

AMORES INADECUADOS EN LA COMEDIA PLAUTINA Y SU PERVIVENCIA EN LOS NUEVOS GÉNEROS DRAMÁTICOS DE LA CULTURA DE MASAS

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
amartin@dfc.ulpgc.es

1. Introducción

Si el latín, como se dice a veces, fuera una lengua muerta, no hablaríamos hoy como hablamos, y si la literatura latina fuera un producto caduco que nada tiene ya que decir al hombre de hoy, no estaríamos ahora ocupándonos del asunto que nos ocupa. Si algún sentido tiene seguir enseñando y aprendiendo las lenguas y las literaturas clásicas como algo que se justifica por sí mismo, y no como una curiosidad etnográfica semejante a la de quien estudia, por ejemplo, los ritos de cortejo de los pueblos amerindios, es porque la cultura clásica no es algo ajeno a nosotros, sino parte de nosotros mismos. Y no se trata, siquiera, de que la civilización de Grecia y Roma constituya la protohistoria de la nuestra, sino de que una parte de su cultura está aún viva y en plena evolución dentro de nosotros.

Si la metáfora que explica la tradición clásica como una antorcha que pasa de mano en mano, propagándose a través de los siglos y de las generaciones, es una imagen ya con solera, no menos útil para explicar la vigencia y la actualidad de ciertos aspectos del legado clásico es la metáfora de la digestión. Del mismo modo en que tomamos, por ejemplo, un suculento muslo de pollo, cuyo sabor nos queda en la boca durante unos instantes, pero pasa enseguida a nuestro estómago, donde se descompone y se digiere, se mezcla con

otros alimentos y se convierte en parte de nuestro ser, así también la tradición clásica transmite de generación en generación una serie de elementos procedentes del mundo clásico de cuyo origen podemos haber perdido la consciencia, pero que se hallan incorporados en nuestro inconsciente colectivo, fundidos con materiales de otras procedencias en el magma de la cultura popular. En este sentido, podemos decir que la tradición es la genética de la cultura y que la tradición clásica, en concreto, es el principal aporte genético de la nuestra. Incluso, si se mira bien, la metáfora de la digestión es, quizás, un modelo más adecuado para explicar la tradición clásica que el más usual de la antorcha, porque en esta metáfora subyace la idea de que lo transmitido es siempre lo mismo, mientras que en la de la digestión aquello que se transmite se descompone, se mezcla con otros aportes, se transforma en nutriente y, a fin de cuentas, deviene una parte ya propia de nosotros mismos. ¿No es así, de hecho, como el latín popular hispánico acabó convirtiéndose en lo que llamamos ahora español, un notorio ejemplo de tradición clásica inconsciente que casi siempre soslayamos?

La tradición clásica, por otra parte, no es, en rigor, un conjunto de contenidos culturales procedentes de Grecia y de Roma que han llegado hasta nosotros, sino más bien el proceso a través del cual se nos han transmitido (V. Cristóbal, 2005), un proceso perpetuo de transmisión, renovación y cambio a través de los siglos. Por eso, en el estudio de la tradición clásica no solo es importante estudiar lo que nos ha llegado, sino también, y sobre todo, cómo. El concepto mismo de tradición es un concepto lingüísticamente orientado, que apunta desde un origen, representado idealmente como un sujeto transmisor, hacia un destinatario o destino: no en vano *traditio*, étimo de *tradición*, es un abstracto verbal formado a partir del *verbum dandi tradere*, y presupone, por tanto, una acción de naturaleza centrífuga y destinadora, como es propio de los verbos de dicha esfera semántica (A. M.^a Martín Rodríguez, 1999: 83). Pero lo cierto es que

el proceso de tradición es, en sí mismo, indiferente a la intención de los autores. Aun cuando concedamos que todo autor que publica su obra tiene una intención transmisora y una aspiración de posteridad que podemos considerar el primer eslabón necesario para un proceso de tradición, lo cierto es que el proceso en sí resulta ser azaroso. Horacio y, siguiendo sus pasos, Ovidio sí eran conscientes de haber compuesto monumentos perennes destinados a durar a través de los siglos, y podemos decir, en efecto, que la conciencia de la importancia de sus respectivas obras se vio, en este punto, confirmada; pero Virgilio, si damos crédito a la consabida anécdota, pidió a sus albaceas que quemaran la *Eneida*, intención que no logró impedir su difusión a través de los siglos, mientras que el *Thyestes* de Varo, por ejemplo, pese a la alabanza de los críticos antiguos, es hoy para nosotros solo un nombre. Y poco pudo pensar Cicerón que su correspondencia privada, divulgada primero contra su voluntad por su secretario Tirón por exigencia de Augusto y perdida después durante siglos, habría de convertirse en un modelo del latín coloquial y epistolar en los albores del Renacimiento. Quizás por ello sea más adecuado hablar de pervivencia y no de tradición, pues tradición implica una intención destinadora y un predicado caracterizado por el rasgo semántico que llamamos ahora “control”, mientras que con pervivencia nos centramos en algo que, por las circunstancias y del modo que sea, ha llegado hasta nosotros.

Además, en el establecimiento de una tradición literaria no debe pensarse necesariamente en un movimiento unidireccional que va siempre de los clásicos a los modernos, pues, como recuerda F. García Jurado (2008), algunos textos antiguos adquieren una posición nueva en la historia de la literatura en función de otros posteriores con los que no están necesariamente en relación de dependencia. Así, el relato de fantasmas de Plinio se convierte, una vez desarrollado —muchos siglos después— el género gótico, en su precedente, y otro tanto puede decirse del *Edipo Rey* con respecto de las novelas de detectives.

Por otra parte, la extendida metáfora de la antorcha nos hace pensar a veces de manera mecánica en un proceso lineal de avance a lo largo de la historia, en el que A influye sobre B, que influye sobre C, que influye sobre D, hasta llegar a la Z, que somos nosotros, cuando, en realidad, la situación en su conjunto se parece más bien a lo que ocurre cuando encargo a mis alumnos un trabajo sobre la pervivencia clásica en *Titus Andronicus*: muchos sacan de la biblioteca alguna traducción española, proceso que se parece mucho al modelo habitual de tradición clásica; otros, los menos y los más aventajados, recurren al texto original, acudiendo directamente a la fuente; otros prefieren bajar de Internet la versión cinematográfica de Julia Taymor; y otros, en fin, consultan sin más mi *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare* (A. M.^a Martín Rodríguez, 2003), y se ahorran el engorro de una difícil lectura.

La tradición clásica es también, pese a las implicaciones semánticas de su étimo *traditio*, un fenómeno de aprehensión, ya sea consciente, cuando un receptor toma conscientemente un elemento procedente del mundo clásico, o inconsciente, cuando se toman y reelaboran elementos de esa misma procedencia sin ser conscientes de ello. Este segundo tipo, que muchos críticos no consideran siquiera tradición clásica, constituye un modelo más amplio, que permite, por ejemplo, explicar nuestra lengua como un fenómeno de tradición clásica. En efecto, la lingüística histórica permite inventariar las palabras españolas procedentes de Grecia o de Roma, pero los hablantes raramente las empleamos como un fenómeno de aprehensión consciente: simplemente las hemos oído o leído en alguna ocasión, normalmente no en las formas primitivas de cuando nuestra lengua se llamaba aún latín, sino ya *digeridas* y transformadas en otra cosa en el crisol de nuestra cultura, y las empleamos a partir de entonces sin más, como si fueran invenciones nuestras, y sin ser conscientes de por qué camino han llegado hasta nosotros.

Pasando ahora al terreno de la literatura y el arte, cuando, por ejemplo, Luis Alberto de Cuenca (1996: 34), especialista en Filología Clásica y poeta, escribe:

Niña, arranca las rosas, no esperes a mañana.
Córtalas a destajo, desaforadamente,
sin pararte a pensar si son malas o buenas.
Que no quede ni una. Púlete los rosales
que encuentres a tu paso y deja las espinas
para tus compañeras de colegio [...]

no cabe duda de que está reelaborando conscientemente el trillado tema del *collige, uirgo, rosas*; y cuando R. Sánchez-Uría (2004), en un poema reciente incluido en un libro titulado significativamente *Safo en Madrid*, escribe:

Cada vez que te veo
y por siempre te sigo viendo
encaramada en el taburete de la barra
al lado de uno que se te insinúa
y que le sonríes de media boca
y que le enseñas la punta de la lengua
[...] no puedo menos de sentir un puñal ciego
que entre teta y teta se me hinca
y me sume toda la sangre de la cara
y un sudor frío me recorre el espinazo
y un zumbido me aturde los oídos
y me ciega los ojos una púrpura de niebla¹ [...]

es evidente también que está imitando, en clave degradante y actualizadora, a la poetisa de Lesbos. Pero, en cambio, cuando el conjunto Trigo Limpio canta: “Rómpeme, mátame, pero / no me ignores, no, mi vida: / prefiero que tú me mates, / que morirme cada día”; cuando el cantante Manuel Mijares se define como un “Soldado del amor / en esta guerra entre tú y yo”; cuando Juan Luis Guerra explica cómo “me sube la bilirrubina / cuando te miro y no me miras”; cuando oímos a la solista de Papa Levante confesar que

¹ Citado por Sanz Morales (2007: 138-139).

“Aunque parezca mentira, / me pongo colorada / cuando me miras”; cuando Joaquín Sabina aconseja a quienes prefieren las maduritas “entre las casadas, busca tus amadas: los cuernos le pondrán a tu almohada su sal y su pimienta”; cuando oímos cantar a una tuna: “Bella niña, sal al balcón, / que te estoy esperando aquí, / para darte una serenata, / solo, solo para ti”; cuando oímos a Carlos Cano cantando con voz desgarrada “Vete, mujer mala, vete de mi vera, *rue’a* lo mismito que una maldición”; y cuando oímos, por último, el estribillo de una canción popular a finales de los 70: “No me gusta el *rock*, que me den música *country*”, resulta difícil no reconocer que, sin ser necesariamente conscientes de ello ni los letristas ni los intérpretes, están recreando tópicos de raigambre grecolatina consagrados en nuestra tradición literaria², y que, como M. Jourdain, están hablando en prosa sin saberlo.

Digamos, en fin, que cuando hablamos de aprehensión consciente no estamos necesariamente hablando de aprehensión inmediata de una fuente clásica. Cualquier lector poco advertido podría pensar, al leer la columna de Raúl del Pozo en el diario *El Mundo* el 27 de diciembre de 2000, que el periodista es un lector habitual de Horacio: “No me preguntes qué fin nos darán los dioses. Prescinde de Rappel. Sé sabio, como recomienda Horacio, filtra el vino y, siendo breve la vida, corta la esperanza larga”. Pero lo que en realidad ha leído no es propiamente a Horacio, sino la traducción de Horacio de V. Cristóbal (1985: 77) en la editorial Alianza, que no es exactamente lo mismo. Y tampoco debemos caer en la simpleza de pensar que la aprehensión consciente es propia solo de la alta cultura, mientras que la inconsciente está relegada al ámbito de la cultura de masas. *Hércules* de Disney, por ejemplo, es una interesante película de animación que no solo toma muchos elementos del Hércules de la mitología grecorromana, sino que pone en escena

² *Seruitium amoris*, *militia amoris*, *morbus amoris*, *signa amoris*, *erotodidaxis*, *exclusus amator*, *renuntiatio amoris* y *recusatio*, respectivamente. Para la correspondencia entre lírica clásica y canción moderna, cf. Martín Rodríguez (2010).

una ingeniosa parodia de la estructura formal de una tragedia, y *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*) es una hilarante comedia musical que presenta al gran público la trama y el mundo estereotipado de una comedia romana, en lo que bien puede definirse como una ensalada de temas plautinos (A. M.^a Martín Rodríguez, 2005). A la inversa, el *Ulysses* de Joyce es una ingeniosa trasposición moderna de la *Odisea*, tan libre en su tratamiento que su autor se sintió obligado a hacer explícita la dependencia mediante lo que G. Genette ha llamado *contrato de intertextualidad*. Medio siglo después, Luis Martín Santos se basó en el *Ulysses* para componer *Tiempo de silencio*, donde el nuevo avatar del héroe de Ítaca resultaba ser un becario del CSIC en el Madrid casoso de los 50. Si un novelista actual se inspirara en *Tiempo de silencio* para componer otra obra cuyo protagonista fuera ahora un estudiante Erasmus, ¿sería consciente de la dependencia textual mediata de su obra con la *Odisea*? Probablemente no, pero ¿dejaría de ser, por ello, un lejano avatar de Ulises el protagonista de esa obra?

Por todo ello, dentro de estas coordenadas conceptuales nos disponemos a analizar la estructura actancial tejida en la comedia romana en torno al más importante de los sentimientos humanos, el del amor. Estudiaremos primero la comedia plautina y después su pervivencia —dentro del ámbito de lo que hemos llamado *aprehensión inconsciente*— en el heredero moderno de la comedia romana en la cultura popular, las llamadas *sitcoms* y *soap operas*.

2. El argumento prototípico de una comedia romana

Si la literatura fuera solo una cuestión de argumentos, resultaría extraño el éxito de un género literario tan estereotipado como la comedia romana, cuyo argumento prototípico puede resumirse en media línea: “Chico conoce a chica (inadecuada)”. De las veinte comedias plautinas (haciendo abstracción de la fragmentaria *Vidularia*), diecinueve (todas, salvo *Captiu*) integran de algún modo en su

trama este motivo del amor inadecuado o socialmente poco recomendable, cuyas variantes pueden visualizarse en este cuadro.

CHICO CONOCE A CHICA... INADECUADA	Porque es una pobretona	
	Porque es una prostituta	Ingenua y de buen corazón, enamorada también del joven
		Despiadada y experta que se las ingenia para desplumarlo

Al igual que la tragedia, la comedia romana comienza con un conflicto. Pero, mientras que en la tragedia el protagonista del conflicto es un héroe mitológico, su problema es algo realmente serio y que en la práctica no tiene solución y es el héroe trágico quien toma su destino en sus manos y sigue hasta el final el camino que ha elegido, arrojando personalmente todas las consecuencias, el protagonista del conflicto cómico, en cambio, es una persona común; su problema, un asunto menor, relacionado usualmente con un amorío poco recomendable, que encontrará una solución al final de la trama, y es, por lo general, incapaz de ingeniárselas por sí mismo, porque debe enfrentarse a una serie de obstáculos que lo superan. Por ello necesita el auxilio de diversos ayudantes, el más importante de los cuales es el *seruus callidus*, que se erige en verdadero protagonista de la trama, y en el que la crítica ha visto una representación alegórica del propio dramaturgo³.

³ “Most scholars now agree that the clever slave, who designs and directs the intrigue of many plays, is closely identified with the playwright himself” (Sharrock, 2009: 116).

3. El (anti)héroe cómico: el *adulescens* plautino

El enamorado prototípico de la comedia plautina es un *adulescens*, término que en la época del Sarsinate se aplicaba a los varones desde el momento en el que tomaban la toga viril hasta los 46 años. Con la excepción de Menecmo, son todos solteros y muy jóvenes, y buscan, por lo general, bien una esposa que no se ajusta a las exigencias sociales de la propia familia, como Licónides en *Aulularia* o Lisíteles en *Trinummus*, o bien una amante o concubina, que resulta ser al final con cierta frecuencia una ciudadana nacida libre que se había convertido temporalmente, por los azares del destino, en esclava, en cuyo caso la comedia suele concluir con una escena de reconocimiento que anuncia un futuro matrimonio. En cambio los casados, como Menecmo, y también la serie de viejos verdes que, dentro del estereotipo cómico del *senex amator*, fracasan en sus intentos de conseguir su objetivo amoroso en oposición a la generación más joven, buscan simplemente una querida.

Hay dos comedias, *Amphytruo* y *Stichus*, en las que la imbricación del tema del amor inadecuado en la trama es algo más compleja. En *Amphytruo*, donde se documenta el único caso de amores adúlteros⁴ —si exceptuamos el intento fallido de Pírgopolinices en *Miles* de seducir a la supuesta esposa de su vecino—, encontramos dos problemas amorosos inversos y complementarios. Por una parte, las dificultades de Júpiter para tener acceso carnal a Alcmena, la virtuosa esposa de Anfitrión, para lo que tiene que adoptar la apariencia física de este y apoyarse en los servicios de Mercurio, metamorfoseado en el criado Sosia, para mantener a raya al verdadero marido. En este caso nos encontramos, como es propio de la comedia, ante un amor inadecuado en el que el enamorado, con la ayuda de una

⁴ Desde el punto de vista romano, comete *adulterium* quien mantiene relaciones sexuales con una mujer casada con otro ciudadano, pero no el hombre casado que mantiene relaciones sexuales con una mujer distinta de la suya, siempre que no se trate de una *matrona*.

especie un tanto *sui generis* de *seruus callidus*, acaba saliéndose con la suya. Por otra parte, encontramos las dificultades de Anfitrión para tener acceso carnal a su propia esposa. En este caso no nos hallamos ante la situación prototípica de un amor inadecuado, sino ante las dificultades para consumar un amor legítimo con la propia esposa por diversos problemas o inconvenientes que acaban al final solucionándose, tema no inusitado en la comedia, pues aparece también en la *Hecyra* de Terencio, pero que se parece más al prototipo argumental de la novela griega⁵ y a su antecesor último, la *Odisea*.

En *Stichus* la trama amorosa prototípica de la comedia aparece aún más diluida, pero pueden detectarse, con todo, dos situaciones asimilables al modelo de relaciones amorosas inconvenientes que venimos considerando. En primer lugar, la comedia comienza con la presión intensa del *senex* Antifón sobre sus dos hijas Panégiris y Pánfila para que repudien a sus maridos, que, tras haberse arruinado, llevan tres años ausentes en busca de fortuna; de este modo podrían casarse de nuevo y obtener una posición social más ventajosa. Antifón, por tanto, presiona sobre su progenie para apartarla de unas relaciones amorosas que considera socialmente inconvenientes, con lo que su actitud se acerca a la del *pater durus* usual en la comedia. Pero la situación es novedosa, porque, por un lado, los enamorados a los que se presiona para que rompan una *liaison* inadecuada no son varones, sino, excepcionalmente, mujeres, además de que no se trata de evitar un matrimonio inconveniente, sino, al contrario, de romperlo, tema que aparece también, por ejemplo, en el *Phormio* de Terencio; y, por otro lado, los enamorados en este caso no se comportan como pipiolos que no saben qué hacer para resistir a las presiones del *pater durus*, sino como personas maduras que saben lo que quieren; las muchachas, en efecto, no se pliegan a la presión de su padre, sino que le oponen argumentos de peso que lo hacen finalmente desistir de su intento. Por ello, no es necesario que el

⁵ Aunque en la novela griega quienes se ven imposibilitados para volver a unirse no suelen ser esposos, sino novios o prometidos.

personaje epónimo de la comedia, Estico, sea un *seruus callidus*, y el problema se acaba resolviendo a gusto de todos gracias al regreso de los esposos ausentes con cuantiosos bienes. En segundo lugar, el viejo viudo Antifón pide a sus yernos recién regresados que le suministren una de las esclavas que han traído, para que pase con él las noches, toda vez que él, en su momento, les suministró sendas esposas para eso mismo, petición que lo sitúa en el ámbito poco prometedor del *senex amator*⁶.

En lo que se refiere a la expresión de los sentimientos, los efectos del amor sobre los enamorados en la comedia permiten clasificarlos en dos grupos. Si se trata de un *adulescens* privado, como es de regla, del disfrute a sus anchas del ser amado, sus sentimientos se expresan por lo común por medio de monólogos y *cantica*, en los que confiesa que sufre, se siente desgarrado y torturado, y experimenta una especie de disociación psicológica que explica como nadie Alcesimarco en *Cistellaria* (“donde estoy, allí no estoy, y donde no estoy, está mi corazón”⁷). Sabedor de que la consecución de lo que desea no está al alcance de sus fuerzas, y de que depende de la voluntad y el ingenio del más listo de sus esclavos, no siente empacho en humillarse ante él, como hace, por ejemplo, Argiripo en *Asinaria*, cuando Leónidas pone ante él el dinero que necesita⁸. Y hasta tal punto llega su enajenación, que el *adulescens* enamorado

⁶ Sin embargo, se trata del único de los *senes amatores* plautinos que se sale con la suya, probablemente porque no entra en competición con los *adulescentes* de la generación más joven.

⁷ *Credo ego Amorem primum apud homines carnificinam commentum. / Hanc ego de me coniecturam domi facio, ni foris quaeram, / qui omnis homines supero, antideo cruciabilitatibus animi. / Iactor, crucior, agitor, / stimulator, uorsor / in amoris rota, miser exanimor, / feror, differor, distrabor, diripior, / ita nubilam mentem animi habeo. / Vbi sum, ibi non sum, ubi non sum, ibi est animus* (Plaut., *Cist.* 203-211). Citamos los textos latinos por la edición de Lindsay, 1980.

⁸ *Di te seruassint semper, / custos erilis, decu' popli, thesaurus copiarum, / salus interior corporis amorisque imperator* (Plaut., *Asin.* 654-656).

no siente escrúpulo alguno en perderle el respeto a sus padres. Así, cuando Acantión, en *Mercator*, advierte a Calino de que su padre ha descubierto en el puerto a la chica, el joven lo compara con una mosca inmundada, a la que nada puede ocultarse⁹; y, cuando Pséudolo avisa a Calidoro de que para obtener el dinero requerido tendrá tal vez que estafar a su padre, al joven le falta tiempo para sugerir, con un especioso razonamiento, que haga otro tanto con su madre¹⁰.

Si el enamoramiento es para el joven una fuente de sinsabores, suele tener, en cambio, un efecto contrario sobre el *senex amator*, que se siente de pronto aún dueño de sus fuerzas. Así, el *senex* innominado de *Cistellaria*, cuando se ve frente a frente con la moza que cree amante de su hijo, aun reconociéndose un viejo percherón, se siente todavía capaz de devolverle el relincho a esa yegüita¹¹; y Demifón, en *Mercator*, se siente rejuvenecer, como si fuera otra vez un niño que aprende en la escuela las primeras letras (A-M-O, obviamente, en este caso)¹²; un Demifón, por cierto, que parece un cabal precursor de la “filosofía del IMSERSO”, en cuanto que opina que es precisamente la vejez el momento más adecuado para darse la gran vida, una vez que ya puede uno instalarse en el ocio y no hay que esforzarse por trabajar¹³. El *senex amator*, por lo demás, llega a creerse incluso guapo, por obra del amor, y se vuelve de

⁹ *Nequiquam abdidī, apscōdidī, apstrusam habebam: / muscast men' pater, nil potest clam illum haberi, / nec sacrum nec tam profanum quicquamst, quin ibi ilico adsit* (Plaut., *Merc.* 360-362).

¹⁰ *Di te mi semper seruent! uerum, si potest, / pietatis causa — uel etiam matrem quoque* (Plaut., *Pseud.* 121-122).

¹¹ *Quamquam uetus cantherius sum, etiam nunc, ut ego opinor, / adbinnire equolam possum ego hanc, si detur sola soli* (Plaut., *Cist.* 307-308).

¹² *DE. Hodie eire ocepī in ludum litterarium, / Lysimache. ternas scio iam. LX. Quid ternas? DE. Amo* (Plaut., *Merc.* 303-304).

¹³ *Breue iam relicuom uitae spatiumst: quin ego / uoluptate, uino et amore delectaero. / Nam hanc se bene habere aetatem nimioſt aequius. / Adulescens quom sis, tum quom est sanguis integer, / rei tuae quaerundae conuenit operam dare; / demum igitur quom sis iam senex, tum in otium / te conloces, dum potest ames [...]* (Plaut., *Merc.* 547-553).

pronto elegante y atildado, como le pasa a Lisidamo desde que ama a Cásina¹⁴. Si el *adulescens* enamorado, en fin, está dispuesto a pasar por encima de su padre, el *senex amator* no siente tampoco empacho en hacer otro tanto con su hijo, como expresa Lisidamo, en *Casina*, cuando su esposa le pide que tenga consideración con su hijo único: si el joven es su único hijo, no menos es él su único padre, y es más justo que su hijo ceda ante él¹⁵.

4. Obstáculos con los que se encuentra en su camino el *adulescens* plautino

Centrándonos ahora en el conflicto prototípico de la comedia y en los *adulescentes* solteros, la mayor parte se nos presenta como ciudadanos *alieni iuris*, sometidos aún a la tutela de su padre¹⁶. Estudiamos a continuación los diversos obstáculos que pueden presentarse en su camino para dificultar el disfrute de la muchacha a la que aman. El primer obstáculo para el joven suele ser el propio padre, bien se trate de la modalidad del *senex durus* o *iratus*¹⁷ o del *senex*

¹⁴ *Qui quom amo Casinam, magi' niteo, munditiis Munditiam antideo: / myropolis omnis sollicito, ubiquomque est lepidum unguentum, unguor, / ut illi placeam* (Plaut., *Cas.* 225-227).

¹⁵ *At quamquam unicus, / nihilo magis ille unicus mihi filius quam ego illi pater: / illum mi aequius quam me illi quae uolo concedere* (Plaut., *Cas.* 263-265).

¹⁶ Es el caso de Argiripo (*Asin.*), Licónides (*Aul.*), Mnesiloco y Pistoclero (*Bacch.*), Eutinico (*Cas.*), Alcesimarco (*Cist.*), Estratípocles (*Epid.*), Carino (*Merc.*), Filólaques (*Most.*) y Calidoro (*Pseud.*). El caso de Licónides es peculiar, pues parece evidente que no tiene padre, pero tampoco se ve claro, desde un punto de vista romano, por qué tiene, entonces, que depender de su madre y su tío materno para resolver las cuestiones relativas a su futuro. Sobre las relaciones padre-hijo en la comedia romana: Sherberg (1995). Sutton (1993) considera el conflicto generacional un recurso esencial en la estructura de la comedia. Véase además el trabajo de Petrone en este mismo volumen.

¹⁷ Como Nicóbulo en *Bacchides*, Perífanos en *Epidicus*, Demifón con los primeros amores de su hijo en *Mercator*, Teoprópides en *Mostellaria* o Simón en *Pseudolus*. A este modelo de padre obstaculizador se ajusta también, con las particularidades que indicamos, Antifón, en *Stichus*.

*amator*¹⁸ que se convierte en rival amoroso de su propio hijo, ya sea a sabiendas, como Lisidamo en *Casina*, o sin ser consciente de ello, como Demifón en *Mercator* o Megadoro en *Aulularia*, aunque en este caso se trata propiamente de su tío. Se da incluso el caso de un padre que comienza como *senex lepidus*, una de las modalidades, como veremos, del ayudante, y termina convirtiéndose en *senex amator*, como Deméneto en *Asinaria*. También es posible comenzar como un *senex iratus* para pasar a continuación a comportarse como un *senex amator*; es el caso de Demifón, en *Mercator*, y del *senex* innominado de *Cistellaria*, que acude a la casa de la amante de su hijo con la intención de entorpecer sus amoríos inadecuados, pero acaba tirándole los tejos a la cortesana Gimnasia, a la que confunde con aquella. Más raro es que sea la madre el principal obstáculo en el ámbito familiar del joven, como ocurre en *Asinaria*.

Hemos visto ya textos que expresan los sentimientos del *senex amator*. En lo que se refiere al *senex iratus*, en ningún pasaje se le retrata mejor que en la visión retrospectiva de Carino, en *Mercator*, del comportamiento de su padre cuando descubrió sus primeros devaneos amorosos, todo el día gritándole y riñéndole porque quebrantaba su patrimonio y enriquecía a los proxenetas, y llegando incluso a negar que pudiera ser hijo suyo¹⁹.

Como figura sustituta del *pater durus*, bien por hallarse este ausente, o por ser, quizás, un padre demasiado blando, encontramos al esclavo fiel al amo viejo. Un ejemplo de lo primero lo ofrece Grumión, en *Mostellaria*, indignado por el comportamiento de su consiervo Tranión, que corrompe a su joven amo en ausencia del

¹⁸ Sobre la figura cómica del *senex amator* en Plauto pueden verse los análisis de Conca (1970), Cody (1976), Walker (1980), Ryder (1984) o Martín Rodríguez (1994).

¹⁹ *Obiurgare pater haec noctes et dies, / perfidiam, iniustitiam lenonum expromere; / lacerari ualide suam rem, illius augerier; / summo haec clamore; interdum mussans conloqui: / abnue-re, negitare adeo me natum suom* (Plaut., *Merc.* 46-50).

padre²⁰, y un ejemplo de lo segundo, el pedagogo Lido²¹, en *Bacchides*, más severo con Pistoclero que su propio padre, inicialmente cercano a la figura contemporalizadora del *senex lepidus*²². A este modelo se ajusta también el esclavo epónimo de *Truculentus*, que trata inicialmente de advertir a su joven e inexperto amo Estrábax sobre los peligros de su amor por la cortesana Fronesia.

En el caso del *adulescens* también soltero, pero *sui iuris*, los obstáculos principales no están en su propio núcleo familiar, sino más bien en el ámbito de relaciones de la mujer amada. Su antagonista principal es normalmente un lenón, al que el *adulescens* no puede pagar, como le ocurre a Fédromo en *Curculio* o a Agorastocles en *Poenulus*, o que intenta huir y estafar al joven después de cobrar la señal del contrato de arras, como vemos en *Rudens*. En *Miles*, en cambio, el antagonista principal es un rival, un *miles* al que hay que engañar para que deje libre a la cortesana que ama Pleusicles.

Aunque se trata de un esclavo, Tóxilo, en el *Persa*, actúa en la práctica, en ausencia de su amo, como si fuera un *adulescens sui iuris* y sin blanca que tiene que engañar a un lenón, aunque su estatus de *seruus callidus* le permite asumir un mayor protagonismo que el resto de los *adulescentes* enamorados en la elaboración de la trama salvadora.

Cuando se trata, en fin, de un *adulescens* casado, como Menecmo, el principal obstáculo resulta ser la propia esposa, aspecto este en el que su situación se acerca a la del viejo verde, perpetuamente

²⁰ *Nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem, / corrumpere erilem adulescentem optimum; / dies noctesque bibite, pergraecamini, / amicas emite, liberate: pascite / parasitos: opsonate pollucibiliter. / Haecine mandauit tibi, quom peregre hinc it, senex? / Hocine modo hic rem curatam offendet suam? / Hocine boni esse officium serui existumas / ut eri sui corrumpat et rem et filium?* (Plaut., *Most.* 20-28).

²¹ Sobre la figura del pedagogo Lido: García-Hernández & Sánchez Blanco (1993).

²² *PH. Paullisper, Lyde, est lubido homini suo animo obsequi; / iam aderit tempus quom sese etiam ipse oderit. Morem geras; / dum caueatur praetor aequom ne quid delinquat, sine. / LY. Non sino, neque equidem illum me uiuo corrumpi sinam* (Plaut., *Bacch.* 416-419).

hostigado por una mujer dominante y metomentodo que se ajusta normalmente al estereotipo odioso de la *uxor dotata*²³.

Ahora bien, esta afinidad relativa de cada uno de los tipos de *adulescens* enamorado con una modalidad específica de obstáculo principal no excluye la presencia, en cada comedia, de otros obstáculos más o menos importantes, cuya tipología sintetizamos en el siguiente cuadro. Algunos, como vimos, son obstaculizadores “de salida”, pues constituyen obstáculos para el joven enamorado en su propio ámbito familiar; otros, en cambio, “de llegada”, pues suponen un segundo obstáculo que superar más próximo al punto de llegada. La división, con todo, no es estanca, pues cuando el rival, normalmente un obstáculo “de llegada”, se presenta como *senex amator*, el viejo verde es sistemáticamente el propio padre del enamorado, que suele ser un obstáculo de salida.

ENAMORADO	OBSTACULIZADORES		OBJETIVO (La chica)
	“DE SALIDA”	“DE LLEGADA”	
	<i>Senex durus</i>	RIVAL <ul style="list-style-type: none"> • Otro joven • Militar • <i>Senex amator</i> 	
	<i>Mater dura</i>	Lenón o lena	
<i>Seruus fidelis</i>			

²³ Sobre la *uxor dotata* en la comedia romana: Schuhmann (1977) y Stärk (1990).

De las tres modalidades de rival, nos hemos ya referido al *senex amator*, un rival particularmente peligroso, porque suele ser además, como dijimos, el padre del propio *adulescens*, según vemos en *Casina*, *Mercator* y, en apenas un esbozo, en *Cistellaria*²⁴. Rasgos del viejo verde, en potencia o en acto, y en un estado mas o menos avanzado en sus intenciones, encontramos también en Démones, el ecuánime anciano de *Rudens*, que se ve obligado a echar de casa a las dos muchachas que había acogido, por las sospechas, quizás no del todo infundadas, de su esposa; en Antifón, el suegro de los dos *adulescentes* viajeros de *Stichus* a los que pide que le suministren una chica; en Lisímaco, el vecino del viejo verde Demifón, en *Mercator*, a quien ha prestado su casa como picadero, pero que parece también dispuesto a echar una canita al aire con la guapa joven, si se tercia; y en Nicóbulo y Filóxeno, los dos viejos de *Bacchides* que se dirigen a la casa de las cortesanas gemelas para sacar de allí a rastras a sus hijos, y son al final seducidos por ellas.

La posibilidad de que otro *adulescens* coetáneo del protagonista amoroso de una comedia adopte el papel obstaculizador de un rival no es demasiado frecuente, pero tampoco inusual. En *Bacchides* encontramos una aparente rivalidad entre Pistoclero y Mnesíloco, pero es solo un malentendido provocado por los celos de Mnesíloco y la existencia de dos cortesanas gemelas homónimas, pues en realidad Pistoclero no pretende a la amada de su amigo, sino a su hermana gemela. Una situación inversa tenemos en *Menaechmi*, donde los amoríos de Menecmo de Epidamno con la cortesana Erocía se ven perjudicados por la interferencia involuntaria de su hermano gemelo, que no es tampoco, en sentido estricto, un rival verdadero. El único *adulescens* no caracterizado como militar que actúa como rival auténtico de otro *adulescens* enamorado plautino es el joven Diábolo, en *Asinaria*, que llega a un acuerdo con la lina Cleéreta para gozar en exclusiva de los favores de su hija, lo que está a punto de dar al traste con las esperanzas de Argiripo.

²⁴ También, con las particularidades que ya vimos, en *Aulularia*.

El tercer tipo de rival, el mercenario profesional, también, desde el punto de vista de su edad, un *adulescens*, es, obviamente, el más peligroso, pues no tiene un padre que lo coarte, dispone de dinero y, en algún caso, no vacila en tomar por la fuerza a la que desea, como Pírgopolinices en *Miles Gloriosus*, aunque se le pinta normalmente como cobarde y fanfarrón. Comparece en seis comedias, pero no en todas ellas su condición de obstaculizador funciona del mismo modo: mientras Cleómaco (*Bacch.*), Terapontígono (*Curc.*), Pírgopolinices (*Mil.*), Estratófanos (*Truc.*) y, en menor medida, el *miles* innominado de *Epidicus* son rivales auténticos del *adulescens* enamorado, Antaménides en *Poenulus* no pretende, en realidad, a Palestra, la amada de Agorastocles, sino a Anterástile, su hermana pequeña.

En cuanto al lenón y la lena, comparecen en siete comedias. El lenón, presente en cinco, es un traficante de esclavas, en tanto que la lena, que aparece en dos, es una antigua meretriz que prostituye a su propia hija. Mientras el lenón es un personaje despreciable, que se complace en cometer perjurio e incumplir sus compromisos, en la lena hay un punto de humanidad: si prostituye a su hija es para no morir de hambre, y si le aconseja ser implacable con sus enamorados es para tratar de evitar que se vea en el futuro como ella.

Normalmente, la labor obstaculizadora del lenón o la lena consiste en que exigen al enamorado una cantidad de dinero que no está en condiciones de satisfacer. En otros casos, la situación es más compleja, pues, además de conseguir el dinero, es necesario suplantar a un comprador previo. Más peligrosa es la actitud del *leno* Lábrax, en *Rudens*, que, una vez cobrado el dinero, se hace a la mar con la muchacha. En el caso, en fin, de la lena Melénide en *Cistellaria*, su labor obstaculizadora consiste en que, al enterarse de que la familia de Alcesimarco quiere casarlo con una joven de posibles, obliga a su hija Selenia a cortar las relaciones con su enamorado. Representamos esta casuística en el cuadro que sigue.

AUSENCIA DE LENÓN O LENA	PRESENCIA DE LENÓN	LABOR OBSTACULIZADORA
<i>Ampb.; Aul.; Bacch.; Capt.; Cas.; Epid.; Men.; Merc.; Mil.; Most.; Stich.; Trin.; Truc.</i>	Dórdalo (<i>Persa</i>) Lico (<i>Poen.</i>)	Hay que pagarle
	Capadocio (<i>Curc.</i>) Balión (<i>Pseud.</i>)	Hay que pagarle Hay que hacer una suplantación
	Lábrax (<i>Rud.</i>)	Hay que pagarle Trata de escapar con la muchacha tras cobrar las arras
	PRESENCIA DE LENA	LABOR OBSTACULIZADORA
	Cleéreta (<i>Asin.</i>)	Hay que pagarle
	Melénide (<i>Cist.</i>)	Obliga a Selenia a romper sus relaciones con Alcesimarco al saber que va a casarse

5. Los ayudantes del *adulescens* enamorado

La propia naturaleza del enamorado prototípico lo hace en general, como dijimos, incapaz de superar por sí mismo los obstáculos que debe vencer para llegar a su objetivo. Para ello, necesita una serie de ayudantes, entre los que pueden citarse los siguientes. En primer lugar, un amigo de su misma edad, a veces el hijo de un vecino, un ayudante que poco más puede hacer que prestar su solidaridad al compañero en apuros, o buscar a algún sinvergüenza que

pueda convertirse en ayudante eficaz del *seruus callidus*, aunque a veces tiene una relevancia mayor. Es el caso, por ejemplo, de Pistoclero, que consigue localizar para Mnesíloco a la cortesana Báquide, de la que está enamorado.

En segundo lugar, el viejo comprensivo o *senex lepidus*, que a veces desempeña simplemente la función pacificadora de poner sordina a las intenciones correctivas de personajes obstaculizadores demasiado severos, papel que hace, por ejemplo, el padre de Pistoclero en *Bacchides* frente al intransigente pedagogo Lido, pero otras veces se convierte en un auténtico arquitecto de la trama para sacar al *adulescens* enamorado de su atolladero, en franca competencia o colaboración con el *seruus callidus*, como Periplectómeno en *Miles*²⁵. Cercanos al *senex lepidus* por su edad y por la ayuda que aportan al desenmarañamiento de la trama están el viejo o la vieja cuya función esencial es propiciar el reconocimiento de una joven destinada a convertirse en cortesana como una ciudadana de nacimiento, lo que facilita su unión con el *adulescens* enamorado. En ocasiones, su función se acerca a la del *deus ex machina* de la tragedia, como en el caso de Hanón, en *Poenulus*. Otras veces, aun sin llegar al extremo de Periplectómeno, la implicación como ayudante del viejo que ayuda a la *anagnórisis* final es más marcada; pensemos, por ejemplo, en Démones, en *Rudens*, que no solo facilita el reconocimiento como ciudadana de Palestra, sino que también protege activamente a las dos náufragas frente al lenón Lábrax, y las acoge incluso temporalmente en su casa.

La esposa dominante es un caso curioso de personaje auxiliar, pues solo actúa como tal en los casos en los que uno de los obstáculos del joven enamorado es un *senex amator*, que resulta ser, casualmente, su marido. Así actúa Cleóstrata, en *Casina*, desde el principio de la obra, y Artemona, en *Asinaria*, una vez que se entera de que su marido está en el burdel con la amante de su hijo.

²⁵ Un análisis de Periplectómeno en el marco de la tradición cómica puede verse en Morenilla (1993).

El parásito, como ayudante, es un personaje ambiguo²⁶. Obsesionado por la comida, se convierte, en realidad, en ayudante de cualquiera de los personajes, con tal de que le suministren abundancia de manjares. Así, algunas veces ayuda al rival del *adulescens* enamorado, ya sea este otro *adulescens* enamorado, como en *Asinaria*, donde el parásito innominado ayuda a Diábolo a redactar un contrato que aleje a Argiripo del trato con Filenia, o un soldado, como en *Miles Gloriosus*, aunque en esta comedia el parásito Artotrogo apenas interviene en la trama. Como ayudantes del *adulescens* enamorado, en cambio, actúan: Curculio, en la comedia homónima, con un papel tan destacado que lo asimila casi a un *seruus callidus*; Saturión, en *Persa*; y Penículo, al principio, en *Menaechmi*, aunque después se convierte en obstaculizador, al contar a la esposa de Menecmo sus devaneos con la cortesana y el robo de uno de sus mantones, en una situación exactamente inversa a la que se presenta en *Asinaria*, donde el parásito de Diábolo, al principio obstaculizador de los amores de Argiripo, se convierte al final en inesperado auxiliar, al denunciar las intenciones rijas de su padre a la avinagrada matrona Artemona.

En algunas comedias desempeña también un papel auxiliar una divinidad. Dejando aparte el caso especial de *Amphytruo*, en *Aulularia* el Lar Familiar permite que el viejo Euclión encuentre un tesoro escondido para que pueda dotar a su hija y casarla convenientemente, toda vez que se encuentra en avanzado estado de gestación; en *Rudens* Arcturo provoca una tempestad para impedir la huida del lenón con la amada de Plesidipo; y en *Cistellaria* aparece nada menos que el Auxilio personificado.

Pero el auxiliar por antonomasia del joven enamorado es el *seruus callidus*, personaje estelar de las comedias plautinas, de las que solo está ausente, en su calidad de ayudante de un joven enamorado, en *Aulularia*, *Cistellaria*, *Menaechmi*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus* y *Trucu-*

²⁶ Sobre la figura sugestiva del parásito pueden verse los estudios de Lowe (1984), Guastella (1988), Dupont (1994), Damon (1997) o Antonsen-Resch (2004).

lentus. En las demás comedias hacen este papel Líbano y Leonidas (*Asin.*), Crísalo (*Bacch.*), Calino (*Cas.*), Epídico (*Epid.*), Acantión (*Merc.*), Palestrión (*Mil.*), Tranión (*Most.*), Tóxilo (*Persa*), Milfión (*Poen.*) y Pséudolo (*Pseud.*). Excluimos a Tíndaro (*Capt.*), pues su habilidad no está dirigida a la resolución de un conflicto amoroso, y a Mercurio (*Amph.*), pues no se trata propiamente de un esclavo, aunque hace algunas de las funciones del *seruus callidus* para allanarle a su padre el camino hacia la chica que ama. En *Persa*, como dijimos, el *seruus callidus* no es ayudante de otro, sino de sí mismo y en *Curculio* el papel del esclavo astuto recae en el parásito homónimo.

6. El objetivo del *adulescens* enamorado: la chica

Nos queda, en fin, considerar la tipología del objetivo amoroso del *adulescens* enamorado plautino. La mayor parte de las amadas corresponden, al menos inicialmente, al grupo de las meretrices, bien ya en ejercicio de su oficio, o bien en período de adiestramiento. Una parte de ellas depende de un lenón, y el *adulescens* debe, por tanto, liberarlas, o al menos pagar para obtener sus servicios; es el caso de Planesia (*Curc.*), Lemniselene (*Persa*), Adelfasia (*Poen.*), Fenicia (*Pseud.*) y Palestra (*Rud.*). Otras, en cambio, dependen de una *lena*, que es su madre, como Filenia (*Asin.*), Selenia (*Cist.*) y Filocomasia (*Mil.*), antes de su raptó. Otras parecen meretrices independientes, como Báquide (*Bacch.*), Erocía (*Men.*), Filemacia (*Most.*) y Fronesia (*Trin.*). Otras mujeres, en fin, se presentan como esclavas, bien de la propia *familia* del *adulescens*, o bien compradas por él con la intención de hacer de ellas sus concubinas: Cásina (*Cas.*), Teléstide (*Epid.*) y Pasicompsa (*Merc.*). De estas quince mujeres, seis resultan finalmente ser ciudadanas de nacimiento, y susceptibles por tanto de una unión legítima con su enamorado: Planesia (*Curc.*), que resulta ser la hermana del *miles* que la había comprado, y podrá, pues, casarse con Fédromo; Adelfasia (*Poen.*), que queda, en efecto, prometida a su primo Agorastocles; Palestra (*Rud.*), prometida, tras

su reconocimiento, a Plesidipo; Selenia (*Cist.*), que puede al fin casarse con Alcesimarco; Cásina (*Cas.*), que se apunta en el prólogo que será reconocida al final como ciudadana, y podrá casarse con el hijo de la familia, aunque este elemento de la trama no aparece desarrollado en la comedia; y Teléstide (*Epid.*), que resultará ser la hermana de su enamorado Estratípocles, quien no podrá, por tanto, casarse con ella.

El elenco de mujeres inicialmente ciudadanas y, digamos, ‘respectables’ *a priori*, se reduce a solo tres: Fedria, en *Aulularia*, que, dejando aparte el hecho de que ha sido forzada y ha quedado encinta, supone un partido desventajoso tanto para Megadoro como para Liconides, por no poder su padre, aparentemente, aportar una dote; la hermana de Lesbonico, en *Trinummus*, solicitada en matrimonio por Lisíteles, también aparentemente un partido poco recomendable por haber dilapidado su hermano la hacienda familiar; y Alcmena, la esposa de Anfitrión, objeto de la única relación propiamente adúltera en el corpus (desde el punto de vista romano).

7. La constelación actancial generada por el conflicto amoroso en la tradición clásica por aprehensión indirecta: el caso de las comedias de situación y *soap operas* actuales

Pretendemos, en esta parte final de nuestro trabajo, analizar algunos ejemplos de pervivencia de esta constelación actancial propia de la comedia romana dentro del marco conceptual de aprehensión indirecta que hemos esbozado al comienzo. No se trata, por tanto, de un estudio de fuentes ni de influjos directos, sino de la constatación de que en nuestro inconsciente colectivo están interiorizados una serie de elementos que asociamos por tradición al género cómico, y que aparecen en los sucesivos estadios evolutivos del mismo sin que los creadores sean necesariamente conscientes de su origen, de manera semejante a como en la genética humana aparecen a veces rasgos físicos que se remontan a generaciones atrás, sin que sepa-

mos exactamente por dónde nos han venido, pero sin que tampoco podamos por ello decir que no son rasgos de familia.

No vamos a centrarnos, por lo demás, en el ámbito de la alta cultura, terreno más proclive a las fuentes y las influencias conscientes o directas, sino en la cultura de masas, donde, a pesar de lo que podría pensarse *a priori*, los géneros literarios grecorromanos perviven bajo una nueva apariencia, a veces, paradójicamente, con mayor vitalidad que en el dominio de la alta cultura. Así, mientras que la poesía épica ha desaparecido prácticamente de la literatura moderna, la lírica se ha convertido en un género minoritario que casi solo leen otros poetas, los críticos o los estudiantes, y el teatro en un género prestigioso pero minoritario, los antiguos géneros florecen con nueva pujanza, bajo un nuevo envoltorio, en el seno de la cultura de masas. La poesía épica, de corte narrativo, se ha transmutado en novela, un género prosístico que democratiza a su prestigioso congénere antiguo al emplear una lengua más cercana a la de la vida real y admitir cualquier tipo de personaje y de tema. La poesía lírica, de corte expresivo, se ha transmutado en canción, conservando dos rasgos originarios del género que su pariente culto ha perdido: la asociación con la música y la capacidad de crear solidaridades de grupo. El drama, de naturaleza representativa, revive con fuerza en la televisión y el cine. Dentro de este nuevo envoltorio del género dramático en la cultura de masas, la comedia romana, con sus tipos fijos, sus argumentos estereotipados y la importancia central del tema del amor, ha encontrado sus mejores herederos en los géneros televisivos que los críticos anglófonos llaman *sitcom* y *soap opera*, en los que encontramos líneas argumentales e incluso determinados tipos que no pueden sino recordarnos a sus precedentes en la comedia plautina. Para ello, vamos a examinar muy brevemente tres de estos productos televisivos, dos americanos (*Cheers* y *Frasier*) y uno español (*Cuéntame cómo pasó*).

De la misma manera como la comedia romana se representaba en un escenario casi fijo, una plaza con tres casas en la que discurrían

los acontecimientos, la mayor parte del metraje de *Cheers* se rueda en el *pub* regentado por Sam Malone, un antiguo jugador de béisbol retirado prematuramente por problemas con la bebida. Sam es lo que llamaríamos un conquistador, y no parece haber chica que se le resista... hasta que conoce a Diane Chambers, una joven *snob* y pretenciosa, licenciada en Harvard, pero incapaz de encontrar empleo... hasta que Sam la contrata como camarera. Porque Sam, que con un chasquido de dedos puede tener a cualquier chica que desee, ha ido a enamorarse precisamente de la única con la que sus trucos de galán macarra no valen de nada. Encontramos, por tanto, el mismo estereotipo argumental de chico conoce a chica (inadecuada) y es incapaz por sí solo de conquistarla, pero la diferencia esencial con la comedia romana reside en que Sam no puede contar con un equivalente del *seruus callidus* que le resuelva la papeleta en menos de lo que dura una comedia: en ese caso, la serie se habría acabado en un par de episodios, y no hubiera podido durar nueve temporadas. Sin embargo, sí que encontramos una pareja que recuerda a la del esclavo honrado y responsable, que aconseja al antihéroe cómico siempre lo más honesto, y el esclavo amoral y sinvergüenza de la comedia plautina, constituida en este caso por los dos camareros de *Cheers*: el viejo Coach, antiguo entrenador de Sam, ya un poco pasado de rosca, y Carla Tortelli, una explosiva y deslenguada italo-americana que, a la inversa del *seruus callidus* plautino, hace lo posible porque el amor imposible de Sam lo siga siendo. Por su parte, Norm Peterson, un orondo y asiduo cliente, que pasa las horas acodado en la barra tomando cerveza y cortezas de cerdo, descuidando su trabajo y su vida familiar y dorándole la píldora a Sam, a quien considera el prototipo del conquistador, resulta un convincente heredero del parásito plautino, mientras que Cliff Cliven, un cartero fatuo, feo, mal vestido y absolutamente negado en asuntos amorosos, pero que se cree atractivo, conquistador y experto en todos los temas, y no deja de dar la tabarra con ello al resto de los parroquianos —que lo desprecian abiertamente—, hereda alguno

de los rasgos del *miles gloriosus*. El papel del rival, en fin, le corresponde a un psiquiatra pusilánime y no muy agraciado, Frasier Crane, pero que posee todo aquello que Sam no tiene y que Diane aprecia en los hombres: pretenciosidad, esnobismo... y dinero para ir a sitios caros.

La relación entre *Frasier* y *Cheers* hace pensar en cierto modo, y *mutatis mutandis*, en la que une a la *Iliada* con la *Odisea* o la *Eneida*, en las que un personaje menor de la obra más antigua se convierte en protagonista de la más reciente. El psiquiatra rival de Sam Malone en *Cheers*, en efecto, desengañado por sus fracasos amorosos en Boston, se marcha a Seattle, su ciudad natal, y comienza una nueva vida. Ha aceptado un trabajo como consejero psicológico en un programa radiofónico de amplia audiencia, que le permite vivir en un lujoso apartamento, en el que acoge a su padre, Martin, un policía retirado que no puede vivir solo después de haberse dañado seriamente la cadera, lo que le obliga también a contratar a una fisioterapeuta para que lo cuide, una inglesa excéntrica y prosaica llamada Daphne Moon. El personaje que nos hace pensar en el antihéroe enamorado plautino en esta serie no es el propio Frasier, pese a su escaso éxito con las mujeres, sino su hermano Niles, otro psiquiatra almibarado, pretencioso, *snob*, pedante e incapaz de disfrutar de la vida sencilla. Infelizmente casado con una mujer de sus mismas características, con la que parece mantener una especie de matrimonio 'blanco', Maris, que no aparece nunca en escena²⁷ y parece una vaga prefiguración de Victoria Beckham, Niles se enamora de la única de las mujeres a la que no debería pretender, Daphne Moon, de la que todo lo separa. Incapaz de hacer siquiera que ella se dé cuenta de sus sentimientos, Niles sufre un tipo de desgarramiento semejante al del *adulescens* plautino y encuentra en su hermano y su padre sendos equivalentes de otros dos tipos plautinos: el *pater durus* o

²⁷ La idea parece un eco de *Cheers*, en la que tampoco aparece nunca en escena la esposa de Norm, Vera, aunque se habla de ella con mucha frecuencia.

senex iratus, encarnado en esta ocasión no por el padre biológico de Niles, el campechano Martín, sino por su envarado hermano mayor, el propio Frasier, y el *senex lepidus*, representado por Martín, que se muestra condescendiente con su atontolinado vástago y hasta le aconseja, si lo desea, que siga adelante, aunque esté seguro de que es una aventura que nunca saldrá bien. Los motivos de Frasier, por otra parte, se asemejan bastante a los de un *senex* plautino: por una parte, es el representante de las convenciones sociales, y no deja de recordar a su hermano pequeño que es un hombre casado y que una persona de su nivel social y profesional no puede unir su vida a una empleada de hogar vulgar y extranjera; y por otra, a Frasier no le conviene que Daphne se empareje con Niles, pues perdería a la única cuidadora que su padre soporta y a una excelente empleada doméstica. Puestos a elegir, prefiere que esté a su servicio profesional, y no al personal de Niles, lo que no deja de ser, después de todo, una lógica cercana a la del *senex amator*.

El análisis de *Cuéntame cómo pasó* es más complejo, pues no se trata de una comedia basada en diálogos chispeantes, sino que intenta ofrecer un fresco de la España de a pie de los últimos años del franquismo y primeros de la democracia²⁸. La acción se focaliza en una familia de origen manchego emigrada a Madrid, los Alcántara, compuesta por personajes de cuatro grupos de edad diferentes: los padres, Antonio, conserje en un Ministerio y pluriempleado por las tardes en una imprenta, y Mercedes, ama de casa, que equivalen al *senex* y su esposa (recuérdese que se empezaba a ser *senex* en la época de Plauto a partir de los 46 años); los hijos adultos, Inés y Toni, de edades comparables a la *uirgo* o el *adulescens* plautinos; un hijo pequeño, Carlos; y la abuela materna, Herminia. A diferencia

²⁸ La inspiración es la serie americana *The Wonder Years* (1988-1993), que se pasó en Televisión Española con el título *Aquellos maravillosos años*. También en ella, a través de las vivencias de su protagonista, Kevin Arnold, acompañadas de los frecuentes comentarios en *off* del Kevin ya adulto, se pasaba revista al período convulso de finales de los sesenta y los setenta en Estados Unidos.

del carácter en cierto modo monotemático de la comedia romana, *Cuéntame* es una serie coral con varias líneas argumentales que se entrelazan, y que tienen que ver en buena medida con la evolución personal de cada uno de los personajes: de cómo Antoñito el conserje, a quien mandaban a por café en el Ministerio, pasa a ser don Antonio Alcántara, pequeño empresario, editor de una revista y director general del Ministerio de Agricultura; de cómo Mercedes de Alcántara, de profesión sus labores, pasa a ser Mercedes Fernández, empresaria, universitaria, mujer independiente; de cómo Inés y Toni tratan de encontrar su lugar en la vida, pasando por diversas experiencias personales y laborales: peluquera, *hippie*, dependienta, actriz, en el caso de Inés, y estudiante, abogado, periodista, en el de Toni; o de cómo Carlitos pasa poco a poco a ser Carlos, y se convierte en un hombre. Un tipo de experiencia que afecta a todos los personajes, y que permite hacer una comparación con la comedia plautina, es la amorosa, de la que nos interesa aquí sobre todo la que afecta a los personajes que equivalen por su edad al *adulescens* plautino. Curiosamente ninguno de los hijos parece poder escapar del estereotipo plautino del chico conoce a chica (inadecuada). Inés, después de un breve noviazgo convencional con un muchacho anodino, cuya única ambición es llegar a ser encargado de planta en Galerías Preciados, entabla relaciones, consecutivamente, con un *hippie* inglés, con un actor separado, que podría ser su padre, y, rizando el rizo, con el cura de su parroquia, con el que acaba finalmente casándose; Toni entabla relaciones primero con una muchacha de la alta sociedad, compañera de curso, que resulta ser la hija del Subsecretario del Ministerio en que trabaja su padre como ordenanza, y después, con una madre soltera, vecina de sus padres; e incluso el pequeño Carlos, en uno de sus escauceos amorosos infantiles, entra en relaciones con la nieta del cacique de Sagrillas, el pueblo manchego de donde proceden los Alcántara, responsable de la muerte del padre de Antonio al principio de la Guerra Civil. Ante todas estas relaciones sentimentales poco recomendables, Antonio Alcántara padre desempeña el papel de *senex iratus*, con los

mismos decepcionantes resultados que sus predecesores plautinos. Pero, curiosamente, hay también en él algo de la esquizofrenia del *senex amator*: firme defensor de las convenciones sociales frente a los amores inadecuados de sus hijos, está a punto de caer en una relación amorosa extramatrimonial con la joven directora de una gestoría y comete, al menos en una ocasión, un adulterio puntual durante un viaje de negocios. Pero, a diferencia del atontado anti-héroe amoroso de la comedia plautina, los jóvenes Alcántara han tomado su destino en sus manos y no necesitan un *seruus callidus* para conseguir lo que desean, aunque sí pueden beneficiarse de la función amortiguadora de dos modernos *senes lepidi*. Si en la comedia romana el *senex lepidus* es normalmente un hermano del *senex iratus*, como Micción respecto de Démea en los *Adelphoe* plautinos, o un vecino y amigo, como Filóxeno respecto de Nicóbulo en *Bacchides*, los papeles equivalentes los desempeñan en la serie Miguel Alcántara, el hermano comprensivo y tolerante del irascible Antonio, y Desiderio Quijo, su vecino y amigo del alma.

Bibliografía

- Antonsen-Resch, A. (2004), *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur Griechischen*, De Gruyter, Berlin.
- Blänsdorf, J. & al. (eds.) (1990), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Francke Verlag, Berna.
- Boillat, M. (1991), “De l’Alazon au Miles Gloriosus: la personnalité de Pyrgopolinice”, *MH* 48, 296-309.
- Cody, J. M. (1976), “The *senex amator* in Plautus’ *Casina*”, *Hermes* 104, 433-476.
- Conca, F. (1970), “Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio”, *Acme* 23, 81-90.
- Cristóbal, V. (1985), *Horacio. Epodos y Odas*, Alianza Editorial, Madrid.

- Cristóbal, V. (2005), “Sobre el concepto de tradición clásica”, en J. Signes *et al.* (coords.), 29-34.
- Cuenca, L. A. de (1996), *Por fuertes y fronteras*, Visor, Madrid.
- Damon, C. (1997), *The Mask of the Parasite. A Pathology of Roman Patronage*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Dupont, F. (1994), “Le parasite de comédie, figure de la consommation ludique”, *Lalies* 14, 249-259.
- García-Hernández, B. & Sánchez Blanco, L. (1993), “*Lydus barbarus* (Plaut., *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo”, *Helmantica* 44, 147-166.
- García Jurado, F. (2008), “Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de la citas grecolatinas”, *Nova Tellus* 26, 171-204.
- Guastella, G. (1988), *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Giardini, Pisa.
- Leeman, M. A. D. (1975), “Aspects dramatiques du *miles plautinien*”, *Actes IX Congrès Association Budé*, Paris, 322-325.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1980), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford, University Press (first published 1905).
- Lowe, J. C. B. (1984), “Plautus’ Parasites and the Atellana”, en G. Vogt-Spira (ed.), 161-169.
- Macía, L. & *al.* (eds.) (1994), *Quid Vltra Faciam?*, UAM, Madrid.
- Macías, J. M. (ed.) (2007), *Safo. Poesías*, DVD Ediciones, Barcelona.
- Martín Rodríguez, A. M.^a (1994), “*Egomet sum hic, animus domi est*: intención paródica en Pl. *Aul.* 181”, en L. Macía & *al.* (eds.), 271-278.
- Martín Rodríguez, A. M.^a (1999), *Los verbos de ‘dar’ en latín arcaico y clásico. Análisis estructural de un campo semántico*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Martín Rodríguez, A. M.^a (2003), *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*, León, Universidad de León.

- Martín Rodríguez, A. M.^a (2005), “Contaminadores contaminados: materiales plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966)”, en G. Santana & *al.* (eds.), 337-348.
- Martín Rodríguez, A. M.^a (2010), “De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos”, en G. Santana & E. Padorno (eds.), 129-195.
- Morenilla, C. (1993), “Periplectómenos. La *Aristeia* de una vieja figura cómica”, *Emerita* 61, 61-94.
- Ryder, K. C. (1984), “The *senex amator* in Plautus”, *G&R* 31, 181-189.
- Saint-Denis, E. de (1964), “Un grotesque de la comédie latine: le soudard”, *LEC* 32, 130-146.
- Sánchez-Uría, R. (2004), *Safo en Madrid*, Lucina, Zamora.
- Santana, G. & *al.* (eds.) (2005), *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Santana, G. & Padorno, E. (eds.) (2010), *La palabra y la música*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- Sanz Morales, M. (2007), “La literatura española y Safo”, en J. M. Macías (ed.), 137-150.
- Schuhmann, E. (1977), “Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus”, *Philologus* 121, 45-65.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy*, University Press, Cambridge.
- Sherberg, B. (1995), *Das Vater-Sohn Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie*, Narr, Tübingen.
- Signes, J. & *al.* (coords.) (2005): *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid.
- Stärk, E. (1990), “Plautus’ *uxores dotatae* im Spannungsfeld literarischer Fiktion und gesellschaftlicher Realität”, en J. Blänsdorf *et al.* (eds.), 69-79.
- Sutton, D. E. (1993), *Ancient Comedy: The War of Generations*, Twayne, New York.

- Vogt-Spira, G. (ed.) (1984), *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom*, Narr, Tübingen.
- Walker, S. L. (1980), *The senex amator in Plautus. A Study in Development*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill.