo,
praesertim in ea re quom sit mi adiutrix socrus.

LACHES
fugis? hem, nec quicquam certi respondes mihi?–
num tibi videtur esse apud sese? sine:
puerum, Phidippe, mihi cedo: ego alam.

PHIDIPPVS
maxume.
non mirum fecit uxor [mea] si hoc aegre tulit:
amarae mulieres sunt, non facile haec ferunt.
propterea haec irast; nam ipsa narravit mihi.
id ego hoc praesente tibi nolueram dicere,
neque illi credebam primo: nunc verum palamst.
nam omnino abhorrere animum huic video a nuptiis.

Laques
¡Entonces traé de nuevo a tu esposa o decinos por qué no es posible!

Pánfilo
Todavía no es momento.

Laques
Hacete cargo del bebé; él no tiene la culpa de nada. De la madre voy a ocuparme después.

Pánfilo
(*Aparte*.) Soy un completo desgraciado y no sé qué voy a hacer. ¡Con qué cantidad de cosas me acorrala ahora mi padre, pobre de mí! Me voy a ir, porque si me quedo, poco avanzo. No creo que reconozcan al chico sin mi consentimiento, sobre todo teniendo en cuenta que, en esto, tengo la ayuda de mi suegra. (*Sale*.)

Laques
(*Gritándole a Pánfilo*.) ¿Te escapás? ¡Eh! ¿No me respondés nada concreto? (*A Fidipo*.) ¿Te parece que está en su sano juicio? Dejalo. Dame el bebé a mí, Fidipo. Yo lo voy a criar.

Fidipo
Está bien. No me sorprende que mi esposa se enferme con esta situación. Las mujeres se enojan y no sobrellevan con facilidad estas cosas. Por eso está irritada. Ella misma me lo contó. Esto yo no te lo quería decir estando Pánfilo presente, ni le creía a Mírrina en un principio. Ahora la verdad está ante nuestros ojos. Porque veo que aborrece el matrimonio con toda su alma.

LACHES
quid ergo agam, Phidippe? quid das consili?

PHIDIPPVS
quid agas? meretricem hanc primum adeundam censeo:
oremus accusemu‘ graviu’ denique
minitemur si cum illo habuerit rem postea.

LACHES
faciam ut mones. eho puer<e>, curre ad Bacchidem hanc
vicinam nostram: huc evoca verbis meis.
et te oro porro in hac re adiutor sis mihi.

PHIDIPPVS
ah
iamdudum dixi idemque nunc dico, Lache:
manere adfinitatem hanc inter nos volo,
si ullo modo est ut possit: quod spero fore.
sed vin adesse me una dum istam convenis?

LACHES
immo vero abi, aliquam puero nutricem para.

Laques
Entonces ¿qué voy a hacer, Fidipo? ¿Qué consejo me das?

Fidipo
¿Que qué vas a hacer? Pienso que, en primer lugar, hay que ir a buscar a esta prostituta, rogarle, incriminarla y, por último, amenazarla duramente, si después de esto se acuesta con él.

Laques
Voy a hacer lo que me aconsejás. (*A un esclavo*.) Vos, pibe. (*Entra un esclavo a escena*.) Andá corriendo a lo de Báquide, la vecina. Llamala de mi parte, que venga. (*A Fidipo*.) Y a vos te pido que me ayudes en esto.

Fidipo
¡Ah, ya te lo dije recién y ahora te digo lo mismo, Laques! Quiero mantener este vínculo entre nosotros, si de alguna manera es posible, como espero que suceda. Pero ¿querés que me quede mientras te juntás con esa?

Laques
En realidad, no. Andá y conseguí una nodriza para el bebé.

ACTVS V

I

BACCHIS LACHES

BACCHIS
Non hoc de nihilost quod Laches me nunc conventam esse expetit;
nec pol me multum fallit quin quod suspicor sit quod velit.

LACHES
videndumst ne minu' propter iram hanc impetrem quam possi<e>m,
aut nequid faciam plus quod post me minu' fecisse satiu' sit.
adgrediar. Bacchi', salve.

BACCHIS
salve, Lache.

LACHES
credo edepol te non nil mirari, Bacchis,
quid sit quapropter te huc foras puerum evocare iussi.

BACCHIS
ego pol quoque etiam timida sum quom venit mi in mentem quae sim,
ne nomen mihi quaesti obsiet; nam mores facile tutor.

LACHES
si vera dici' nil tibist a me pericli, mulier;
nam iam aetate ea sum ut non siet peccato mi ignosci aequom:
quo magis omnis res cautius ne temere faciam adcuro.

ACTO V

Escena I

BÁQUIDE - LAQUES

BÁQUIDE

Por algo es que ahora Laques desea reunirse conmigo y, por Pólux, si no me equivoco, sospecho qué es lo que quiere.

LAQUES

(*Aparte*.) Tengo que estar atento, no sea que, por el enojo logre de ella menos de lo que podría lograr o que me exceda en algo que luego sería preferible no haber hecho. Voy a acercarme. (*Dirigiéndose a Báquide.*) ¡Hola, Báquide!

BÁQUIDE

¡Hola, Laques!

LAQUES

Báquide, creo, por Pólux, que no va a sorprenderte por qué le ordené a un esclavo que te llamara acá afuera.

BÁQUIDE

Por Pólux, yo también tengo miedo, cuando recuerdo quién soy, porque mi conducta la defiendo fácilmente, pero el nombre de mi oficio puede perjudicarme.

LAQUES

Mujer, si decís la verdad, no soy ningún peligro para vos, porque ya estoy en una edad en la que no sería justo perdonarme una falta; por ese motivo, con más razón cuido muy cautelosamente cada detalle, para no obrar en forma temeraria. Si te comportás o vas a

nam si id facis facturave es bonas quod par est facere,
inscitum offerre iniuriam tibi [me] inmerenti iniquom est.

BACCHIS
est magna ecastor gratia de istac re quam tibi habeam;
nam qui post factam iniuriam se expurget parum mi prosit.
sed quid istuc est?

LACHES
meum receptas filium ad te Pamphilum.

BACCHIS
ah.

LACHES
sine dicam: uxorem hanc priu' quam duxit, vostrum amorem pertuli.
mane: nondum etiam dixi id quod volui. hic nunc uxorem habet:
quaere alium tibi firmiorem [amicum] dum tibi tempu' consulendi est;
nam neque ille hoc animo erit aetatem neque pol tu eadem istac aetate.

BACCHIS
quis id ait?

LACHES
socrus.

BACCHIS
men?

comportarte como es conveniente que lo hagan las buenas mujeres, sería necio, injusto, ofenderte sin que lo merecieras.

Báquide
¡Por Cástor, grande es mi agradecimiento por esta acción! Porque quien se disculpara después de haberme injuriado, me beneficiaría poco. Pero ¿de qué se trata?

Laques
De que recibas a mi hijo Pánfilo en tu casa.

Báquide
¡Ah!

Laques
Dejame hablar. Antes de que se casara toleré el amor entre ustedes. Esperá, todavía no dije lo que quería. Él ahora está casado. Buscate otro amante que sea para vos más seguro, mientras tengas tiempo de velar por tus intereses. Porque él no va a mantener este sentimiento toda la vida y vos, por Pólux, no vas a tener la misma edad toda la vida.

Báquide
¿Quién dice eso?

Laques
Su suegra.

Báquide
¿Qué yo…?

LACHES
te ipsam: et filiam abduxit suam,
puerumque ob eam rem clam voluit, natu' qui est, exstinguere.

BACCHIS
aliud si scirem qui firmare meam apud vos possem fidem
sanctius quam iusiurandum, id pollicerer tibi, Lache,
me segregatum habuisse, uxorem ut duxit, a me Pamphilum.

LACHES
lepida es. sed scin quid volo potius sodes facias?

BACCHIS
quid vis? cedo.

LACHES
eas ad mulieres huc intro atque istuc iusiurandum idem
polliceare illis. exple animum is teque hoc crimine expedi.

BACCHIS
faciam quod pol, si esset alia ex hoc quaestu, haud faceret, scio,
ut de tali causa nuptae mulieri se ostenderet.
sed nolo esse falsa fama gnatum suspectum tuom,
nec leviorem vobis, quibus est minime aequom, <eu>m viderier
inmerito; nam meritu' de me est quod queam illi ut commodem.

LACHES
facilem benivolumque lingua tua iam tibi me reddidit:
nam non sunt solae arbitratae haec; ego quoque etiam credidi.
nunc quam ego te esse praeter nostram opinionem comperi,
fac eadem ut sis porro: nostra utere amicitia ut voles.
aliter si facies–reprimam me ne aegre quicquam ex me audias.

Laques
Sí, vos. Y se llevó a su hija, y por esa razón quiso deshacerse del bebé que nació a escondidas.

Báquide
Laques, si conociera algo más sagrado que el juramento para poder confirmar mi buena fe ante ustedes, le juraría que mantuve a Pánfilo alejado de mí desde que se casó.

Laques
Sos un encanto, pero ¿sabés qué quiero que hagas, por favor?

Báquide
¿Qué quiere? Dígame.

Laques
Que vayas ahí dentro, te pares frente a las mujeres y les pronuncies el mismo juramento. Tranquilizalas y liberate de esta acusación.

Báquide
Por Pólux, voy a hacerlo, aunque sé que otra de mi oficio no se presentaría por tal causa ante una mujer casada. Pero no quiero que se sospeche de su hijo por un rumor falso, ni quiero inmerecidamente parecer tan frívola ante ustedes, porque no es para nada justo. Pánfilo merece que yo le sea útil en lo que pueda.

Laques
Tus palabras ya me ablandaron y quiero que te vaya bien. Porque ellas no son las únicas que te juzgaron, yo también lo creí. Ahora que descubrí que sos distinta de lo que pensábamos, procurá ser la misma en adelante y podrás contar con nuestra amistad cuando lo desees. Pero si actuás de otra manera, voy a tener que contenerme

verum hoc moneo unum, qualis sim amicus aut quid possiem
potiu' quam inimicus, periclum facias.

para que no oigas de mi boca nada desagradable. Y lo único que te aconsejo es que pongas a prueba cómo soy o podría ser como amigo, antes que como enemigo.

II
PHIDIPVS LACHES BACCHIS

PHIDIPPVS
Nil apud me tibi
defieri patiar, quin quod opu' sit benigne praebeatur.
sed quom tu satura atque ebria eri', puer ut satur sit facito.

LACHES
noster socer, video, venit: puero nutricem adducit.
Phidippe, Bacchis deierat persancte...

PHIDIPPVS
haecin east?

LACHES
haec est.

PHIDIPPVS
nec pol istae metuont deos neque eas respicere deos opinor.

BACCHIS
ancillas dedo: quolubet cruciatu per me exquire.
haec res hic agitur: Pamphilo me facere ut redeat uxor
oportet: quod si perficio non paenitet me famae,
solam fecisse id quod aliae meretrices facere fugitant.

LACHES
Phidippe, nostras mulieres suspectas fuisse falso
nobis in re ipsa invenimus: porro hanc nunc experiamur.

Escena II

FIDIPO – LAQUES – BÁQUIDE

FIDIPO

(*A la nodriza que lo acompaña.*) No voy a permitir que en mi casa te falte nada y voy a tratar que se te ofrezca generosamente lo que necesites. Pero cuando estés satisfecha de comer y de beber, procurá que también lo esté el bebé.

LAQUES

Veo que se acerca mi consuegro. Trae una nodriza para el bebé. (*Dirigiéndose a Fidipo*.) Fidipo, Báquide jura con gran solemnidad…

FIDIPO

¿Esa es?

LAQUES

Esa misma.

FIDIPO

Por Pólux, estas mujeres no temen a los dioses, ni creo que los dioses las tengan en cuenta.

BÁQUIDE

Le entrego a mis esclavas. Por mi parte, interróguelas con cualquier tortura. La cosa es así: tengo que conseguir que la esposa de Pánfilo regrese y, si lo logro, ya no me va a importar que las malas lenguas digan que soy la única que hice lo que otras prostitutas evitan hacer.

LAQUES

Fidipo, ante esta misma circunstancia descubrimos que nuestras mujeres estuvieron bajo sospecha equivocadamente. De ahora en

nam si compererit crimini tua se uxor credidisse,
780 missam iram faciet; sin autem est ob eam rem iratu' gnatus
quod peperit uxor clam, id levest: cito ab eo haec ira abscedet.
profecto in hac re nil malist quod sit discidio dignum.

PHIDIPPVS
velim quidem hercle.

LACHES
exquire: adest: quod sati' sit faciet ipsa.

PHIDIPPVS
quid mihi istaec narras? an quia non tute ipse dudum audisti
785 de hac re animu' meus ut sit, Laches? illis modo explete animum.

LACHES
quaeso edepol, Bacchi', quod mihi es pollicita tute ut serves.

BACCHIS
ob eam rem vin ego introeam?

LACHES
i, atque exple animum is, coge ut credant.

BACCHIS
eo, etsi scio pol is fore m<eu>m conspectum invisum hodie.
nam nupta meretrici hostis est, a viro ubi segregatast.

más, vamos a ponerla a prueba; porque si tu esposa se da cuenta de que creyó en una acusación falsa, se le va a pasar el enojo; y si mi hijo está enojado porque su esposa dio a luz a escondidas, eso no tiene importancia. Rápidamente va a dejar de lado el enojo. La verdad es que en este asunto no hay ningún perjuicio que justifique un divorcio.

Fidipo
Eso querría, realmente, por Hércules.

Laques
Preguntale, ahí está, ella misma va a convencerte.

Fidipo
¿Por qué me contás estas cosas? Laques, ¿no oíste vos mismo hace tiempo cuál era mi opinión acerca de este asunto? Ahora tranquilizalas.

Laques
Por Pólux, Báquide, te pido que cumplas lo que vos misma me juraste.

Báquide
¿Quiere entonces que entre para esto?

Laques
¡Andá y tranquilizalas! Obligalas a que te crean.

Báquide
Voy, aunque sé, por Pólux, que hoy mi presencia va a resultarles odiosa, porque la mujer casada, cuando está separada de su marido, considera como enemiga a la prostituta.

LACHES
at haec amicae erunt, ubi quam ob rem adveneris resciscent.

PHIDIPPVS
at easdem amicas fore tibi promitto rem ubi cognorint;
nam illas errore et te simul suspicione exsolves.

BACCHIS
perii, pudet Philumenae. me sequimini huc intro ambae.—

LACHES
quid est quod mihi malim quam quod huic intellego evenire,
ut gratiam ineat sine suo dispendio et mihi prosit?
nam si est ut haec nunc Pamphilum vere ab se segregarit,
scit sibi nobilitatem ex eo et rem natam et gloriam esse:
referet gratiam ei unaque nos sibi opera amicos iunget.

Laques
Pero ellas van a ser tus amigas, cuando sepan por qué viniste.

Fidipo
Y yo también te prometo que serán tus amigas, cuando se enteren, porque vas a liberarlas de su error y, a la vez, vas a liberarte vos misma de toda sospecha.

Báquide
(*Aparte*.) ¡Estoy perdida! Siento vergüenza ante Filomena. (*Dirigiéndose a sus esclavas.*) Ustedes dos, síganme adentro.

Laques
(*A solas*.) ¿Qué otra cosa querría para mí que lo que ahora está pasando? Báquide se ha ganado mi amistad sin que le cueste nada y en mi provecho. Si es verdad que ahora alejó a Pánfilo de su lado, sabe que esto va a darle prestigio, beneficios y honor.

III
PARMENO BACCHIS

PARMENO
Edepol ne meam erus esse operam deputat parvi preti,
qui ob rem nullam misit frustra ubi totum desedi diem,
Myconium hospitem dum exspecto in arce Callidemidem.
itaque ineptus hodie dum illi sedeo, ut quisque venerat,
accedebam: "adulescens, dicdum quaeso mi, es tu Myconius?"
"non sum." "at Callidemides?" "non." "hospitem ecquem Pamphilum
hic habes?" omnes negabant: neque eum quemquam esse arbitror.
denique hercle iam pudebat: abii. sed quid Bacchidem
ab nostro adfine exeuntem video? quid huic hic est rei?

BACCHIS
Parmeno, opportune te offers: propere curre ad Pamphilum.

PARMENO
quid eo?

BACCHIS
dic me orare ut veniat.

PARMENO
ad te?

BACCHIS
immo ad Philumenam.

Escena III

PARMENÓN – BÁQUIDE

PARMENÓN

(*A solas*.) Por Pólux, mi amo considera de poco valor mi esfuerzo, porque sin motivo me envió al centro de la ciudad, donde me senté todo el día, esperando en vano a Calidémides, su huésped de Míconos. Entonces, como un tonto, mientras hoy estaba sentado ahí, me acercaba a cada individuo que venía y le preguntaba: "Muchacho, decime, por favor, ¿vos sos de Míconos?". "No". "¿Pero sos Calidémides?". "No". "¿Tenés acá algún huésped que se llame Pánfilo?". Todos decían que no. Creo que este fulano ni siquiera existe. ¡Por Hércules, al final ya me daba vergüenza! Me fui. Pero ¿por qué veo a Báquide salir de la casa de nuestro vecino? ¿Qué la trae por acá?

BÁQUIDE

Parmenón, ¡llegaste justo! Corré, rápido, hacia la casa de Pánfilo.

PARMENÓN

¿Para qué?

BÁQUIDE

Decile que le pido que venga.

PARMENÓN

¿A tu casa?

BÁQUIDE

No, a casa de Filomena.

PARMENO
quid rei est?

BACCHIS
tua quod nil refert percontari desinas.

PARMENO
nil aliud dicam?

BACCHIS
etiam: cognosse anulum illum Myrrinam
gnatae suae fuisse quem ipsus olim mi dederat.

PARMENO
scio.
tantumne est?

BACCHIS
tantum: aderit continuo hoc ubi ex te audi<v>erit.
sed cessas?

PARMENO
minime equidem; nam hodie mihi potestas haud datast;
ita cursando atque ambulando totum hunc contrivi diem.

BACCHIS
Quantam obtuli adventu meo laetitiam Pamphilo hodie!
quot commodas res attuli! quot autem ademi curas!
gnatum ei restituo, qui paene harunc ipsi(u)sque opera periit;
uxorem, quam numquam est ratus posthac se habiturum, reddo;
qua re suspectu' suo patri et Phidippo fuit, exsolvi:
hic adeo his rebus anulus fuit initium inveniundis.

Parmenón
¿Para qué?

Báquide
Nada que te importe. Basta de preguntas.

Parmenón
¿No le digo nada más?

Báquide
Sí, que Mírrina reconoció que ese anillo que él mismo me había regalado en otro tiempo era de su hija.

Parmenón
(*Sin entender*.) Entiendo. ¿Es todo?

Báquide
Es todo. Va a venir inmediatamente en cuanto te haya oído esto. ¿Por qué te quedás ahí parado?

Parmenón
No, no me quedo parado, porque hoy no tuve esa posibilidad. Me pasé todo el día corriendo de un lado al otro. (*Se va*.)

Báquide
¡Cuánta alegría le di hoy a Pánfilo con mi venida! ¡Cuánto placer le causé! ¡Cuántas preocupaciones le saqué! Le devuelvo un hijo que casi muere por obra de estas mujeres y de él mismo. Le devuelvo a su esposa, a la que nunca pensó que recuperaría en su vida. Lo liberé de las sospechas que tenían su padre y Fidipo. Precisamente, este anillo fue el inicio para que se descubrieran estas cosas. Porque recuerdo

nam memini abhinc mensis decem fere ad me nocte prima
confugere anhelantem domum sine comite, vini plenum,
cum hoc anulo: extimui ilico: "mi Pamphile", inquam "amabo,
quid exanimatu's obsecro? aut unde anulum istum nactu's?
dic mi." ille alias res agere se simulare. postquam id video,
nescioquid suspicarier mage coepi, instare ut dicat.
homo se fatetur vi in via nescioquam compressisse,
dicitque sese illi anulum, dum luctat, detraxisse.
eum haec cognovit Myrrina in digito modo me habente[m],
rogat unde sit: narro omnia haec: inde est cognitio facta
Philumenam compressam esse ab eo et filium inde hunc natum.
haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor:
etsi hoc meretrices aliae nolunt; neque enim est in rem nostram
ut quisquam amator nuptiis laetetur. verum ecastor
numquam animum quaesti gratia ad malas adducam partis.
ego dum illo licitumst usa sum benigno et lepido et comi.
incommode mihi nuptiis evenit, factum fateor:
at pol me fecisse arbitror ne id merito mi eveniret.
multa ex quo fuerint commoda, ei(u)s incommoda aequomst ferre.

que hace unos diez meses, casi al anochecer, vino a refugiarse a mi casa, jadeante, sin escolta, muy borracho, con este anillo. Al instante sentí temor: "Por favor, querido Pánfilo, decime, ¿por qué estás sin aliento? ¿De dónde sacaste este anillo? Decímelo." Él simulaba ocuparse de otros asuntos. Después de ver esto, comencé a sospechar algo raro y a insistir en que me contara. Confiesa que violó en la calle a una mujer y dice que, mientras luchaba, le quitó el anillo. Mírrina lo reconoció en mi dedo hace un momento; me pregunta de dónde lo saqué; le cuento todas estas cosas; de ahí supo que Filomena fue violada por él y que producto de esa violación nació este hijo. Me alegra que por mí le hayan sobrevenido tantas alegrías, aunque esto sea contrario a lo que otras prostitutas desean. Realmente, no nos beneficia, en nuestro oficio, que un amante sea feliz en su matrimonio. Pero, por Cástor, nunca a causa del lucro voy a llevar mi espíritu por mal camino. Mientras fue posible disfruté de él, que era amable, encantador y agradable. Su boda me perjudicó, lo confieso. Pero, por Pólux, creo que no hice nada para merecer lo que me sucedió. De aquel que recibiste muchas ventajas, es justo soportar las desventajas.

IV
PAMPHILVS PARMENO BACCHIS

PAMPHILVS
Vide, mi Parmeno, etiam sodes ut mi haec certa et clara attuleris,
ne me in breve conicias tempu‘ gaudio hoc falso frui.

PARMENO
visumst.

PAMPHILVS
certen?

PARMENO
certe.

PAMPHILVS
deu’ sum si hoc itast.

PARMENO
verum reperies.

PAMPHILVS
manedum sodes: timeo ne aliud credam atque aliud nunties.

PARMENO
maneo.

PAMPHILVS
sic te dix[iss]e opinor, invenisse Myrrinam
Bacchidem anulum suom habere.

Escena IV

PÁNFILO – PARMENÓN – BÁQUIDE

PÁNFILO
Confirmame por favor, mi querido Parmenón, si estas noticias que me trajiste son seguras y claras, no sea que me arrojes por un instante a disfrutar de esta falsa alegría.

PARMENÓN
Está confirmado.

PÁNFILO
¿Seguro?

PARMENÓN
Sí.

PÁNFILO
Soy un dios si esto es así.

PARMENÓN
Va a comprobar que es verdad.

PÁNFILO
Esperá un momento, por favor. Tengo miedo de creer una cosa y que vos me digas otra.

PARMENÓN
Espero. 845

PÁNFILO
Creo que dijiste que Mírrina descubrió que Báquide llevaba su anillo.

PARMENO
factum.

PAMPHILVS
<eu>m quem olim ei dedi:
eaque hoc te mihi nuntiare iussit. itanest factum?

PARMENO
ita, inquam.

PAMPHILVS
quis me est fortunatior venustati'que adeo plenior?
egon pro hoc te nuntio qui donem? qui? qui? nescio.

PARMENO
at ego scio.

PAMPHILVS
quid?

PARMENO
nihilo enim;
nam neque in nuntio neque in me ipso tibi boni quid sit scio.

PAMPHILVS
egon qui ab Orco mortuom me reducem in lucem feceris
sinam sine munere a me abire? ah nimium me ignavom putas.
sed Bacchidem eccam video stare ante ostium:
me exspectat credo: adibo.

BACCHIS
salve, Pamphile.

Parmenón
Sí.

Pánfilo
El que yo le di hace un tiempo y ella te ordenó que me lo contaras. ¿Es así?

Parmenón
Así es.

Pánfilo
¿Hay alguien más afortunado que yo y más lleno de alegría? ¿Qué podría darte por este mensaje? ¿Qué? ¿Qué? No lo sé.

Parmenón
Pero yo sí lo sé.

Pánfilo
¿Qué?

Parmenón
Nada, porque no sé qué tiene de bueno la noticia para usted ni en qué lo beneficié.

Pánfilo
¿Voy a dejar que te vayas sin recompensa después de haberme sacado ya muerto desde el Orco? ¡Ah, me considerás demasiado indolente! Pero aquí veo a Báquide que está parada junto a la puerta. Creo que me espera. Me voy a acercar a ella.

Báquide
¡Hola, Pánfilo!

PAMPHILVS
o Bacchis, o mea Bacchi', servatrix mea!

BACCHIS
bene factum et volup est.

PAMPHILVS
factis ut credam facis;
antiquamque adeo tuam venustatem obtines
ut voluptati obitu' sermo adventu' tuo', quoquomque adveneris,
860 semper siet.

BACCHIS
at tu ecastor morem antiquom atque ingenium obtines
ut unus hominum homo te vivat numquam quisquam blandior.

PAMPHILVS
hahahae, tun mihi istuc?

BACCHIS
recte amasti, Pamphile, uxorem tuam;
nam numquam ante hunc diem meis oculis eam, quod nossem,
[videram:
perliberali' visast.

PAMPHILVS
dic verum.

BACCHIS
ita me di ament, Pamphile.

Pánfilo
¡Báquide, mi querida Báquide! ¡Mi salvadora!

Báquide
Todo salió bien y según mi deseo.

Pánfilo
Con lo que hiciste lograste que te crea. Y seguís siendo tan encantadora que, estés donde estés, tu presencia, tu conversación, tu llegada siempre es motivo de placer.

Báquide
Y vos, por Cástor, conservás tus antiguas costumbres y tu carácter. Entre todos los hombres, no hay ninguno que sea más lisonjero que vos.

Pánfilo
¡Ja, ja, ja! ¿Y vos me decís esto?

Báquide
Con razón estás enamorado de tu esposa, Pánfilo: nunca antes la había visto con mis propios ojos, que yo sepa. Me pareció muy distinguida.

Pánfilo
Decime la verdad.

Báquide
¡Te lo juro, Pánfilo!

PAMPHILVS
dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri?

BACCHIS
nil.

AMPHILVS
neque opus est
adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
omnia omnes ubi resciscunt. hic quos par fuerat resciscere
sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscent neque
scient.

BACCHIS
immo etiam qui hoc occultari facilius credas dabo.
Myrrina ita Phidippo dixit iureiurando meo
se fidem habuisse et propterea te sibi purgatum.

PMPHILVS
optumest:
speroque hanc rem esse eventuram nobis ex sententia.—

PRMENO
ere, licetne scire ex te hodie, quid sit quod feci boni?
aut quid istuc est quod vos agiti'?

AMPHILVS
non licet.

PARMENO
tamen suspicor:
ego hunc ab Orco mortuom quo pacto…!

Pánfilo
Decime, ¿le dijiste a mi padre algo de esto?

Báquide
Nada.

Pánfilo
Ni es necesario. Ni una palabra. No me gusta que suceda lo mismo que en las comedias, donde todos se enteran de todo. Acá los que tenían que enterarse lo saben, pero los que no tenían que saberlo no van a enterarse ni a saber nada.

Báquide
Más aún, voy a darte más detalles para que te convenzas de que esto puede ocultarse muy fácilmente: Mírrina le dijo a Fidipo que confiaba en mi juramento y que, por eso, para ella, vos estás perdonado.

Pánfilo
Excelente, y espero que todo resulte como pensamos.

Parmenón
(*Acercándose.*) Amo, ¿puedo saber qué es lo que hice de bueno hoy? ¿O qué es esto de lo que están hablando?

Pánfilo
No podés.

Parmenón
(*Aparte.*) Sin embargo, lo sospecho…Yo a este, muerto, del Orco, ¿de qué modo…?

PAMPHILVS
nescis, Parmeno,
quantum hodie profueris mihi et ex quanta aerumna extraxeris.

PARMENO
immo vero scio, neque [hoc] inprudens feci.
PAMPHILVS
ego istuc sati' scio.

PARMENO
An
temere quicquam Parmeno praetereat quod facto usu' sit?

PAMPHILVS
sequere me intro, Parmeno.

ARMENO
sequor. equidem plus hodie boni
880 feci inprudens quam sciens ante hunc diem umquam.

CANTOR
plaudite!

Pánfilo
No sabés, Parmenón, cuánto me ayudaste hoy y de cuánta tristeza me libraste.

Parmenón
Sí, lo sé perfectamente y no lo hice sin saberlo.

Pánfilo
Lo sé bien.

Parmenón
¿Parmenón va a dejar pasar a la ligera algo que es necesario hacer?

Pánfilo
Seguime adentro, Parmenón.

Parmenón
Lo sigo. (*Aparte.*) Realmente el bien que hice hoy sin saberlo es mayor que el que hice hasta ahora a sabiendas. 880

El cantor
¡Aplaudan!

Comentarios posliminares

Prólogo

Si los prólogos plautinos, de acuerdo con el código de la *palliata* conocido por los espectadores romanos, están dedicados a atraer la atención del auditorio por medio de una actualización (y síntesis) del contenido de la *fabula*, los terencianos evidencian la primera variación que el poeta opera en la codificación de la comedia romana y transgreden, por ende, el horizonte de expectativas o, si se quiere, configuran uno nuevo. Lejos de anticipar el asunto de la obra, estos se manifiestan como textos "autoconscientes" de la puesta en acto que supone el espectáculo y "reflexivos" respecto de la estética que sostiene la propuesta terenciana. En consonancia con el *tópos* de la rivalidad poética (Ehrman, 1985; Papaioannou, 2014a), de honda raigambre en la cultura occidental, el discurso de esta máscara construye una ficción en la cual el espacio escénico se vuelve forense-judicial: el *prologus* asume el rol de defensor de un poeta que, atacado por sus detractores, pugna por ocupar un espacio en el campo literario romano en general y en el escenario de los *Ludi* en particular.

En este orden de cosas, el prólogo de *Hecyra* se distingue de la serie que integra por dos factores interrelacionados por un nexo de implicación: a) el hecho de que hay dos prólogos; y b) la tematización del fracaso. En efecto, la primera parcela textual prologal denuncia que la representación de la obra no pudo llevarse a cabo por dos motivos que son uno: el *vitium* y la *calamitas* (en forma de hendíadis, v. 3)

interrumpieron cada intento hasta que, en el tercero, finalmente, se logró el desarrollo de la *performance* (Knorr, 2013). Tomando de un modo literal la construcción que el propio Terencio hace de las fallidas puestas en escena de esta comedia, la crítica (Arnott, 1986; Duckworth, 1994) se ha inclinado por explicar el fracaso a partir de la naturaleza *stataria* de la pieza o de la supuesta falta de humor en la operación dramatúrgica del africano. Desde esa perspectiva, los prólogos, lejos de integrar junto con la *fabula* un mismo complejo semiótico-dramático, se erigen como material de archivo que en su carácter documental funcionan como testimonio de los avatares y efectos "reales" de la representación en cuestión. Sin embargo, esta concepción no solo soslaya el estatuto representacional del texto (en virtud del cual la relación con lo real no es de carácter especular), sino también, y sobre todo, la "derrealización" que supone toda *performance* teatral (Ubersfeld, 1989: 33). En otras palabras, participante de un mismo espectáculo-ritual, el prólogo construye su propio aparato ficcional que, en tanto artificio preparatorio para y mecanismo de control exegético de la *fabula*, propende a la *captatio benevolentiae* necesaria para sostener el vínculo convivial entre actores y espectadores (Dupont y Letessier, 2011: 24).

En esta línea de análisis, resulta irónica la reiteración léxica del adjetivo *novus* —transversal a los dos prólogos, aparece, *polyptoton* mediante, en los vv. 2, 5, 12, 14, 19, 37, 57— en boca de Ambivio Turpio, *dominus gregis* con máscara de *prologus*, toda vez que se trate de pugnar por un lugar en la escena romana. Así las cosas, para un espectador que presenció el éxito de *Eunuchus*, es inevitable la evocación de la *sententia* de ese otro prólogo que condensa y encierra en un fraseologismo un posicionamiento ético-estético (indeleble para la posteridad) respecto de cómo entender la traducción, la hipertextualidad y la categoría de "lo nuevo": "ya nada puede ser dicho que no haya sido dicho antes" (*Eu*. 41).

Por otro lado, no es menos elocuente el guiño del segundo prólogo que presenta el término *orator* como primera palabra en posición inicial. Efectivamente, y desde el punto de vista retórico, se aprecia una amalgama de recursos que dan cuenta del tratamiento estético que el poeta le dispensa a este discurso (programático y metateatral) de defensa (Goldberg, 1983; Bureau, 2017): se destacan, entre otras, las figuras en el nivel fónico de la lengua que dotan de *ludus* el senario yámbico: la paronomasia y el *polyptoton* que, sobre la base de la recurrencia a un mismo lexema se repite, en *callida iunctura*, con valencias semánticas diferentes (*nova-novom*, v. 2; *incerta-incertum*, v. 17; *causa-causam*, v. 55); el *homoioteleuton* que, mediante el sufijo *-trix*, se logra en *fautrix-adiutrix* (v. 48).

A diferencia de otros prólogos terencianos que, de un modo abierto, ficcionalizan un escenario forense-judicial para responder a las acusaciones de los detractores, el director de la compañía apela en esta ocasión a la memoria para recuperar del pasado un ejemplo parangonable (Dombrowski, 2010). En la rememoración de los tiempos en que obraba como productor de las comedias de Cecilio, reconstruye como *exemplum* los abucheos que tuvo que soportar porque, a pesar de la desaprobación del público (vv. 14-15), consideraba que había algo en la propuesta teatral del comediógrafo que valía la pena defender. Como si se tratara de esperar otra forma de atención por parte del auditorio que reconfigurara la relación *scaena-cavea,* el productor teatral sostuvo (*stare*) las puestas para que fueran conocidas y, de ese modo, evitar que el poeta se alejara de la creación dramática (aludida a través de una *congeries* que encadena tres términos metapoéticos: *studium*, *labor* y *ars musica*, v. 23). Al restituir al autor su lugar dentro del sistema literario romano, contuvo las críticas de los detractores (*cfr. Ad.*15), lo que, desde un punto de vista pragmático, constata la solvencia y la eficacia de la máscara en cuanto al dominio de la técnica oratoria (*cfr. exorator*, v. 10).

Con ese antecedente como marco referencial, el prólogo apuesta a que ahora los destinatarios interpreten en esa misma clave la perseverancia en este "nuevo" intento de representación (Lada-Richards, 2004: 62). Así, la estratagema urdida comporta una manipulación del auditorio de modo tal que este se autoperciba como apto para apreciar la obra, por contraste con los indómitos públicos anteriores. En este contexto, la máscara teatral alude a las razones de la interrupción de las puestas anteriores y retoma algunos de los motivos ya esgrimidos en el primer prólogo, como la superposición de otros espectáculos distractores (boxeador, funambulista, gladiadores). No obstante, la nueva ocasión se presenta propicia para el acontecimiento convivial: frente al alboroto de otrora, "ahora nada perturba, hay calma y silencio" (v. 43). A la configuración de este espacio performativo como *kairós* se agrega un último elemento: la valoración del público para garantizar el sostenimiento y la diversificación de la maquinaria teatral: "no permitan que por ustedes el arte del teatro recaiga en unos pocos" (vv. 46-47). Así, la *causa* (v. 55) presentada por el *prologus* vehiculiza también motivaciones de orden político-estético. La intencionalidad objetiva (o explícita) por la cual se busca evitar que el poeta se desvanezca junto con su obra (v. 13) halla en la dicotomía *stare-evanescere* el par que lexicaliza la *dubia fortuna scaenica* (v. 16). En el juego metafórico del "arriba-abajo" de la escena, que trae aparejadas consigo relaciones de fuerza y de poder, el *prologus* explicita su propósito: que el poeta se posicione al interior del campo literario romano como heredero de una tradición con la que dialoga y tensiona para re-inventarla en el gesto paradojal de re-petir y re-crear.

Hacia el final del prólogo, se retoma cierto halo forense, a raíz de que el enunciador vuelve a erigirse como defensor del poeta y construye al auditorio como *iudex* que puede condecorar los juegos escénicos (tal como ocurre en otros prólogos, *cfr. Ad.* 4). No solo como jueces,

sino también como patrocinadores de quienes (de)pende la justa ponderación estética, los espectadores ocupan, por fin, el centro de la escena. El argumento, en definitiva, subtiende la idea de que el rol del público es decisivo, por cuanto este tiene el poder de insuflar en el ánimo de otros dramaturgos el deseo de escribir (v. 56).

Acto I

Desde el punto de vista formal, luego de dos prólogos sin función expositiva, el Acto I presenta dos escenas protáticas (*cfr*. Sosia en *Andria* y Davo en *Phormio*) compuestas en senarios yámbicos, es decir, en el mismo metro que aquellos. Esta estructura (dos prólogos, dos escenas protáticas iniciales) parece señalar cierta intencionalidad estética significativa. Los personajes protáticos son a menudo definidos por su función dramática y tienen por convención una función técnica específica: reponer mediante un diálogo expositivo inicial los antecedentes de la trama y dar a conocer al público el tema y personajes de la pieza. Concluida su participación inicial, no vuelven a aparecer en escena, por lo que en términos de Donato, pueden ser considerados personajes *extra argumentum* (*cfr.* Don., *ad Andr.,* praef. 1.8; Duckworth, 1952: 1081; Faure-Ribreau, 2012: 264). En esta comedia, sin embargo, resulta llamativo que los personajes protáticos, Filotis y Sira, no aporten información sino más bien interroguen sobre el asunto a Parmenón, uno de los personajes de la acción dramática propiamente dicha. De este modo, puede observarse cierto movimiento de progresiva gradualidad desde el exterior de la comedia, con los prólogos sobre las condiciones de producción y representación, hacia el interior con una primera escena puramente protática inicial y una segunda con la intervención del mencionado Parmenón. A la observación de Sewart (1974: 251) acerca de que ningún personaje en *Hecyra* posee la información necesaria para ejecutar un prólogo

expositivo, debe añadirse que tampoco los personajes protáticos que deberían suplir ese rol están en condiciones de hacerlo, y así como dos fueron las representaciones fallidas de la comedia, dos son también las escenas protáticas que entre información y suposición fallan en la interpretación de lo que ocurre.

Las características particulares de estas escenas iniciales confluyen en lo que podría describirse como un diálogo narrativo, en especial en la segunda, donde las intervenciones de Filotis dan pie a la descripción de los hechos tal como los conoce Parmenón, al punto que Sánchez Cristóbal (1989: 39 y ss.) lo clasifica como un *servus* narrativo.

La primera escena se inicia cuando, en una calle vacía con tres puertas en el telón de fondo (Goldberg, 2013: 96), Filotis y Sira, tras salir de la casa de Báquide (v. 98), aparecen en escena en medio de una conversación (Gilula, 1979: 519). El parlamento inicial (vv. 58-62) de Filotis presenta una situación completamente novedosa para la convención de la *palliata*: el *adulescens* abandonó a la prostituta para casarse. Esto ubica el inicio de la acción justo después del final tradicional del género (Faure-Ribreau, 2012: 270).

La sorpresa e indignación de la joven da pie a Sira para aleccionarla ("et moneo et hortor", v. 64 [te recuerdo y te aconsejo]) sobre cómo debe tratar a sus amantes, dando lugar a una versión condensada de la escena convencional de la *lena-meretrix*, en la que una antigua prostituta (*lena*) acompaña a una joven en actividad y le da consejos o prescripciones sobre el oficio. Su discurso se caracteriza por el uso de *sententiae* y afirmaciones basadas en la autoridad de su experiencia y en su concepción acerca de cómo debe comportarse una prostituta. En este caso, Sira apela al léxico militar (*spolies, mutiles, laceres,* v. 65) y utiliza la metáfora de la caza para las instancias de

conquista. Filotis, por su parte, no objeta los métodos propuestos por su maestra sino la injusticia que supone considerar que todos los amantes sean iguales por lo que, contrariamente a la convención, la joven *meretrix* observa a los amantes como individuos y no como prototipos. Esto introduce el problema de la (mala) fama versus la realidad o de lo convencionalemente esperable para la *persona* versus el personaje, que luego se verá repetido en otras instancias de la acción (McGarrity, 1980-1981: 151). De este modo, el contrapunto entre la prostituta joven, y aún crédula, frente a la vieja y cínica Sira acerca de cómo es justo o injusto tratar a los amantes, pone en escena el contraste entre el valor moral o psicológico de las meretrices (Faure-Ribreau, 2012: 21). En cierta medida, la oposición que se establece entre lo viejo y lo nuevo, tanto en términos etarios como poéticos respecto de las características de las prostitutas, prefigura la presencia innovadora, ya observada por los comentaristas antiguos de la *bona meretrix* terenciana, en la figura de Báquide (Gilula, 1980). Por último, aparece el tópico de la oposición entre *aetas* y *forma*, como atributos de la *meretrix*, frente a la sapiencia que la *lena* ha obtenido a costa de la pérdida de aquellas. Por ese motivo Sira se lamenta por no tener ella la edad y la belleza de Filotis o bien porque esta no tenga su experiencia. A propósito de esto, Suárez (2021), tras un detallado análisis de esta escena, observa que Sira expresa su pensamiento en términos de *sententiae*, es decir que sus órdenes, preceptos y consejos son afirmaciones de autoridad que la ubican como una maestra que imparte instrucciones a su discípula, que debe recordarlas y aprenderlas (*cfr.* el uso del imperativo futuro *scito* en el v. 67). En este sentido, puede observarse la construcción lúdica de la vieja prostituta, pues lo que destaca a Sira es el hecho de tener "el poder de *monere*, que desde el punto de vista dramatúrgico, implica apuntar, recordar el texto (en este caso, los consejos), hacer jugar a su compañera (discípula) y dirigirla en calidad de directora del *ludus*" (Suárez, 2021: 347).

En la segunda escena, el esclavo Parmenón aparece mientras termina una conversación con otro esclavo que se encuentra en el interior de la casa de su amo, el padre de Pánfilo, de la cual procede. El intercambio inicial entre Parmenón y Filotis permite saber que la joven *meretrix* acaba de regresar de Corinto, lo que permite introducir de manera indirecta la máscara del *miles gloriosus* y su caracterización como *inhumanissimo* (v. 85), esto es, falto de toda virtud civilizada (Goldberg, 2013: 102). Según Gilula (1977), la elección de Corinto, además, debe ser entendida como un tributo a su belleza y encanto, que destacaban en una ciudad famosa por las virtudes, calidad del servicio y altos precios de sus prostitutas. Sin embargo, no resulta menor el hecho de que la introducción de esta ciudad permita la aparición de un contrapunto con Atenas, ciudad en la que transcurre la trama (v. 88) y en la que, a diferencia de aquella, se puede hablar libremente.

Filotis aprovecha entonces para interrogar a Parmenón sobre lo ocurrido en casa de Báquide y se abre paso a la narración de los eventos hasta ahora desconocidos respecto a la instigación de Laques para que Pánfilo se case, la no consumación del matrimonio hasta pasado bastante tiempo y el sorpresivo viaje a Imbros que lo alejó de su esposa. El relato de Parmenón opera en varios sentidos: en primer lugar, introduce personajes y nombres hasta ahora desconocidos para el público, tales como el anciano Laques (v. 134), la joven Filomena (v. 191) y la suegra de esta, Sóstrata (v. 179). En segundo lugar, si la mala experiencia de Filotis con el *miles* parecía confirmar la *sententia* de Sira, la explicación de la conducta de Pánfilo reivindica su propio pensamiento acerca de la individualización de los amantes. En tercer lugar, y desde el punto de vista argumental, Parmenón ofrece una interpretación de los hechos en la que Laques aparece en las tres instancias como elemento obstaculizador del amor de su hijo: interfiere tanto en su relación con Báquide cuando lo insta a

casarse, como en su amor por Filomena cuando lo manda de viaje; y se va al campo dejando solas a suegra y nuera. Por último, introduce además las dos interpretaciones posibles para el alejamiento de Filomena: o bien la enfermedad, en la que el propio Parmenón no cree; o bien, el par *odium-ira* que, como tópico convencional de la representación del conflicto suegra-nuera, es seguido por varios personajes de la comedia, hasta revelarse como uno de los medios de la innovación terenciana (Suárez, 2019b).

El personaje de Parmenón merece un párrafo aparte. Ya desde las primeras líneas pronunciadas, el esclavo intenta mostrarse como un *servus callidus*, al decir que irá al puerto a ver si llegó el joven Pánfilo, y manifiesta su intención de engañar a su amo con la misma excusa en otra oportunidad. Sin embargo, no se trata de una falsa excusa sino de lo que efectivamente va a hacer (McGarrity, 1980-1981: 151; Goldberg, 2013: 100). La innovación terenciana en este personaje comienza a vislumbrarse en el contraste entre lo que el personaje expresa de sí mismo, en este caso su pretensión de mostrarse como un *servus callidus*, y lo que sus acciones demuestran en escena y que lo exponen como lo que efectivamente es, es decir, *no callidus*. En este sentido, Amerasinghe (1950: 68) afirma que es tan notoria su ausencia que una sinopsis de la acción puede hacerse sin que el esclavo aparezca en ella y observa que el único motivo por el cual Parmenón es incluido en la comedia es para mostrar lo innecesario que es y el desconocimiento completo de lo que le ocurre a Pánfilo, quien nunca lo toma como su confidente. Cabrillana (2000: 276) observa también que es en este momento cuando más tiempo permanece en escena, mientras que en casi todo el desarrollo de la trama permanece en el espacio extraescénico y su función central consiste en introducir nueva información y con ella, nuevas interpretaciones de lo que ocurre. Todas estas observaciones, por demás pertinentes, ocultan en realidad el doble efecto del personaje: por un lado,

como fallido *servus callidus*, que aun reconociéndose a sí mismo y reconocido por los otros como tal, no alcanza nunca esa condición; y por otro, como impulsor en parte no del *argumentum* central de la comedia, del cual queda afuera, pero sí del esquema de confusión y sorpresa que guía la expectación de la misma. De este modo, el tipo tradicional del *servus callidus* aparece negado: el esclavo no engaña, no es parte depositaria de los secretos del *adulencens* ni conoce la verdadera trama de la comedia, aun cuando él mismo parece creer lo contrario y atribuirse ese papel.

Acto II

Sóstrata hace su entrada en el Acto II junto con Laques, *senex difficilis et iratus*, quien, al enterarse de lo sucedido, regresa del campo. Esta escena, que en opinión de Cabrillana (2002: 131), "tiene reflejos de la vida real", está construida según las convenciones de la *palliata*, es decir, se trata de un diálogo ácido y virulento entre marido y mujer. El *senex* comienza la *accusatio socrus* poniendo de manifiesto la típica actitud de conflicto hacia las mujeres.

En la *palliata*, las mujeres son el blanco de críticas y múltiples calificaciones. Se predica de ellas la charlatanería, el autoritarismo, la osadía, la lentitud, el malhumor, la coquetería, el derroche, entre otras características.[1] La misoginia, es decir, el tema del *odium mulierum*, es un *locus communis*. Al respecto, afirma Cavallero (1996: 197): "La comedia refleja la opinión de una parte de la sociedad recurriendo a la hipérbole como un medio para el γελοῖον."[2] En *Hecyra*, a partir del

[1] *Cfr.* Pl. *Aul.* 498-536; *Epid.* 222-235; *Mil.* 685-700; *Poen.* 210 y ss., por mencionar solo algunos ejemplos.

[2] El motivo de la misoginia está presente en Μισογύνης de Menandro y *Misogynos* de Atilio.

estereotipo negativo de mujer, Laques desarrolla el módulo misógino[3] a expensas de Sóstrata descargando su indignación sobre las suegras. De este modo, se retoma el tópico del *odium* dirigido a las nueras y se instala en la escena el prejuicio general en torno a este particular vínculo familiar.

Laques les atribuye a las suegras características que, al mismo tiempo, definen la naturaleza femenina. Así, pues, se refiere a ellas como *viris advorsas,* semejantes a los maridos en *pertinacia* y *doctae ad malitiam.* La maldad es un rasgo dramatúrgico distintivo de las mujeres y el *senex* presenta una descripción de Sóstrata que obedece a la codificación tradicional del rol de *matrona (*Dupont y Letessier, 2011: 118),[4] pero avanza un paso más cuando la considera una experta en esta materia volviendo aún más grave su acusación.

En los vv. 219-220, retoma el tema del *odium,* pero ya no para hacer referencia a los tipos —suegras y nueras, en general— sino apuntando específicamente a las partes en cuestión.

Resulta interesante subrayar que el *senex* pone el acento en el *odium* que se apodera de Filomena.[5] En su opinión, este sentimiento se origina en la conducta de Sóstrata, que él mismo se encarga de describir en los vv. 210-213, donde la acusa de haber acarreado la desgracia de la familia y dañado su reputación. En la comedia, las matronas son caracterizadas a partir de las ideas que sobre ellas expresan otros personajes. Sus virtudes y defectos lo son desde el

[3] Faure-Ribreau (2012: 77) entiende por módulo una unidad particular, constitutiva de un conjunto, que se combina con otros módulos. Junto con la secuencia, integrada por muchos módulos, permite definir la identidad dramatúrgica de una *persona.*

[4] Si bien *matrona* designa la *persona* que reagrupa a las esposas y madres de la comedia, Packman (1999: 251) rechaza el término debido a su débil presencia en los *tituli* de los manuscritos.

[5] Según Ernout-Meillet, *s.v. odi, odium* designa "al odio y al objeto de odio".

punto de vista de los otros, de quien las juzga (González Vázquez, *s.v.*). En este sentido, hay una evaluación moral, dado que las personas objeto de odio están marcadas por vicios en lugar de virtudes (Konstan, 2006: 190). Esto quiere decir que se odia a los que no son virtuosos y, desde la óptica de Laques, Sóstrata está lejos de ser una mujer virtuosa. Por tal razón, no sorprende que su nuera la odie. Pero más sorprendente sería que no la odiara ya que, más allá de su condición de *socrus*, Sóstrata siempre es objeto de *odium,* pues, ante todo, es una matrona (Suárez, 2019a).

Según el planteo aristotélico, el odio inflige daño (*cfr*. Arist. *Pol.* 1312b: 32-34). De hecho, en el caso de Sóstrata y Filomena ambas lo padecen. En el caso de Filomena, algunos personajes consideran que, a causa del odio de su suegra, ha tenido que abandonar la casa de su esposo y volver a la suya; Sóstrata, a su vez, se considera una damnificada porque la acusan de una emoción que no siente y de un conflicto del cual no es responsable.

A lo largo de todas sus intervenciones, Sóstrata ignora por qué se la acusa y mantiene su actitud de inocencia mientras intenta poner de manifiesto que no hay razones para culparla.[6] Frente a las acusaciones de su esposo, reacciona desplegando los rasgos espectaculares de la queja y el lamento que definen a la *matrona* ("me miseram",[7] v. 205 [pobre de mí]).[8]

[6] De hecho, se irá de la escena en IV.4 y no volverá a aparecer.

[7] Salat (1967) considera que estos giros en Terencio son más frecuentes en boca de las mujeres.

[8] En el discurso femenino de la comedia, la ocurrencia del lexema *miser,* que describe a la persona sufriente y denota la emoción que siente quien contempla el dolor de otro, y el acusativo exclamativo como índice de emotividad son formas de despertar o excitar la compasión. Al respecto, Donato (*Comm. Ter., ad Ad.* 291) dice que es propio de las mujeres, al hablar, elogiar a otros o lamentarse.

En la interpretación de Laques, el daño que produce el *odium* de la muchacha tiene un alcance mucho mayor que el esperado, va más allá de la figura de la suegra y alcanza a toda la *domus* que se reduce solo a él dado que Pánfilo está ausente y Sóstrata queda excluida (Stella, 1980: 81).

Sóstrata considera tan injustificado el *odium* de Filomena que se inclina a pensar que la muchacha lo ha fingido para estar con su madre. En el v. 235 no puede pasar inadvertida la ocurrencia del lexema verbal *adsimulo*, de marcado valor incoativo, que señala el inicio del proceso de simulación, es decir, el cambio fingido de identidad o situación (González Vázquez, 2006: 136). Comienza a vislumbrarse entonces que el enfrentamiento interpretado en términos de *odium* no es tal. En efecto, Filomena resuelve alejarse porque está embarazada. Este embarazo es producto de la violación de la que fue víctima antes de casarse con Pánfilo. Hacia el final de la comedia, se descubre que el violador no es otro que el joven marido.

Durante la segunda escena, se produce el encuentro entre Fidipo, padre de Filomena, y Laques, padre de Pánfilo. Al ver a su vecino y antes de iniciar la conversación, Laques comenta en aparte que, gracias a él, se enterará de lo que está sucediendo (v. 246). Esta afirmación resulta llamativa si tenemos en cuenta la certeza sobre la culpabilidad de Sóstrata que el *senex* ha demostrado en la escena anterior. El personaje, entonces, confiesa ahora su propia ignorancia y, de hecho, en los vv. 253-257, propone las dos explicaciones posibles que se le han atribuido a la partida de su nuera: que alguna actitud la haya molestado o que se encuentre enferma. Así, queda claro para el público que las acusaciones dirigidas hacia Sóstrata por parte de Laques no son más que prejuicios fundados en las convenciones típicas del género de la *palliata* y que el *senex* poco sabe sobre los hechos concretos. Será recién a partir del comentario

ambiguo de Fidipo de los vv. 267-269 que logrará confirmar sus infundadas suposiciones y ratificar la responsabilidad atribuida a su esposa (Compagno, 1987: 26-27). Una vez más, sin embargo, estará equivocado e, irónicamente, se demostrará que su esposa tenía razón al sugerir que se trataba de una simulación (v. 235). Ahora bien, la información sobre lo que realmente sucede dada a los espectadores a través de esta escena es esencialmente la misma que ya tenían a partir del relato de Parmenón en el Acto I, de modo que, según explica Cabrillana (2002: 132), "todo contribuye a intensificar en el público el misterio de las circunstancias que rodean al planteamiento dramático".

Por otro lado, esta escena permite observar un motivo típico de la técnica teatral terenciana, la duplicación de roles, pues se presentan dos personajes, Fidipo y Laques, que comparten la misma *persona* (Faure-Ribreau, 2012: 289). Sin embargo, a pesar de pertenecer ambos a la máscara del *senex*, estos personajes se oponen entre sí y parecen ser completamente diferentes. La caracterización de Laques como *senex iratus* contrasta aquí con la de Fidipo, quien se comporta como un *senex lenis*. Desde el comienzo, queda claro que el padre de Filomena es un viejo indulgente que busca complacer a los suyos, rasgo remarcado una y otra vez a lo largo de la escena (vv. 243-245; 250; 270-271). Incluso, según Laques, su *facilitas* ha provocado la inversión de los papeles dentro de la propia *domus*, pues es él quien está sometido al poder de sus mujeres, y no al revés (v. 250). De acuerdo con Goldberg (2013: 125), su carácter se ilustra de manera evidente con la falta de respuesta a esta descripción en nada favorecedora que su vecino le endilga (v. 250). Pero, aún más importante, la *facilitas* del *senex* trae como consecuencia la imposibilidad de accionar para solucionar la situación: desea que su hija vuelva a la casa de su marido, pero no puede obligarla a hacerlo (vv. 265-266; 270-271), a pesar de que se encuentra nuevamente bajo

su *patria potestas*.[9] Desde el punto de vista lúdico, entonces, Fidipo no puede actualizar el módulo de las órdenes que caracteriza a la *persona* del *senex*. En contraste, Laques, como sabemos gracias al relato de Parmenón en el Acto I, es un padre completamente autoritario, que ha impuesto su estilo de vida y su forma de pensar a su hijo. Las características que se atribuye a sí mismo en el v. 247 son, simplemente, una estrategia para convencer a su vecino, ya que no puede resolver el problema él mismo. Así, Terencio logra, a través de la oposición entre los personajes, generar una situación altamente cómica que mueve a la risa, no solo por los diferentes modos de actuar, sino, sobre todo, por la impotencia para ejercer el poder que, se supone, poseen. Ahora bien, este contraste entre los personajes de Fidipo y Laques se explica en términos espectaculares y lúdicos. Cuando Fidipo entra en escena, el papel del *senex iratus* está ocupado por Laques, de modo que debe interpretar su *persona* de otra forma. Asume, pues, el papel de padre indulgente. En cambio, en el Acto IV, al no compartir escenario con él, puede actuar como *iratus*. La oposición se utiliza en este caso, por lo tanto, para resolver el problema que plantea la entrada sucesiva de dos personajes de la misma máscara (Faure-Ribreau, 2012: 302).

El Acto II concluye con el descargo de Sóstrata (vv. 274-280) frente a las acusaciones y críticas misóginas desplegadas en las dos primeras escenas. De acuerdo con Knorr (1995: 227), este tipo de soliloquio es pronunciado por personajes cuyo carácter ha sido malinterpretado previamente. En efecto, para confirmar la estereotípica lectura masculina en relación con las matronas de la comedia que, aunque desde el punto de vista intradiegético refleja la perspectiva de la audiencia que tiene experiencia en ver comedia *palliata*

[9] Fidipo remarca este hecho al comienzo de la escena en su monólogo de entrada. Sobre la *patria potestas* y la dinámica familiar en Roma, *cfr.* Glosario jurídico, *s.v.* familia.

(Papaioannou, 2014a: 168), la suegra declara su inocencia y se opone de un modo sorprendente a la maldad convencional de las *matronae* profundamente enquistada en la comedia. En este sentido, Dupont y Letessier (2011: 180) subrayan las buenas intenciones de este personaje en su condición de *socrus,* rasgo que se opone a aquellos que definen el rol de esposa. Dicho rol normalmente va de la mano de la *malitia,* y por ello los críticos afirman que su bondad no la aparta del repertorio de roles cómicos, sino que constituye una variación, en la que se le asigna una característica contraria a la codificada (Dupont y Letessier, 2011: 183). Esta subversión de las convenciones dentro del *stock* de caracteres es una forma sutil de metateatro que vincula, a la manera de un tropo, el lenguaje y la *performance* y permite rescatar la originalidad y la comicidad del personaje (Vincent, 2013: 82).

Acto III

El acto se inicia con la llegada de Pánfilo con atuendo de viajero desde el puerto, junto con Parmenón, quien lo había ido a buscar al finalizar el Acto I. La entrada en escena se produce ya en medio de la conversación y, por la reacción de Pánfilo, se deduce que Parmenón ya lo ha puesto en conocimiento de lo mismo que le había contado anteriormente a Filotis, es decir, de que Filomena se había marchado de su casa por desavenencias con su suegra.

Pánfilo entra en escena con el convencional lamento del amante por sus desgracias, por lo que en su parlamento apela no solo a hipérboles y exclamaciones propias de las emociones intensas (*hui*, v. 283), sino también al tópico del suicidio por su infelicidad en el amor y a los viajes de Odiseo, en una velada alusión (*tanto opere*, v. 283) que compara desmedidamente su viaje, breve y seguro desde Imbros, con los avatares y sufrimientos del largo retorno del héroe homérico

(Goldberg, 2013: 130). Luego, en tono de resignación, apela a una sentencia que recuerda aquella del anciano Demifonte en *Formión* quien, preocupado por su hijo Fedrias, afirma que debe considerarse una ganancia todo lo que ocurra fuera de lo ya previsto como posible desgracia.[10] Esta preocupación, propia de la rutina del *senex*, muestra la innovación en el personaje de Pánfilo (Correa, 2019).

Si bien el lamento forma parte de la rutina convencional del *adulescens amator*, el dilema que perturba a Pánfilo no lo es: no se trata del tradicional lamento por no poder conseguir a su amada o por su temor a perderla (Duckworth, 1952: 239), sino por hallarse en la encrucijada de responsabilizar o bien a su madre, cuyos agravios debe soportar ("nam matri' ferre iniurias me... pietas iubet", v. 301 [el deber ordena que yo soporte los agravios de mi madre]) o bien a su esposa, con quien está en deuda por haber callado y soportado los agravios que él le infligió ("uxori obnoxius sum: (...) tot meas iniurias (...) numquam (...) patefecit", vv. 302-303 [estoy en deuda con mi esposa (...) nunca reveló tantas injusticias de mi parte]).

Parmenón, por su parte, intenta consolar a su joven amo con el argumento de que su llegada pondrá fin al conflicto, al que describe en términos de iras (*iras*, v. 286), a diferencia de lo que ocurre en otros pasajes de la comedia en los que utiliza el término *odium*, posiblemente con la intención de morigerar la gravedad o la duración del conflicto. Suárez (2015: 221-223) analiza en detalle este pasaje y observa que Pánfilo no es ajeno a la larga duración del conflicto (*permasit diu*, v. 305), por lo que el esclavo intenta nuevamente tranquilizarlo señalando a la *iniuria* como motivo de la *ira* y, siguiendo el error de Pánfilo que relaciona la cantidad de la primera con la

[10] *Cfr. For.* 246 "quidquid praeter spem eveniat, omne id deputare esse in lucro" [todo lo que suceda fuera de lo previsto, debe considerarse una ganancia].

magnitud de la segunda, el esclavo desestima la proporcionalidad entre ambas y apela al símil de las peleas de niños para dar cuenta de la debilidad mental mujeril.

Terminado el intercambio, Pánfilo ordena al esclavo que avise en casa de Filomena que ha llegado. En ese momento comienzan a oírse ruidos y gritos desde el interior de la casa de la joven junto con la voz de Mírrina, quien desde el espacio extraescénico pide a su hija que no grite. La escena detrás de escena es convencional y rápidamente reconocible en el código de la *palliata*: la joven está dando a luz. El efecto cómico se produce por la incapacidad de interpretar el código que presentan tanto Parmenón como Pánfilo. El tono trágico de la reacción de los personajes aumenta junto con las señales del parto, interpretadas por ellos como los padecimientos de alguna enfermedad e incluso el riesgo de muerte inminente de la joven. Finalmente, Pánfilo ingresa en la casa.

En la segunda escena, Sóstrata también sale al escenario después de haber escuchado los gritos de Filomena. Como el resto de los personajes, malinterpreta la convención cómica que indica que esas expresiones extraescénicas de dolor corresponden a una parturienta, lo que la lleva a invocar al dios Esculapio y a la diosa Salud, en lugar de dirigirse a Venus Lucina, que es la divinidad convencionalmente invocada, en tanto protectora de los partos.

Pánfilo, que acaba de descubrir el nacimiento —solo después de verlo con sus propios ojos— sostiene ante su madre la mentira de la enfermedad de Filomena y la instiga a volver a entrar a su casa. A continuación, le ordena a Parmenón que corra (*curre*, v. 359) a buscar al resto de los esclavos. Esta orden implica que Parmenón actúe el rol del *servus currens*, es decir, que interprete el papel prototípico de la comedia, en el que el esclavo entra corriendo a escena, de manera

precipitada y nerviosa, para comunicar alguna información importante para la trama, lo que provoca un efecto cómico inmediato (González Vázquez, *s.v. servus*). Al asignarle este papel a su esclavo, el *adulescens* se constituye en director de la obra, desde el punto de vista metateatral.

A partir de este pasaje y hasta el final de la comedia, Parmenón va a recibir órdenes de correr para llevar a cabo misiones urgentes y no tan urgentes. Quiere decir que, por razones dramatúrgicas, Terencio va a explotar la secuencia del *servus currens* a partir de la cual el esclavo saldrá de escena. Esto implica variar el código, pues normalmente el esclavo corre en escena para llevar un mensaje (Suárez, 2019b: 14). A su vez, Parmenón no entiende la indicación de su amo, y le pregunta si los esclavos, a los que debe acompañar corriendo, desconocen el camino a casa. Por otra parte, Parmenón tampoco dispone de ninguna información relevante para la trama que pueda comunicar a los espectadores, ya que se trata de un *servus incallidus*, que ignora absolutamente la verdad de los hechos.

En la tercera escena, Pánfilo, a través de un extenso soliloquio (vv. 361-414), le revela a la audiencia los pormenores del encuentro con su esposa Filomena y, sobre todo, con la madre de esta, encuentro llevado a cabo en el espacio extraescénico. El *adulescens* describe a Mírrina en actitud de lamento (*lacrumans, misera*, v. 389) y de súplica (*ad genua*, v. 388), gesto convencional que, en este contexto, resulta especialmente exagerado por tratarse de una *matrona* que se encuentra en su propia casa (Goldberg, 2013: 143).

El monólogo de Pánfilo es clave no solo porque aporta valiosa información[11] respecto de la verdadera razón por la que Filomena

[11] Acerca de los tipos de monólogos, *cfr.* González Vázquez (1996: 195-196).

abandonó la casa marital, sino también porque trae a escena a Mírrina a través de su propio discurso tal como se explicita en el v. 381 ("hanc habere orationem mecum principio institit" [primero, ella empezó a hablarme así]). La *narratio* de la situación dramática pone al público en antecedentes de lo que ha sucedido en el espacio extraescénico y marca de este modo un importante giro en la acción. Mírrina es la encargada de contarle a Pánfilo que, en realidad, su hija fue violada,[12] hecho que justifica el alejamiento de la muchacha y la decisión de refugiarse en casa de sus padres ante la necesidad de ocultar el embarazo ilegítimo. El *adulescens* se muestra irónicamente conmovido y hasta llora cuando recuerda la confesión de la *matrona* (Penwill, 2004: 143). Mírrina refuerza su súplica en su nombre y en el de su hija con el objetivo de lograr mantener oculto el "contratiempo". De este modo, la *matrona* se constituye en urdidora y agente del ocultamiento, atenuado por ella misma al presentarlo como un favor que pide la muchacha a manera de compensación por el cariño que le ha prodigado al *adulescens.* En este sentido, resulta interesante subrayar la ocurrencia del lexema *conscius* en el v. 392: "parturire eam nec grauidam esse ex te solus consciu's" [que ella está pariendo y que no está embarazada de vos, solo vos lo sabés, además de nosotras]. Según Nonio (429), *conscius* se define como un saber compartido con otro ("cum alio scius est"). A partir del momento en que Mírrina comparte la verdad con Pánfilo, solicita su complicidad para que el parto se dé a escondidas de Fidipo, el padre de Filomena, y del resto, tal como se lee en los vv. 395-397.

Frente a Pánfilo, Mírrina muestra una enorme facilidad para resolver el conflicto, pues su plan no se agota en la posibilidad de ocultar el parto, sino que, ante la dificultad de concretarlo, contempla dos

[12] Acerca de la violación en Terencio, *cfr.* Taplin (1978).

recursos más para silenciar la vergüenza de la violación y de un hijo espurio: en primer lugar, decir que fue un parto prematuro. Según indica la convención dramática, el *adulescens* siempre es el padre del hijo engendrado a partir de una violación. De ahí que las palabras de la *matrona* (vv. 398-399) solo puedan ser interpretadas desde la ironía. El segundo recurso es abandonar al recién nacido.[13] En el marco del plan urdido que apunta a ocultar, silenciar, esconder y disimular, la complicidad del *adulescens* es pues fundamental, porque solo así puede encubrirse la *iniuria* infligida contra la doncella.

Ahora bien, más allá del contenido y de la lectura social de este pasaje, la *oratio* de Mírrina resulta sumamente interesante, dado que revela dos de los procedimientos cómicos que Terencio pone en juego, estrechamente vinculados con la *performance*: el metateatro y el "discurso dentro del discurso". En este sentido, la subversión de roles puede ser considerada una forma sutil de metateatro. Mírrina, por ser una *matrona,* es una figura codificada que se caracteriza por su vestimenta, su máscara, sus accesorios, su lenguaje, sus gestos y por una serie de secuencias o módulos propios. Ahora bien, en el marco de la variación o subversión puede asumir rasgos contrarios a su rol en términos de caracterización espectacular (Cabrillana, 1999). En esta escena, desde el espacio extraescénico, define su presencia a partir de un rasgo propio de otra figura codificada, el *senex,* cuando se apropia del módulo autónomo de las órdenes (*ego volo*, v. 396) que interviene en la primera entrada a escena del anciano y evidencia el *imperium* que forma parte de su identidad dramática (Faure-Ribreau, 2012: 81-82). Por otra parte, esas mismas órdenes e instrucciones destinadas a Pánfilo la proyectan como "directora" de una de las tramas, es decir, como una figura metateatral (Moodie, 2009).

[13] *Cfr.* Glosario jurídico, *s.v.* exposición.

A nivel dramático, Terencio pone en relación el metateatro con la técnica del "discurso dentro del discurso", que ya se encuentra en Menandro (Handley, 2002: 179-186; Fontaine y Scafuro, 2014), y suele aparecer en los monólogos o cuando el personaje citado no está presente. En general, dicha técnica es empleada con miras a obviar la explicación de la trama en el prólogo (*cfr. Hec.* 143-156), acelerar el ritmo de la narración (*cfr. Eu.* 507-531) o el suspenso (*cfr. An*. 284-297; *Eu.* 615-628), proveer material expositivo o introducir un personaje antes de su irrupción en escena. En el caso de la escena tercera, la técnica mencionada introduce a la *matrona,* que entra efectivamente en escena en el Acto IV. Sin embargo, el africano da un paso más, pues recurre al discurso dentro del discurso, para llamar la atención de la audiencia acerca del modo en que los actores representan o personifican la *performance* de otros. El discurso de Mírrina, incluido en el monólogo de Pánfilo, le permite al actor que juega el rol del *adulescens* imitar los gestos y, quizá, el tono de voz de la *matrona.* Recordemos que Quintiliano (11.3.91) señala que en los festivales de Menandro, al reportar las palabras de otro personaje, la voz podía ser alterada. Es probable que en época de Terencio sucediera lo mismo. En este sentido, el "discurso dentro del discurso" resulta entonces un procedimiento altamente eficaz para generar comicidad, sobre todo si se tiene en cuenta que poner en boca de un personaje el discurso de otro inevitablemente invita a la parodia, uno de las formas básicas para provocar la risa.

La escena tercera concluye con un Pánfilo decidido a sacar del medio a Parmenón para que no se entere de lo que está sucediendo, teniendo en cuenta que el esclavo conoce el secreto de su amo: no haber tenido contacto sexual con su mujer una vez casado, por lo cual el hijo de Filomena no puede ser legítimo.

Para lograr este objetivo, en la escena cuarta, el joven le ordena realizar un intrincado itinerario, que tiene por finalidad encontrarse con un personaje inexistente. De este modo, continúa la variación en la secuencia codificada del *servus currens* que había sido introducida al final de la escena segunda y de la tercera. De los elementos típicos de este motivo presentes en otras comedias —la carrera del esclavo, el echarse el palio sobre los hombros, el monólogo, el mensaje transmitido, la fatiga expresada por el personaje, entre otros—, en el pasaje que ocupan los vv. 431 a 443 aparecen solo la carrera, el mensaje y la fatiga (Suárez, 2019b: 15). De este modo, puede observarse un proceso de transformación creativa de la secuencia cómica del *servus currens* en el que Terencio, consciente de trabajar con un género altamente codificado, introduce variaciones. Esta transformación se produce a través de varios elementos: a) el desdoblamiento de la secuencia en dos escenas; b) el reverso irónico y la inversión de la convención que implica el hecho de que se trate de una salida de escena, en lugar de un ingreso. Estos procedimientos activan y potencian la comicidad de la escena (Suárez, 2019b: 17).

Una vez solo, el joven se debate sobre qué actitud tomar acerca de la situación en la que se encuentra. Aunque en esta escena se presenta dubitativo, Pánfilo no es el típico *adulescens* irresoluto, sujeto a la acción de otro personaje. Contrariamente a lo que indica la convención dramática en relación con la máscara del *adulescens amator*, el amor de este personaje es especulativo, direccionado, negociado y explicado de manera racional. Esta anomalía seguramente rompería con las expectativas de los espectadores, generando un efecto cómico (Correa, 2019). Hacia el final de la escena, Pánfilo parece inclinarse por el deber filial (*pietas*, v. 447) antes que por el amor hacia su esposa (*amor*, v. 448). En este sentido, es notoria la distancia con la que se refiere a Filomena: alude a ella como la hija de su suegra (*suae*

gnatae, v. 446) y no como su esposa. Al mismo tiempo, es su suegra la que le despierta compasión (*me miseret mulieris*, v. 446) y no la joven.

Pánfilo, un *adulescens* casado —casi un oxímoron para la convención de la *palliata*— no manifiesta su amor de una manera irracional, como suele ocurrir convencionalmente, sino que lo dirige según lo que le resulte socialmente más conveniente. Esta ruptura con las expectativas del público, como se dijo, aporta comicidad a la representación dramática (Correa, 2019: 64).

Como clausura del Acto III, en la quinta escena, hacen su ingreso los dos *senes* Laques y Fidipo, preocupados por la recomposición del vínculo matrimonial entre sus respectivos hijos y por el retorno a la *domus*. A su vez, aparece Pánfilo a través del recurso del aparte, dispositivo de entrada a la escena no tan frecuente en Terencio como en Plauto (Goldberg, 2013: 150). Así, le manifiesta al público su determinación de no aceptar el regreso de Filomena. Tras un intercambio de carácter formular a propósito del viaje de Pánfilo, el parlamento nuclear de este segmento dramático es el del *adulescens* en que, como se apunta anteriormente, construye su *êthos* en sintonía con los preceptos reguladores de conducta que establece la *pietas* en su valencia familiar: explícitamente afirma que ningún reproche (*contumelia*, v. 470) puede hacérsele, por cuanto los atributos que le corresponden están vinculados con las esferas de la *fides,* la *benignitas* y la *clementia*. Este entramado axiológico, en el contexto de la disyuntiva que lo atraviesa, hace que el personaje se decante por su madre, antes que por su esposa, quien carece de un rasgo definitorio de una *matrona* modélica: la resignación (*modestia*, v. 478) en el trato con su suegra. En este orden de cosas, la negativa de aceptar como propio a quien considera hijo ajeno pone en crisis la institución del matrimonio y, por ende, la transacción pactada por los dos *senes* que entran en desesperación. En posición inicial del v. 480, la forma participial del

verbo *segregare* con matiz de obligación condensa la única alternativa que el *adulescens*, con rigor y por fuera de los estándares de su máscara, contempla como viable. Paradojalmente, Laques atribuye la resolución de su hijo a un arrebato de *ira* (v. 484), mientras que la respuesta de este, articulada mediante pregunta retórica y enumeración, exhibe autocontrol y dominio de sí, a tal punto que, aun mostrándose enamorado de Filomena, reconoce que hay una fuerza mayor (*necessitas*, v. 492, en posición evidenciada, a final de verso) que le impide seguir adelante con ella.

Acto IV

El acto se abre con un diálogo entre Mírrina y Fidipo, después de que este último descubriera que Filomena acababa de parir. La primera escena del Acto IV reproduce de manera especular la primera escena del Acto II. En ambas, se presenta el diálogo ácido y virulento entre marido y mujer, frecuente en la comedia romana, en la que se despliega el *odium* y la misoginia propios del *senex* hacia la *matrona*. Como había pasado en el Acto II, en el intercambio entre Sóstrata y Laques, el viejo, en la rutina de *senex iratus*, descarga todo su enojo contra la esposa. Si hasta este momento, en la comedia Fidipo había desempñado el rol de *senex lenis*, en esta escena —en ausencia de Laques, que había desarrollado los rasgos opuestos con anterioridad— se despliega el módulo[14] del *senex iratus* en toda su magnitud. Y, tal como había pasado en el Acto II, la esposa es acusada injustamente:[15] Fidipo malinterpreta los motivos por los cuales Mírrina habría querido mantener oculto el embarazo. Como apunta Suárez (en prensa: 114), esta duplicación de las escenas está

[14] *Cfr.* nota 3 del comentario al Acto II (definición "módulo").

[15] Ver comentario al Acto II.

en sintonía con la manipulación de la repetición, recurso cómico por excelencia de la comedia. En este sentido, la aparición de las mismas máscaras, aunque de personajes diferentes, que participan de un diálogo o de características similares, provocaría un efecto cómico en la audiencia. Pero, a diferencia de la primera escena, en esta otra oportunidad la esposa aparece seguida de su marido, lo que suma una suerte de inversión en la repetición: los componentes de la escena son idénticos (*senes* y *matronae*), pero se presentan en orden contrario.

Fidipo le atribuye la intención a Mírrina de separar a Filomena de Pánfilo, y no vislumbra la posibilidad de que se trate de un hijo ilegítimo. En cuanto a esta falta de perspicacia, resulta llamativo que Fidipo mencione que el parto se produjo "a término" (*suo tempore*, v. 531), ya que pasaron solo siete meses desde el casamiento de Pánfilo y Filomena. La gestación efectivamente llegó a término porque la violación de la joven se produjo dos meses antes de la boda, pero su padre desconoce esta circunstancia, por lo que, aun en el caso de que pensara que se trataba de un bebé sietemesino, difícilmente hubiera cabido calificar el parto como "a término". Esta inconsistencia llevó a varios comentaristas a cuestionar el pasaje e incluso a proponer que los versos estaban interpolados. Parte de la crítica, que basa el análisis de los personajes en consideraciones psicológicas o morales, encontró una explicación en el supuesto gusto de Terencio por dotar a sus personajes de caracteres complejos. De este modo, en el caso de Fidipo, se trataría del deseo del viejo de que el hijo en cuestión fuera legítimo lo que provocaría el error, ya que esto solucionaría todos sus problemas (Goldberg, 2013: 204).

Sin embargo, es posible analizar los rasgos de esta máscara, entre ellos la ingenuidad o ignorancia de Fidipo, considerando que en esta escena, como mencionamos antes, juega la secuencia del *senex*

iratus que, aquí, se contrapone con la posesión del conocimiento de los hechos por parte de Mírrina. Esta es la primera aparición de la *matrona* en escena, por espacio de unos escasos veintinueve versos. Sin embargo, despliega en ellos la apropiación de ciertos módulos muy disímiles entre sí, como el de las órdenes al comienzo del intercambio con su marido —lo que la coloca en una posición de superioridad, ya que cuenta con información fundamental para la trama—, para luego asumir los rasgos de la queja y la autocompasión. Esto provoca el resultado de que controle la acción y se constituya en un agente del engaño, a la manera de un *servus callidus* (Suárez, en prensa: 115). Se trata de otra muestra de la subversión por parte de Terencio de las convenciones, en este caso, las que caracterizan los roles femeninos.

El lamento y la lástima por sí misma aparecen al final de la escena, cuando Mírrina se queda sola en el escenario. Allí proclama la amargura por su suerte y relata la violación sufrida por Filomena, pasando del módulo de las órdenes en su interacción con Fidipo, al módulo de la queja y la autocompasión.

Según el relato de Mírrina, Pánfilo parece haber sido un atacante especialmente violento: no solo violó a la joven, sino que además le arrancó un anillo del dedo, para luego regalárselo a su amante (Anderson, 2000: 314-315). Este hecho contraría lo que sucede usualmente en la *palliata*. Según la convención, es la joven la que toma un anillo del violador, lo que le permitirá reconocerlo más adelante y casarse con él. En este caso, Terencio juega una vez más con la norma, generando una ironía dramática que descansa en el conocimiento por parte del público de las convenciones genéricas (Penwill, 2004; Knorr, 2007). Este elemento se suma a la serie de reinterpretaciones que el dramaturgo efectúa de estas convenciones y que llevó a pensar a parte de la crítica (Papaioannou, 2014b) que

esta comedia representa el pico máximo de la variación del código genérico. Sin embargo, la presencia del anillo en sí misma anticipa a los espectadores que la *anagnórisis* será posible y que, por lo tanto, la convención cómica será retomada y el final feliz de la comedia se producirá (Suárez, en prensa: 118).

La escena segunda encuentra a Sóstrata comunicándole a Pánfilo su decisión de irse al campo, con el fin de que el matrimonio pueda volver a reunirse, si ella no convive con ellos. Pánfilo se rehúsa categóricamente, escudándose en el deber filial que tendría para con su madre, aunque en realidad se resiste a la idea de aceptar nuevamente a su esposa en la casa paterna, ahora que ha descubierto que dio a luz un hijo que el joven piensa que no es propio. En esta comedia, los mecanismos de la comicidad se apoyan en el desajuste o incongruencia entre el *ethos* previo de Pánfilo en tanto *adulescens amator* y su *ethos* discursivo, esto es, la imagen de sí que Pánfilo construye en su discurso (Correa, 2019: 60). En el caso de *Hecyra*, toda la estructura usual de la Comedia Nueva se invierte. En una comedia romana típica, la pasión (*amor*) entra en conflicto con la obligación social y familiar (*pietas*) cuando un joven se enamora de una muchacha que aparentemente no podría elegir como esposa porque no es una ciudadana. Cuando al final de la trama se descubre que la muchacha cumple esta condición, pasión y deber se reconcilian y tiene lugar el matrimonio. En *Hecyra*, por el contrario, el joven intenta utilizar las demandas de la *pietas* en favor de sus intereses privados, para destruir su propio matrimonio ya existente desde el comienzo de la obra. Como resultado, las inversiones y cambios en la historia despojan al código de los valores de la Comedia Nueva de todo sentido moral o, al menos, revelan la fragilidad sobre la que esta moral está erigida (Slater, 1988).

Hacia el final de la escena tercera, frente al discurrir vacilante de Pánfilo entre aceptar a su esposa y no permitir que su madre abandone el hogar, el propio Laques le pide, en un gesto de ironía metateatral, que se atenga a la convención cómica al señalarle que no tiene que preocuparse, ya que él y su madre son, al fin y al cabo, "el viejo y la vieja" de la comedia (*senex atque anus*, v. 621). Con estas palabras, Laques da cuenta del equívoco en el que ha caído al creer que su hijo se ve obligado a actuar según lo que el amor filial le ordena, contrariamente a la actitud que, convencionalmente, presenta el *adulescens* cómico.

Durante la cuarta escena, una vez más, recaen las culpas de toda la situación sobre las mujeres de la comedia. Después de culpar a Sóstrata ante Fidipo, Laques se entera del nacimiento del bebé. Entonces, la acusación por parte de los dos *senes* se vuelve hacia Filomena por ocultar el embarazo y, especialmente, hacia Mírrina, por aconsejarle que actuara de ese modo.[16] Como sugiere Slater (1988: 250), en ninguna otra comedia antigua las mujeres son tan nobles ni son condenadas con tanta facilidad. En *Hecyra* se evidencia un contraste notorio entre lo que parece y la realidad. Y este contraste se plasma en las percepciones que los hombres tienen de las mujeres en esta obra, por un lado, y en los roles que ellas realmente desempeñan, por otro. Esto, según Norwood (*apud* Slater, 1988: 251), da cuenta de la posición de las mujeres dentro de la ciudad-estado patriarcal. Como afirma Breijo (2014: 20-21):

> (…) el contraste entre el prejuicio y el accionar de las matronas produce un desdoblamiento: aparece, por un lado, la mirada de

[16] Frente a la negativa de la joven de volver al hogar de su marido, Pánfilo tendría la potestad de disolver el matrimonio, repudiando a su esposa. La presencia en el verso 665 del verbo *remitto* ("remissan opu sit vobis redductan domum" [si les conviene rechazarla o llevarla de nuevo a casa]), hace referencia a esta institución (*repudium remittere*). *Cfr.* OLD *s.v. remitto* 2c. Para más información respecto del repudio en la antigua Roma, *cfr.* Glosario jurídico, *s.v.* repudio.

> los otros personajes de la comedia, especialmente de los *senes*, cuyas interpretaciones de los hechos aparecen sesgadas por el desconocimiento de los mismos y por sus prejuicios; y, por otro lado, la mirada de los espectadores, que comparten los mismos prejuicios hacia la mujer, y hacia las suegras en este caso, que los *senes*, pero que a diferencia de ellos, han sido testigos de la verdadera naturaleza de las mismas y de las injustas acusaciones que debieron soportar (…) una vez más, Terencio visibiliza la otredad y, de este modo, obliga a reflexionar y cuestionar los patrones sociales de conducta.

Acto V

Báquide entra en escena procedente de su casa, ya sospechando por qué causa Laques la ha mandado a llamar. Está acompañada por dos doncellas, séquito habitual para profesionales de su posición. El encuentro efectivo con Laques se ve demorado por dos apartes paralelos (vv. 727-728, 729-730), lo que da ocasión para que cada uno configure una identidad lúdica que contradice el estereotipo cómico y se ajusta a las necesidades del momento: al controlar la ira, un módulo de su identidad convencional (Faure-Ribreau, 2012: 79) que podría estropear su plan de persuadir a Báquide, el anciano se mostrará indulgente (*mitis senex*); Báquide, por su parte, presentada en el Acto I por Parmenón como malvada y grosera (*maligna et procax*, v. 159), se configurará calculadamente como una *bona meretrix* (Goldberg, 2013: 181; *cfr.* Don., *ad Hec.* 727). Vale recordar que, aunque legalmente podía ser libre, una prostituta en la posición de Báquide dependía de la buena voluntad de sus clientes, ya que podía ser objeto de hostilidad por parte de algún vecino con buenos contactos.[17]

[17] *Cfr.* Tais en *Eu.* 147-149, quien está ansiosa por asegurarse los beneficios que podría reportarle contar con un patrono influyente. A propósito de las *hetairai* en Atenas, *cfr.* Davidson (1997: 120-127); para otros ejemplos cómicos, Henry (1985) y Hunter (1985: 92-95).

Al igual que Sóstrata (vv. 277-278) y Tais en *Eunuco* (vv. 197-198), Báquide expondrá ante el auditorio el proceso de rectificación de su identidad tradicional, al enfatizar no solo el prejuicio que despierta el nombre de su profesión, sino también sus esfuerzos para construir su propia identidad escénica (McGarrity, 1980-1981) y liberarse de la *iniuria* que pesa sobre ella. Con respecto a la valoración de este personaje, la opinión de la crítica se encuentra dividida: o bien la consideran como uno de los personajes más nobles de la literatura latina (Norwood, 1923: 145), o bien como una perfecta cínica (Gilula, 1980: 160). Más allá de estas lecturas de corte moralizante o de que algunos críticos consideren que Báquide resulta poco verosímil desde un punto de vista dramatúrgico (Stella, 1980: 29), interesa tener presente el alto grado de experimentación puesto en juego en la creación de este personaje, en tanto subvierte el estereotipo tradicional de la prostituta mercenaria.

A poco de encontrarse con Báquide, Laques la acusa sin rodeos de seguir recibiendo a Pánfilo en su casa y la exhorta, de manera amenazante, a buscarse un amante más seguro, dado que ahora Pánfilo tiene esposa, con lo cual pone en juego el módulo de las órdenes, característico de la presencia escénica del *senex* (Faure-Ribreau, 2012: 77-78). Báquide responde a esta acusación jurando haberse apartado de Pánfilo desde que este se casó. La solemnidad de su juramento[18] da cuenta de lo difícil que resulta para ella evadirse del estereotipo y ser creíble. De hecho, la credibilidad (*fides*, v. 751) no es un rasgo que se asocie a la profesión de cortesana, una de cuyas secuencias tópicas es su capacidad para engañar (Faure-Ribreau, 2012: 142). Por otro lado, la versión de los hechos presentada por Báquide se contrapone con la presentada antes por Parmenón quien, en los vv. 157-159, había afirmado que la relación entre Pánfilo y Báquide continuó un

[18] A propósito de esto, *cfr.* Glosario jurídico, *s.v.* juramento.

tiempo después del matrimonio y que Pánfilo, no Báquide, fue quien decidió ponerle fin (vv. 169-170). Frente a esta divergencia, la crítica se encuentra dividida entre los que consideran favorablemente la versión ofrecida por Báquide (Goldberg, 2013: 184) y aquellos que la desestiman (Gilula, 1980: 157-160; Lefèvre, 1999: 53-54). Si bien el hecho de que Parmenón no sea el *servus callidus* convencional hace que se revele como una fuente poco confiable (Sewart, 1974: 258), resulta más seguro pensar que cada relato bien puede funcionar para ventaja de los distintos narradores (Goldberg, 2013: 184).

Con el objetivo de liberarla de la acusación, Laques le propone repetir su juramento ante Mírrina y Filomena, a lo cual Báquide accede, sin dejar de destacar, una vez más, su diferencia con lo que otras cortesanas harían en su misma situación. El móvil de Báquide no parece ser procurarse ventajas personales, sino velar por la buena reputación de su examante, alejando de este los rumores falsos y la sospecha de frivolidad. Aunque Stella (1980: 29) considera poco verosímil la devoción que Báquide muestra aquí por Pánfilo y bien podría pensarse que la cortesana está disimulando para obtener el favor de Laques (Gilula, 1980: 159-160), Báquide parece haber ganado la batalla contra el estereotipo, dado que Laques afirma que sus palabras lo han predispuesto favorablemente, confiesa haber cambiado la opinión que tenía de ella y, siempre y cuando Báquide continúe en la misma tesitura, le promete su amistad. Por supuesto, no se trata de una amistad en el sentido moderno del término, sino de una relación de tipo clientelar (Saller, 1989: 50-55). A pesar de todas sus declaraciones de buena voluntad, el anciano no puede resistirse a una última amenaza, más intimidante aún en la medida en que la deja incompleta y da a entender lo que calla (aposiopesis): le recomienda experimentar lo que podría hacer por ella como amigo antes que contra ella como enemigo (Goldberg, 2013: 185).

La segunda escena se abre con la entrada de Fidipo trayendo una nodriza para el recién nacido. Podemos imaginar que, en este punto, el escenario se encuentra bastante abarrotado: además de las tres partes que dialogan, hay dos asistentes junto a Báquide, probablemente el mensajero de Laques volviendo a casa y ahora también la nodriza (ibídem), que ha sido traída para que alimente al bebé. Fidipo ingresa dirigiéndose a la nodriza, a la que insta a satisfacer sus necesidades de comida y bebida, con el fin de que el recién nacido reciba también cuanto necesite. Goldberg (2013: 186) observa que la generosidad de Fidipo es básicamente para presumir, ya que se espera que el bebé se quede al cuidado de la familia de Laques.

Laques sale al encuentro de Fidipo con el propósito de alejar cualquier hostilidad hacia la cortesana, e intenta repetir el juramento de Báquide a su consuegro, pero es interrumpido por este. Fidipo no ha visto a Báquide hasta el momento, pero ya desde antes se había mostrado comprensiblemente renuente a encontrarse con ella. Además, el *senex* tiene en poco el juramento de esta, pues se consideraba que las prostitutas no temían a los dioses y que, en última instancia, estos no castigarían su perjurio. De esta manera, la réplica de Báquide tiene como destinatario a Fidipo, quien a lo largo de la escena hace todo lo posible para evitar el contacto con ella. Para confirmar la veracidad de su juramento, Báquide ofrece a sus esclavas para que Fidipo las interrogue bajo tortura, única forma de conseguir que su testimonio resulte legalmente admisible, como ocurre en *Adelphoe* v. 483, donde el esclavo Geta se ofrece para ser torturado con el mismo objetivo (MacDowell, 1978: 245-247).[19]

[19] El ofrecimiento de un esclavo para tortura es un tópico familiar en la oratoria ateniense y constituye más una ficción legal que una realidad (Goldberg, 2013: 186-187).

Seguidamente, Laques busca predisponer favorablemente a su vecino señalando lo que ambos tienen en común: los dos se han equivocado al sospechar de sus mujeres. Tras poner en evidencia que está completamente desorientado en lo que atañe a reconocer cuál es el problema más importante de la comedia, el padre de Pánfilo continúa la apelación en favor de Báquide, en vista de que Fidipo se obstina en no reconocerla. Este último finalmente abandona la escena.

El diálogo que sigue entre Laques y Báquide no agrega demasiado a lo que ya sabemos sobre la intervención de la cortesana, su voluntad de actuar en contra del estereotipo y el deseo de Laques de que se comporte de esta manera. Laques parece más preocupado que la propia Báquide por las potenciales recompensas de su accionar, lo que da una medida de su corrupción y constituye otra manera en que esta obra subvierte las expectativas de la audiencia, esta vez respecto de los valores del *senex* y de la *meretrix* (Goldberg, 2013: 189). A continuación, Laques ingresa a su casa y ya no regresará.

En la escena tres, Parmenón regresa de su inútil misión[20] en la acrópolis. Su monólogo de entrada invierte la tradicional rutina del *servus currens*: Parmenón es lento, está molesto, y se muestra absolutamente consciente de que no tiene un mensaje para entregar (Goldberg, 2013: 190; Suárez, 2019b). A continuación, ve a Báquide que sale a su encuentro, quien le pide que busque rápidamente a su amo, dado que Mírrina ha reconocido un anillo de Filomena en su dedo, que en otro tiempo le regaló Pánfilo.

Sola en el escenario, Báquide describe hasta el final de la escena el encuentro con Mírrina y el descubrimiento que posibilita la

[20] *Cfr.* el regreso del viejo Demea de una misión igualmente inútil en *Ad.*713-718.

resolución de la pieza. Su monólogo complementa el relato de Pánfilo en la tercera escena del Acto III (vv. 361-408): la estrecha correspondencia de estos dos discursos se ve realzada por fuertes paralelismos estructurales (Prescott, 1939: 12-121; Gilula, 1979-1980:145, 147, 156). Entre los vv. 824-829 la cortesana expone desde una perspectiva diferente los hechos que Mírrina describió en los vv. 572-576. El discurso de Báquide se ajusta perfectamente a su *persona*: el pronombre posesivo *mi* seguido de vocativo y las interjecciones de atenuación tales como *amabo* y *obsecro* son particularidades específicas del discurso femenino (Dutsch, 2008: 49-55) y producen como efecto la *blanditia* que la situación requiere. El relato de la violación ("fatetur vi in via nescioquam compressisse" [confiesa que violó en la calle a una mujer])[21] desde la perspectiva de Báquide se distingue por su condescendencia para con Pánfilo y por el hecho de que la prostituta le quita seriedad y peso al asunto, lo que contrasta con el *pathos* del relato de Mírrina en los vv. 572-574 (Goldberg, 2013: 194). Báquide insiste una vez más en caracterizar sus acciones como desinteresadas y en señalar su diferencia con lo que otras cortesanas harían en su misma situación. Los vv. 837-840 contradicen la declaración de Parmenón de que el *affaire* con Pánfilo terminó mal. Tanto la ridiculización de Parmenón en el final de la pieza, como los buenos términos en los que se encuentran Pánfilo y Báquide en la escena siguiente parecen confirmar la versión de la cortesana (ibídem: 195).

La cuarta escena se abre con el discurso de Pánfilo, quien ya ha recibido la información clave para alcanzar el novedoso objetivo de esta pieza: no la celebración de un matrimonio, sino la reparación de la ya consumada unión conyugal entre Pánfilo y Filomena (Morton Braund, 2005: 61). La confusión que manifiesta el joven entre los

[21] *Cfr.* Glosario jurídico, *s.v.* injusticia.

vv. 845-847 posibilita un repaso estratégico de la revelación central. El objetivo de esta revisión no es tanto refrescar datos al auditorio, como gastar una última broma a expensas de Parmenón, a quien se le ofrece la información necesaria para interpretar lo que sucede, pero fracasa una y otra vez en reconocer su significado e importancia (Goldberg, 2013: 197). En el final, Pánfilo asumirá el rol de *callidus* y negará a Parmenón toda posibilidad de serlo (Breijo y Correa, 2021), y la obra no terminará con el triunfo del esclavo, sino con su frustración.

En el v. 855 Báquide sale al encuentro de Pánfilo y ambos coquetean durante algunos versos (vv. 856-864), hasta que el joven le pregunta si ha contado también a Laques la verdad sobre lo ocurrido. Ante la respuesta negativa de la cortesana, Pánfilo le comunica su voluntad de no compartir con nadie más dicha verdad, ya que no le complace que en esta comedia suceda lo mismo que en otras, donde todos terminan sabiéndolo todo. En realidad, solo los hombres de esta comedia (exceptuando a Pánfilo) quedarán afuera. Este rechazo de la escena convencional de reconocimiento tiene un carácter metateatral (Anderson, 2000; Gellar-Goad, 2013: 170). Por lo demás, las referencias generales del tipo "como en las comedias" (*ut in comoediis*, v. 866) son infrecuentes en Terencio, pero comunes en Plauto.[22] El efecto de estos momentos "metateatrales" es difícil de establecer y parte del duradero debate sobre hasta qué punto el drama antiguo cultivó una "ilusión" que los dramaturgos podían o no romper (Görler, 1973; Bain, 1977: 1-12, 208-222; Slater, 1985: 3-18; Moore, 1998: 1-6; Rosenmeyer, 2002; Goldberg, 2013: 199). En opinión de Goldberg (ibídem), la decisión de Pánfilo tiene una consecuencia moral seria: al evitar un pleno reconocimiento, el *adulescens* escapa

[22] *Cfr. Ps.* 1081-1082, *Am.* 987, *Mos.* 1152, *Ps.* 1240, con *fabula* utilizada de manera similar en *Cas.* 1006, *Poen.* 551 y *Ps.* 288.

a sus plenas consecuencias. Con todo, una vez más, dejamos de lado cualquier lectura en clave moral por considerar que no contribuye a una comprensión cabal del funcionamiento del texto. En nuestra opinión este desenlace poco convencional tiene más que ver con un cambio que en esta comedia se opera en la posición del *adulescens* respecto de lo que el código prevé, en la medida en que Pánfilo no solo rompe deliberadamente la verosimilitud escénica, sino que además hace consciente y explícito tanto que se trata de una comedia como su lugar de *auctor* dentro de la misma (Breijo y Correa, 2021). Asimismo, es preciso señalar que el reconocimiento por parte de Parmenón de que ha obrado bien sin proponérselo (*inprudens*, v. 877) está marcando un distanciamiento respecto de la tradición plautina del *servus callidus*. Stella (1980: 33) considera que el desenlace de la comedia es un tanto rápido y mecánico, aunque reconoce que no podemos juzgar la comedia antigua, fundada sobre esquemas preestablecidos de los cuales era difícil alejarse, con los mismos criterios con los que juzgamos la moderna. Para Zoccola (2007: 270), Terencio quiere polemizar contra la artificiosa convención teatral del reconocimiento y busca señalar la distancia que separa su forma de hacer teatro de la de sus predecesores. Resulta indudable que este final abrupto, que deja de lado explícitamente ideas tradicionales respecto del cierre de una pieza teatral, constituye un problema aún abierto para los estudiosos (Lefèvre, 1999: 56-59).

En el epílogo de la comedia, el escenario sin cortinas requería alguna forma para señalar el final de la obra: la forma imperativa *plaudite* (v. 880) en boca del flautista,[23] y en final de verso y de obra, es uno

[23] Según Goldberg (2013: 200), es Parmenón quien se sale aquí de su personaje para dirigirse a los espectadores. Con todo, López Gregoris señala que *Andria* es la única comedia en la que los versos de cierre están en boca de un actor/personaje, Davo, que desempeña el papel de comentador del desenlace no representado: "(...) esta es una característica típica de los cierres plautinos, donde o bien el último actor en actuar o bien el grupo denominado *caterva/grex* despide la función con algún comentario explicativo" (2019: 211-212).

de los cierres preferidos del poeta (*cfr*. asimismo *Ad*.997; *And*.981). En efecto, las seis obras de Terencio concluyen con variantes de esta fórmula típica de las comedias latinas, que llegó a convertirse en una especie de cliché.[24] Como apunta López Gregoris (2019: 203), la secuencia de cierre, formalizada en *plaudite*, estaba precedida en Plauto por una interpelación directa al público con el vocativo *spectatores*, algo que, al igual que el contenido moral glosado de algunos epílogos plautinos, está ausente en las comedias del africano. Con todo, la autora señala la presencia de un elemento nuevo, no presente en la secuencia de los versos de despedida de las comedias de Plauto: el uso de verbos de movimiento y la deixis (*sequere me intro*[25]... *sequor*, v. 879), que marcan la salida del escenario de los personajes ficticios, es decir, la transición hacia la salida de la representación. A diferencia de Plauto, Terencio no ve la necesidad de crear un tiempo de tránsito de la ficción a la no ficción, en tanto el poeta ofrece al público el desenlace de la trama como la mejor manera de preparar el cierre y cancelar el tiempo de la ficción. En este sentido, afirma López Gregoris (2019: 204): "*Plaudite*, como acto de habla directivo no mitigado, funciona como petición de aplauso y, si lo comparamos con las prácticas teatrales actuales, como un telón que cae".

[24] *Cfr*. Hor. *AP*.154-155.

[25] En las seis comedias de Terencio no hay nunca escenas de interior y, por lo tanto, el juego dentro-fuera del escenario no opera como cuando sí hay escenas de interior (Comedia nueva y Plauto). Por ello, que en los últimos versos se anuncie al público que los actores abandonan la escena solo puede indicar, dramatúrgicamente, el final de la función (López Gregoris, 2019: 207).

Glosario jurídico

Exposición/abandono (*expono-ius exponendi*)
En Roma el nacimiento es un hecho fundamental para determinar la condición jurídica de un sujeto y la personalidad jurídica que lo hace titular de derechos y obligaciones de la misma naturaleza. Marca la filiación con la madre, a partir de la idea de que la madre siempre es cierta, y con el padre, a través del reconocimiento expreso que este hace. El nacimiento supone el comienzo de la *patria potestas* cuando el padre toma al recién nacido, lo levanta y lo reconoce como hijo legítimo. Pero también es el momento en el que el padre lo deja donde lo han depositado y lo expone dando a entender con ese gesto la orden implícita de abandonarlo (exposición). Por ello, la potestad que tiene el padre para no reconocer al recién nacido como hijo legítimo se conoce como derecho a exponer. Si la exposición sucede en la casa, el niño puede ser llevado a la "columna lactaria", pero también puede ser abandonado en la puerta de una iglesia o en una aldea (*Novelas* 153). El padre tiene derecho a exponer al recién nacido si duda de su verdadera paternidad (por adulterio femenino), o bien si tiene muchos hijos que mantener y carece de los recursos económicos para hacerlo.

Familia
La familia es una institución entendida como: 1) una especie de pequeño estado; 2) un grupo de corte político; 3) una derivación de la *gens*, que comienza a determinarse cuando la propiedad pasa de ser común a familiar, según el modelo de agricultura sedentaria (Amunátegui Perelló, 2009: 25-32). Se caracteriza por ser una

organización patriarcal y patrilineal, integrada por personas que se encuentran sometidas al poder (*patria potestas*) del *paterfamilias* y unidas por vínculos de parentesco y por la veneración a dioses comunes y divinidades de genealogía doméstica (Gayo 1.156; D. 38.10.10.2-4). Se considera también una entidad integrada por el patrimonio y los esclavos. La pertenencia a una familia supone una cuestión jurídica de la que derivan derechos y obligaciones de la misma naturaleza. Para las mujeres significa, además, gozar de protección y acreditar honorabilidad, lo cual les permite distinguirse de aquellas mujeres abandonadas que culminan sus vidas siendo prostitutas o esclavas. Por ello, las conductas femeninas tienen consecuencias para todo el grupo doméstico, ya que se entiende que la moral de la mujer y las decisiones de su vida no solo le pertenecen a ella sino también al padre.

Injusticia/agravio/ofensa/injuria (*iniuria-contumelia*)

La *iniuria* es un delito doloso, presente en el antiguo derecho romano, que puede afectar a toda la familia de quien la sufre e, incluso, a los herederos del injuriado (Gayo 3.182, 3.220; D. 47.10.1.3-4). En un sentido general, *iniuria* significa la contravención al *ius*, es decir, todo lo que no se hace con derecho (D. 47.10.1pr), lo injusto, lo contrario a lo equitativo y a lo bueno y lo que se hace con culpa (D. 47.10.1pr). A lo largo de la historia romana, el concepto de *iniuria* fue variando. En un comienzo, fue entendida como el daño cometido contra el cuerpo de una persona, ya fuera por desmembramiento de algún miembro, ya por quebradura de algún hueso o lesiones menores (D. 47.10.1.2; Gell. 9.12; Tablas 8.2-4). Luego, bajo el concepto de *contumelia*, apuntó a los atentados contra la dignidad y la fama de un sujeto cometidos mediante insultos (D. 47.10.1.1; D. 47.10.1.2; D. 47.10.15.2-4; Gayo 3.220; D. 47.10.15.20; D. 47.10.15.25; D. 47.10.15.37). Finalmente, la *iniuria* incluyó, además de los casos señalados, otras conductas tales como romper una estatua en un monumento funerario (D. 47.10.27),

entrar a la fuerza al domicilio de otro (D. 47.10.5 pr), llamar a alguien ante un tribunal para vengarse (D. 47.10.13.3), hacer perder a otro un juicio con un medicamento o con cualquier otra cosa (D. 47.10.15 pr). Asimismo, forma parte del delito de *iniuria* el acceso carnal sin el consentimiento y mediante el empleo de fuerza (Huvelin, 1971: 91).

Juramento (*iusiurandum*)

El juramento es una institución que consiste en poner a los dioses como testigos de una afirmación, lo que hace que el incumplimiento del mismo signifique un castigo supremo (Cic. De leg. 2.9). Es, asimismo, un acto que implica asumir una obligación gracias a las palabras que formula. En el ámbito procesal, el juramento es una forma de poner fin a las controversias privadas (D. 12.2.1) y un medio de prueba.

Repudio/rechazo (*repudium remitto*)

El repudio es una forma de disolución del matrimonio, asociada, originariamente, a una sanción que el esposo puede imponerle a la esposa cuando ella incurre en alguna conducta o situación que resulta reprochable: adulterio, esterilidad (Gell.4.3). Puede ser considerado un antecedente del divorcio, entendido este como una forma de disolver el matrimonio por la propia voluntad de los cónyuges. Si bien la primera norma que conocemos sobre esta materia se remonta a Augusto, otros testimonios nos informan acerca de divorcios sucedidos con bastante anterioridad. Hay quienes afirman que, en los orígenes de la ciudad, el apego a las costumbres hacía inviable la posibilidad de disolver el matrimonio. Según Plutarco (*Rom.*22), Rómulo sancionó una ley que le permitía al marido divorciarse de su mujer en casos de adulterio, envenenamiento de la prole, sustitución de las llaves del lugar donde se guarda el vino.

Bibliografía

1. Ediciones y comentarios

» Aeli Donati. (1902). Quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina. Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae, Teubner.

» P. Terentius Afer. (1884). *Comoediae*. Recensuit C. Dziatzko. Leipzig.

» P. Terentii Afri. (1829 [1726]).*Comoediae*, 2ª ed. Bentley, R. (ed.). Cambridge, Leipzig.

» P. Terenti Afri. (1954). *Comoediae*. Prete, S. (ed.). Heidelberg, F. H. Kerle Verlag.

» P. Terenti Afri. (1958). *Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer et W. Lindsay, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii, e typographeo clarendoniano.

» P. Terenti Afri. (1910). *Comoedia*. The Comedies of Terence. Ashmore, S. H., L.H.D. (introd. y notas). Nueva York, Oxford University Press.

» P. Terenti. (1838). *Comoediae*. Cum scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentarius edidit R. Klotz, volumen alterum Adelphos Hecyram Phormionem continens. Lipsiae.

» P. Terenzio Afro. (1980). *Hecyra*. Stella, S. (introd. y coment.). Milán, Casa Editrice Carlo Signorelli S.p.A.

» Térence. (1949). *Comédies*, tomo III. Marouzeau, J. (trad.). París, Les Belles Lettres.

» Terence. (2013). *Hecyra*. Goldberg, S. M. (ed.). Cambridge, Cambridge University Press.

» Terenzio. (1952). *Commedie*. Pratesi, A. (pref. y trad.). Roma, Tumminelli, Classici Latini.

2. Traducciones

» P. Terencio (1957-1961-1966). *Comedias*. Rubio, L. (revisión y trad.). Barcelona, Alma Mater.

» P. Terenzio Afro (1980). *Hecyra*. Stella, S. (introd. y coment.) Milán, Signorelli.

» Publio Terencio Africano (1975-1976). *Comedias*. Viveros Maldonado, G. (introd., versión y notas). México, UNAM.

» Terence (2006). *The Comedies*. Brown, P. (trad., introd. y notas). Oxford, Oxford University Press.

» Terencio (1917). *Las seis comedias de P. Terencio Africano*. Simón Abril, P. (trad.). Madrid, Sucesores de Hernando.

» Terencio (1961). *Comedias*. Voltes Bou, P. (trad.). Barcelona, Iberia.

» Terencio (1984-1994). *Las seis comedias de Terencio*. Del Col, J. J. (pról., trad. y notas). Bahía Blanca, Instituto Superior "Juan XXIII". Disponible en: http://www.juan23.edu.ar/delcol/terencio/; obtenido el 10/12/2015.

» Terencio (2001). *Comedias*. Ramón Bravo, J. (ed. bilingüe). Madrid, Cátedra.

» Terencio (2005). *El Eunuco, Formión, La Suegra*. López Fonseca, A. (introd., trad. y notas). Madrid, Alianza.

» Terencio (2006). *Comedias*. Cabrillana, C. (trad., introd. y nota). Madrid, Ediciones Clásicas.

» Terencio (2007). *Comedias Completas*. Francisco Bauzá, H. (trad., notas e introd.). Buenos Aires, Colihue.

» Terencio (2008). *Obras*. Fontana Elboj, G. (introd., trad. y notas). Madrid, Gredos.

3. *Instrumenta studiorum*

» AA.VV. (2004). *Thesaurus Linguae Latina*. Leipzig (edición digital).

» Baños-Baños, J. M. (coord.) (2009). *Sintaxis del latín clásico*. Madrid, Liceus.

» Bennett, Ch. (1910). *Syntax of early latin*. Boston, Allyn & Bacon.

» Benveniste, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. París, Minuit.

» Bernabé, A. (2010). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid, Akal.

» Bischoff, B. (1990). *Latin Palaeography. Antiquity and Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Buck, C. (1999). *A Dictionary of selected Synonyms in the principal Indoeuropeans Languages*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.

» Clackson J. y Horrocks, G. (2007). *The Blackwell History of the Latin Language*. Malden, Blackwell Publishing.

» Dangel, J. (1995). *Histoire de la langue latine*. París, Presses Universitaires de France.

» Darenberg, C. y Saglio, M. (1926-1929). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. París, Hachette.

» De Melo, C. (2007). *The Early Latin Verb System. Archaic forms in Plautus, Terence, and beyond*. Oxford, Oxford University Press.

» De Van, M. (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Liede, Brill Academic Pub.

» Devine, A. M. y Stephens, L. D. (2006). *Latin Word Order. Structured Meaning and Information*. Oxford, Oxford University Press.

» Dickey, E. y Chahoud, A. (eds.) (2010). *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Ernout, A. (2002). *Morphologie historique du latin*. París, Klincksieck.

» Ernout, A. y Meillet, A. (1967). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. París, Klincksieck.

» Ernout, A. y Thomas, F. (2002). *Syntaxe Latine*. París, Klincksieck.

» Forcellini, A. (1940). *Lexicon totius latinitatis*. Patavii, Typis Seminarii.

» Gaffiot, F. (1990). *Dictionnaire latin-français*. París, Hachette.

» Glare, P. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford, Oxford University Press.

» González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del Teatro Latino. Léxico, Dramaturgia, Escenografía*. Madrid, Akal.

» Grimal, P. (1997). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós.

» H'ellegouarc'h, J. (1972). *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*. París, Société d'Edition Les Belles Lettres.

» Hofmann, J. (1958). *El latín familiar*. Madrid, Instituto A. de Nebrija.

» Lausberg, H. (1999). *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.

» Lázaro Carreter, F. (2008). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.

» Lewis, Ch. y Short, Ch. (1962). *Latin Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.

» Meillet, A. (1967). *Esquisse d'une histoire de la langue latine*. París, Hachette.

» Meillet, A. y Vendryes, J. (1966). *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. París, Champion.

» Meillet, S. *et al.* (1994). *Grammaire fondamentale du Latin: le signifié du verbe*. París, Peeters, Bibliotèque d'études classiques.

» Montero Cartelle, E. (1973). *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico (hasta el s. I d. C.)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

» Mortara Garavelli, B. (1991 [1988]). *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra.

» Niedermann, M. (1968). *Précis de phonétique historique du latin*. París, Klincksieck.

» Nougaret, L. (1963). *Traité de métrique latine classique*. París, Klincksieck.

» Palmer, L. R. (1988). *The Latin language*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.

» Pasquali, G. (1962). *Storia della Tradizione e Critica del Testo*. Florencia, Felice Le Monnier.

» Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (2006). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos.

» Pinkster, H. (1995). *Sintaxis y Semántica del Latín*. Madrid, Ediciones Clásicas.

» Rasquin, J. (1971). *Manual de latín jurídico*. Córdoba, T.E.U.C.O.

» Reynolds, L. (1998 [1983]). *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford, Oxford University Press.

» Roberts, E. A. y Pastor, B. (2013). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid, Alianza.

» Roby, H. (1875). *Grammar of the Latin Language,* vol. 2. *From Plautus to Suetonius*. Londres, Macmillan and Co.

» Serbat, G. (1994). *Les structures du latin*. París, Picard.

» Smith, W. (1849). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston, C. C. Little and J. Brown.

» Torrent Ruiz, A. (2005). *Diccionario de Derecho Romano*. Madrid, Edisofer.

4. Bibliografía general

4.a Citada

» Anderman, G. (1998). Drama Translation. En Baker, M. y Saldanha, G. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 92-93. Nueva York, Routledge.

» Asimakoulas, D. (1998). Rewriting. En Baker, M. y Saldanha, G. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 241-245. Nueva York, Routledge.

» Bain, D. (1977). *Actors and audience. A study of asides and related conventions in Greek drama*. Oxford, Oxford University Press.

» Bañuls Oller, J. y Morenilla Talens, C. (2009). Menandro o la Nueva Comedia Política. *Literatura: teoría, historia, crítica* 11; 83-130.

» Bassnett, S. (1985). Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. En Hermans, T. (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, pp. 87-103. Worcester, Croom Helm.

» Beacham, R. (1991). *The Roman Theatre and its Audience*. Cambridge, Harvard University Press.

» Beare, W. (1964). *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*. Buenos Aires, Eudeba.

» Cavallero, P. (1996). *PARADOSIS. Los Motivos Literarios de la Comedia Griega en la Comedia Latina. El Peso de la Tradición*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

» Chiarini, G. (1989). La rappresentazione teatrale. En Cavallo, G. *et al.* (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, pp. 127-214. Roma, Salerno.

» Conte, G. B. (2002). *Letteratura latina. Dall'alta Reppublica all'età di Augusto*. Florencia, Mondadori.

» Davidson, J. (1997). *Courtesans and fishcakes. The consuming passions of classical Athens.* Nueva York, The University of Chicago Press.

» Duckworth, G. (1994 [1952]). *The Nature of Roman Comedy. A study on popular entertainment*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.

» Dupont, F. (2003). *L'Acteur-roi: le théâtre à Rome*. París, Les Belles Lettres.

» Dupont, F. y Letessier, P. (2011). *Le Théâtre Romain*. París, Colin.

» Dutsch, D. M. (2008). *Feminine discourse in Roman comedy. On echoes and voices*. Oxford, Oxford University Press.

» Fantuzzi, M. y Hunter, R. (2005). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Faure-Ribreau, M. (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*. París, Les Belles Lettres.

» Fontaine, M. y Scafuro, A. C. (eds.) (2014). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford, Oxford University Press.

» García-Hernández, B. (1997). Traducción y designación en el texto de Plauto. En Rodríguez Pantoja, M. (ed.). *La traducción de los textos latinos. Cinco estudios*, pp. 49-68. Córdoba, Universidad de Córdoba.

» Goldberg, S. M. (2005a). *Constructing Literature in the Roman Republic. Poetry and its Reception*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Goldberg, S. M. (2005b). The early Republic: the beginning to 90 BC. En Harrison, S. (ed.). *A companion to Latin literature*, pp. 15-30. Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing.

» González Vázquez, C. (1996). El espectador del teatro en Roma. En Blanco Pérez, J. I.; Ruiz Sola, A.; Lobato López, M. L. y Ojeda Escudero, P. (eds.). *Teatro y Ciudad: V Jornadas de teatro*, pp 189-202. Burgos, Universidad de Burgos.

» González Vázquez, C. (2006). Innovaciones léxicas y literarias en la comedia *palliata*. ¿Cuestión de género o de autor? *Minerva*, 19: 131-141.

» Grant, J. N. (1975). The Ending of Terence's *Adelphoe* and the Menandrian Original. *The American Journal of Philology*, vol. 96, N° 1: 42-60.

» Habinek, Th. (1998). *The politics of latin literature. Writings, Identity and Empire in Ancient Rome*. Princeton, Princeton University Press.

» Handley, E. W. (2002). Acting, action and words in New Comedy. En Easterling, P. y Hall, E. (eds.). *Greek and Roman Actors: Aspects of Ancient Profession*, pp. 165-188. Cambridge, Cambridge University Press.

» Hunter, R. L. (1985). *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

» Konstan, D. (2006). *The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto, University of Toronto Press.

» Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Frame*. Londres/Nueva York, Routledge.

» Little, A. M. G. (1936). Plautus and Popular Drama. *Harvard Studies in Classical Philology* 49: 205-228.

» López, A. (1983). *Fabularum togatarum fragmenta*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

» López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid, Akal.

» MacDowell, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.

» Moore, T. J. (1998). *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin, University of Texas Press.

» Morton Braund, S. (2005). *Satiric Advice on Women and Marriage. From Plautus to Chaucer*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

» Packman, Z. (1999). Feminine roles designations in the comedies of Plautus. *The American Journal of Philology*, 120.2: 245-258.

» Pavis, P. (1989). Problems of Translation for the Stage. Interculturalism and Post-modern Theatre. En Scolnicov, H. y Holland, P. (eds.). *The Play out of Context: transferring Plays from Culture to Culture*, pp. 25-44. Cambridge, Cambridge University Press.

» Pociña, A. (1996). La comedia latina: definición, clases, nacimiento. En Estefanía, D. y Pociña, A. (eds.). *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, pp. 1-26. Madrid, Ediciones Clásicas.

» Pociña, A. (2000). Problemas de traducción y adaptación de la

comedia latina. En López, A. y Pociña, A. (eds.). *Estudios sobre comedia romana*, pp. 155-181. Frankfurt, Peter Lang.

» Pociña, A. (2006). La recepción de Menandro en Roma. En Pociña, A. *et al.* (eds.). *Estudios sobre Terencio*, pp. 79-108. Granada, Universidad de Granada.

» Prescott, H. W. (1939). Link monologues in Roman comedy. *Classical Philology* 34: 1-23; 116-126.

» Pricco, A. (2012). *Ars* retórica/*ars* teatral y el *decorum* como factor de escritura: una traducción argentina de *Miles Gloriosus* para la escena. En López, A.; Pociña, A. y Silva, M. de F. (coords.). *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*, pp. 419-426. Coimbra, CECH.

» Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. (1998). El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno. En Pociña, A. y Rabaza, B. (eds.). *Estudios sobre Plauto*, pp. 201-230. Madrid, Ediciones Clásicas.

» Ribbeck, O. (1898). *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*. Lipsiae, Teubner.

» Ricœur, P. (2009). *Sobre la traducción*. Buenos Aires, Paidós.

» Rosivach, V. (1998). *When a young man falls in love*. Londres/Nueva York, Routledge.

» Saller, R. P. (1989). Patronage and friendship in early imperial Rome: drawing the distinction. En Wallace-Hadrill, A. (ed.). *Patronage in ancient society*, pp. 49-62. Londres, Routledge.

» Slater, N. W. (1985). *Plautus in performance. The theatre of the mind*. Princeton, Princeton University Press.

» Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. Londres/Nueva York, Routledge.

» Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

4.b Consultada

» Faure-Ribreau, M. (2012). Ce que les femmes se dissent entre elles: les duos féminins dans la comédie romaine. *Cahiers Mondes Anciens* 3: 2-12.

» González Vázquez, C. (2002-2003). Aproximaciones a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina. *Minerva: Revista de filología clásica* 16: 77-86.

» Görler, W. (1973). Über die Illusion in der antiken Komödie. *Antike und Abendland* 18: 41-57.

» Henry, M. (1985). *Menander's Courtesans and the Greek comic tradition*. Frankfurt, Peter Lang.

» McGarrity, T. (1980-1981). Reputation *vs.* reality in Terence's *Hecyra. The Classical Journal* 76/2, 1980-1981: 149-156.

» Manuwald, G. (2011). *Roman Republican Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press.

» Rosenmeyer, T. G. (2002). "Metatheater": an essay on overload. *Arion* 10: 87-119.

» Wilson, P. y Taplin, O. (1993). The Aetiology of Tragedy in the *Oresteia. Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39: 169-180.

5. Bibliografía sobre Terencio

5.a Citada

» Amerasinghe, C. W. (1950). The Part of the Slave in Terence's Drama. *Greece & Rome* XIX: 62-72.

» Arnott, W. (1963). The End of Terence's *Adelphoe. Greece & Rome*, 10. 2: 140-144.

» Arnott, W. (1986). Terence's Prologues. *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5: 1-7.

» Bureau, B. (2017). Une lecture rhétorique du théâtre de Térence: l'enseignement oratoire dans le commentaire de Donat à *L'Hécyre*. *Exercices de rhétorique* 10. Disponible en: https://journals.openedition.org/rhetorique/558

» Cabrillana, C. (1999). Narración y comicidad dramáticas: análisis de Ter. *Eun.* 81-206. En Couceiro Pérez, J. L.; García-Sabell Tormo, T.; Míguez Ben, M.; Montero Cartelle, E.; Vázquez Buján, E. y Viña Liste, J.M. (coords.). *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, vol. II, pp. 109-118. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

» Dombrowski, P. J. (2010). *Judicial Rhetoric and Theatrical Program in the Prologues of Terence*. Chapel Hill, University of North Carolina.

» Ehrman, R. K. (1985). Terentian Prologues and the parabases of Old Comedy. *Latomus* 44: 370-376.

» Fantham, E. (1971). *Heautontimorumenos and Adelphoe*: A Study of Fatherhood in Terence and Menander. *Latomus* 30: 970-998.

» Flickinger, R. (1927). A study of Terence's prologues. *Philological Quaterly* 6: 235-264.

» Fontana Elboj, J. (2010). Terencio y la evolución de la comedia. En Sánchez, A. y Beltrán Cebollada, J. (dirs.). *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas,* pp. 281-311. Madrid, Liceus.

» Gellar-Goad, T. H. M. (2013). Religious Ritual and Family Dynamics in Terence. En Augoustakis, A. y Traill, A. (eds.). *A Companion to Terence*, pp. 156-174. Oxford, Blackwell.

» Gilula, D. (1979). Exit motivations and actual exits in Terence. *American Journal of Philology* 100.4: 519-530.

» Gilula, D. (1980). The concept of the *bona meretrix*. A study of Terence's courtesans. *Rivista di Filologia e de Instruzione Classica* 108: 142-165.

» Goldberg, S. M. (1983). Terence, Cato, and the Rhetorical Prologue. *Classical Philology* 78.3: 198-211.

» Knorr, O. (1995). The Character of Bacchis in Terence's *Heautontimorumenos*. *American Journal of Philology*, 116.2: 221-235.

» López Gregoris, R. (2019). La función de los versos de cierre en Terencio. Entre dramaturgia y pragmática. *Vita Latina*, 199: 196-215.

» Lord, C. (1977). Aristotle, Menander and the Adelphoi of Terence. *Transaction of the American Philological Association* 107: 183-202.

» Moodie, E. K. (2009). Old Men and Metatheatre in Terence: Terence's Dramatic Competition. *Ramus* 38.2: 145-173.

» Norwood, G. (1923). *The Art of Terence*. Oxford, Blackwell.

» Papaioannou, S. (2014a). Oral textuality as a language of exclusive communication in Terence' prologues. En *Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature* 367: 218-243.

» Papaioannou, S. (2014b). Terence's literary self-consciousness and the anxiety of Menander's influence. En Papaioannou, S. (ed.). *Terence and Interpretation*, pp. 95-118. Newcastle upon Tyne, Cambridge University Press.

» Parker, H. (1996). Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined. *American Journal of Philology* 117/4: 585-617.

» Pereira do Couto, A. (2006). As cortesâs em Terêncio. En Pociña, A.; Rabaza, B. y Silva, M. (eds.). *Estudios sobre Terencio*, pp. 281-286. Granada, Universidad de Granada.

» Riquelme Otálora, J. (1995). Universalidad y Humanismo en el Teatro de Terencio. *Anales de Filología Clásica* XIII: 161-170.

» Salat, P. (1967). L'adjectif *miser,* ses synonymes et ses antonymes chez Plaute et chez Térence. *Revue des Études Latines*, 45: 252-275.

» Sánchez Cristóbal, E. (1989). Función dramática del *seruus* en Terencio. *Faventia* 11.2: 29-48.

» Suárez, M. (2021). *Meretrix*, *lena* y *ancilla* en diálogo: discurso, convención y construcción lúdica en la escena terenciana. En Pricco. A. y Maiorana, D.(comps.), Moro, S. M. y Martí, M. E. (eds.). *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos*, pp. 340-357. Rosario, Colección *Studia et Nugae*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

» Vázquez, R. (2015). Codificación de roles en la comedia de Terencio: *Phormio y Adelphoe*. En Palacios, V. y Suárez, M. (eds.). *Terencio: nuevas lecturas y perspectivas*, pp. 165-208. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

» Vincent, H. (2013). *Fabula Stataria*: Language and Humor in Terence. En Augoustakis, A. y Traill, A. (eds.). *A Companion to Terence,* pp. 59-88. Oxford, Blackwell Publishing.

5.b Consultada

» Anderson, W. (2002). Resistance to Recognition and "Privileged Recognition" in Terence. *Classical Journal* 98: 1-8.

» Barsby, J. (1999). Love in Terence. En Morton Braund, S. y Mayer, R. (eds.). *Amor: Roma. Love and Latin Literature*, pp. 5-29. Cambridge, Cambridge University Press.

» Breijo, M. (en prensa). Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana. En Suárez, M. y Diolaiti, E. (comps.). *Comicidad, humor y performance en Terencio*. Buenos

Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Saberes.

» Cabrillana, C. (2004). Forma lingüística y tipo de personaje en la comedia terenciana. En López Eire, A. y Ramos Guerreira, A. (eds.). *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, pp. 11-31. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

» Demetriou, C. (2010). Crossing the boundary of dramatic illusion in Terence: Courtesans in Terence and Donatus'criticism. *Rosetta* 8.5: 16-33.

» Fantham, E. (2004). Terence and the familiarisation of comedy. *Ramus* 33: 20-34.

» Focardi, G. (1978). Lo stile oratorio nei prologhi terenziani. *Studi italiani di Filología Classica* 50: 70-89.

» Garelli, M. (1991-1992). Función y organización retórica del prólogo en las comedias de Terencio. *Argos* 15-16: 63-72.

» Garelli, M. (2006). Los prólogos de Terencio: polémica literaria y oratoria forense. En Pociña, A. *et al.* (eds.). *Estudios sobre Terencio*, pp. 155-167. Granada, Universidad de Granada.

» Gilula, D. (1989). The First Realistic Roles in European Theatre: Terence's Prologues. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 33.3: 95-106.

» Gilula, D. (2007). Stage Business and Narrative: Plot Construction in Terence. En Kruschwitz, P. *et al.* (eds.). *Terentius Poeta. (Zetemata. Heft 127.),* pp. 207-216. Munich, Verlag C. H. Beck.

» James, S. (2013). Gender and sexuality in Terence. En Augoustakis, A. y Traill, A. (eds.). *A companion to Terence*, pp. 175-194. Oxford, Blackwell.

» Knorr, O. (2007). Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence. En Kruschwitz, P. *et al.* (eds.). *Terentius Poeta. (Zetemata. Heft 127.),* pp. 167-174. Munich, Verlag C. H. Beck.

» Lentano, M. (1991). *Patris pudor/matris pietas*. Aspetti terminologici e valenze antropologiche del rapporto generazionale in Terenzio. *Aufidus* 15: 15-40.

» Morenilla-Talens, C. y Crespo Alcalá, P. (2002). Terentius o el arte viejo de hacer nuevas comedias. En De Martino, F. *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell' antico*, pp. 243-274. Bari, Levante.

» Packman, Z. M. (2013). Family and Household in the Comedies of Terence. En Augoustakis, A. y Traill, A. (eds.). *A companion to Terence*, pp. 195-210. Malden-Oxford/West Sussex, Blackwell.

» Parker, H. (1996). Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined Author(s). *American Journal of Philology* 117. 4: 585-617.

» Rabaza, B.; Maiorana, D. y Pricco, A. (2006). El *servus* terenciano: convergencias y divergencias con la tradición plautina. En Pociña, A.; Rabaza, B. y Silva, M. *Estudios sobre Terencio*, pp. 251-264. Granada, Editorial Universidad de Granada.

» Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, M. (2006). La poética dramática: Terencio como programa retórico. En Pociña, A.; Rabaza, B. y Silva, M. (eds.). *Estudios sobre Terencio*, pp. 313-33. Granada, Editorial Universidad de Granada.

6. Bibliografía sobre *Hecyra*

6.a Citada

» Anderson, W. (2000). The frustration of Anagnorisis in Terence's *Hecyra*. En Dickinson, S. y Hallett, J. (eds.). *Rome and Her Monuments. Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*. Wauconda II, pp. 311-323.

» Breijo, M. (2014). Las *matronae* terencianas: de la *persona* al

condicionamiento social. En Palacios, V. y Suárez, M. (comps.). *Terencio: nuevas lecturas y perspectivas*, pp. 7-25. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

» Breijo, M. y Correa, S. (2021). *Ethos* y parodia metateatral en la configuración del personaje de Pánfilo en *Hecyra* de Terencio. *Praesentia* 19: 48-64. Disponible en: http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/18279

» Cabrillana, C. (2000). Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio. *Pallas* 54: 269-287.

» Cabrillana, C. (2002). La oposición *scio/nescio* como eje dramático en Terencio, *Hecyra*. En Domínguez García, M. *et al.* (eds.). *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel Díaz y Díaz*, pp. 127-140. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

» Compagno, B. (1987). Pateticità e fraintendimento comico nell'*Hecyra* di Terenzio. *Pan* 8: 19-29.

» Correa, S. (2019*). ¿Adulescens amator? Ethos* y comicidad en la configuración discursiva de Pánfilo en *Hecyra* de Terencio. *Circe, de clásicos y modernos* 23/2: 57-72.

» Gilula, D. (1977). A note on Philotis' voyage to Corinth: Ter. *Hec.* 85-87. *American Journal of Philology* 98.4: 356-358.

» Gilula, D. (1979-1980). Terence's *Hecyra:* a delicate balance of suspense and dramatic irony. *Scripta Classica Israelica* 5: 137-157.

» James, S. (1998). From boys to men rape and developing masculinity in Terence *Hecyra* and *Eunuchus. Helios* 25.1: 31-47.

» Knorr, O. (2013). *Hecyra*. En Augoustakis, A. y Traill, A. (eds.). *A Companion to Terence*, pp. 295-317. Malden-Oxford, Wiley-Blackwell.

» Lada-Richards, I. (2004). Authorial Voice and Theatrical Self-Definition in Terence and beyond: The *Hecyra* Prologues in

Ancient and Modern Contexts. *Greece & Rome* 51.1: 55-82.

» Lefèvre, E. (1999). *Terenz und Apollodors* Hecyra. Zetemata 101. Munich, Beck.

» McGarrity, T. (1980-1981). Reputation vs reality in Terence's *Hecyra. Classical Journal*. 76.2: 149-156.

» Penwill, J. L. (2004). The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra. Ramus* 33/1-2: 130-149.

» Sandbach, F. (1982). How Terence's *Hecyra* failed? *Classical Quarterly*, 32.1: 134-135.

» Sewart, D. (1974). Exposition in the *Hecyra* of Apollodorus. *Hermes* 102: 247-260.

» Slater, N. (1988). The Fictions of Patriarchy in Terence's *Hecyra. Classical World* 81: 249-260.

» Suárez, M. (2015). *Quam ob rem incendor ira* (...) (Ter. *Hec.* 562) Interpretar y traducir emociones: el caso de la *ira* en *Hecyra* de Terencio. *Stylos* 24, 213-233.

» Suárez, M. (2019a). La (re)presentación del conflicto suegra-nuera en *Hecyra*: una innovación terenciana. *Nova Tellus*, 37.2: 67-84.

» Suárez, M. (2019b). El *servus currens* en Terencio o la transformación de una secuencia cómica. *PhaoS: Rev. Estud. Class.* 19: 1-19.

» Suárez, M. (en prensa). El atractivo cómico de *Hecyra*. En Diolaiti, E. y Suárez, M. (comps.). *Comicidad, humor y performance en Terencio*, pp. 101-119. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

» Zoccola, V. (2007). L'ironia nell'*Hecyra* di Terenzio. *Orpheus* 28: 265-301.

6.b Consultada

» Leão, D. F. (2006). A *Hecyra* de Terêncio incompreensão,

isolamento e convençâo social. En Pociña, A.; Rabaza, B. y Silva, M. (eds.). *Estudios sobre Terencio*, pp. 233-250. Granada, Universidad de Granada.

7. Bibliografía jurídica

7.a Citada

» Amunátegui Perelló, C. (2009). *Origen de los poderes del* paterfamilias*. El* paterfamilias *y la patria potestad.* Madrid, Dykinson.

» Huvelin, P. (1971). *La notion de l' iniuria dans le tres ancien droit romain*. Roma, L'Erma di Bretschneider.

7.b Consultada

» Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid, Taurus.

» Bonfante, P. (1925). *Instituciones de derecho romano*. Madrid, Instituto Ediorial Reus.

» Cantarella, E. (2017). *Instituciones e historia del derecho romano. Maiores in legibus*. Valencia, Tirant lo blanch.

» Castrenasa, A. (2007). *Actos de palabra y de derecho*. Salamanca, Ratio Legis.

» Castro Sáenz, A. (2002). *Herencia y mundo antiguo. Estudio de derecho sucesorio romano*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

» Costa, J. (2007). *Manual de derecho romano público y privado*. Buenos Aires, LexisNexis.

» De Lapuerta Montoya, D. (1999). *Estudio sobre el Edictum de adtemptata pudicitia*. Valencia, Tirant lo Blanch.

» Di Pietro, A. (1999). *Derecho Privado Romano*. Buenos Aires, Depalma.

» Dupont, F. (1992). *El ciudadano romano durante la república*. Buenos Aires, Vergara.

» Luján Martínez, E. (1996). Sobre la etimología de uxor. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 10: 21-28.

» Mommsem, T. (1999). *Derecho penal romano*. Bogotá, Temis.

» Pommeroy, S. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal.

» Ribas Alba, J. (2015). *Prehistoria del derecho romano. Sobre una genética de los sistemas jurídicos y políticos desde el Paleolítico*. Córdoba, Almuzara.

» Rodríguez López, R. (2018). *La violencia contra las mujeres en la antigua Roma*. Madrid, Dykinson.

» Royo Arpón, J. (1997). *Palabras con poder*. Madrid, Marcial Pons.

» Schiavone, A. (2009). *Ius. La invención de Occidente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

» Tafaro, S. (2014). *Ius hominum causa constitutum*. Madrid, Dykinson.

» Torres, J. (1995). *Optima uxor/Impudica et perversa mulier* en la epistolografía griega cristiana (s. IV-v). *Faventia* 17/2: 59-68.

» Vidal Dumas, M. (2012). Derecho, muerte y matrimonio. La familia matrimonial en el Mediterráneo cristiano, desde la Antigüedad al final de la Edad Media. Tesis de doctorado presentada en la Universidad de Girona.

» Watson, A. (1971). *Roman private law around 200 BC*. Edimburgo, Edimburgo University Press.

IFC : Instituto de Filología Clásica

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras