

Estructura y funciones dramáticas del «PSEVDOLVS» de Plauto

0. Desde la Antigüedad, el *Pseudolus* de Plauto ha gozado de una notable estima de público y crítica entre las obras del comediógrafo latino. El mismo autor, si creemos a Cicerón¹, sentía predilección por esta obra, compuesta ya en su vejez². Tal aceptación es bien merecida. La obra incluso puede ser considerada como modélica en cuanto al género de «palliata» en general y en cuanto al tipo de «palliata caricaturesca» en particular, subgénero que comprende las comedias plautinas *Pseudolus*, *Truculentus* y *Miles gloriosus* en la conocida división de la obra de Plauto hecha por Della

(1) *Cato Maior siue de senectute* 14,50: “quam gaudebát Bello suo Naeuius! quam Truculento Plautus, quam Pseudolo!”

(2) Al igual que con relación a otros muchos puntos sobre autores latinos, a propósito de la cronología plautina andamos inmersos en un mar de titubeos y oscilaciones. Por un lado, la fecha de la muerte, desechada la del 200, propuesta, erróneamente, por San Jerónimo, quien sigue a Suetonio, ha sido fijada, siguiendo a Cicerón, en el año 184: “Plautus P. Claudio L. Porcio ... consulibus mortuus est, Catone censore”; *Brutus* 15,60. En cuanto a la fecha del nacimiento, por un lado tenemos el testimonio del propio Cicerón que se ha citado en nota 1: si Plauto era ya “senex” cuando compuso el *Pseudolus*, tenía que tener, al menos, 60 años; por otro lado, los restos de la didascalia conservados en el palinsesto ambrosiano —“M. IVNIO. M. FIL. PR. VRB. AC. ME.”— nos indican que la obra fue representada en el a. 191, en los Juegos Megalesios, con motivo de la dedicación del templo a la Mater Idaea, recordada por Tito Livio, XXXVI, 3; lo que nos lleva, por lo menos, hasta el a. 251 para situar el nacimiento de Plauto si en el año 191 tenía 60 años. Normalmente los autores se inclinan por el 254; PALADINI/CASTORINA, *Storia della letteratura latina*. Vol. I, *Disegno Storico*, Bologna; Patron, 1970, p. 25, elevan la fecha hasta alrededor del 260. Muy

CORTE³. Ha llamado siempre la atención la linealidad de su acción, la pureza y nitidez en la descripción de sus personajes (su «leno» es el más «leno» de toda la producción plautina⁴; el esclavo astuto, inventor de mil trope-

cientemente, M. A. MARCOS CASQUERO, "Algunas puntualizaciones sobre los datos biográficos de Plauto", *Durius* 1, 1973, 23-36, partiendo del verso 629 del *Miles gl.*, en el que Periplocómoeno —en una confesión que está al margen de la acción— reconoce tener 54 años, y siguiendo a otros autores que, en casos similares, ven una confesión autobiográfica del poeta latino, tomando como fecha de estreno de *Miles* el a. 205, llega a la conclusión de que Plauto habría nacido en 259/258, fecha similar a la defendida por PALADINI/CASTORINA y a la que no se opone el ya citado testimonio de Cicerón pues Plauto podía ser "senex" a partir de los 60 años pero seguía siéndolo a los 67 ó 68.

(3) F. DELLA CÔRTE, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 2.^a ed., 1967, pp. 171-263. Barthélemy-A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, Les Éditions de l'imprimerie nationale, 1956, en nota 612, p. 310, se hace eco de diversos intentos de división de las comedias de Plauto, inclinándose, a fin de cuentas, por la división simple y llana de "obras buenas y malas", "bien y mal hechas"; distinción sumaria y sujeta a variaciones de acuerdo con los gustos del lector, "mais elle a l'avantage de la simplicité, et elle ne requiert le secours d'aucune hypothèse aventureuse"; por supuesto que el *Pseudolus* sería una comedia "bien faite". S. MARINER, "La comedia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro", *Ecl.* 62, 1971, 1-25, en nota 18 de p. 16-7, siguiendo los grandes tipos del teatro cómico, hace un intento de división de las obras de Plauto y Terencio, por un lado, y de aquellas de Menandro cuyo argumento es más o menos conocido o supponible, agrupando las diversas obras en comedias de "caracteres", de "enredo" y de "equivocos"; (la diferencia entre c. de "enredo" y c. de "equivocos" viene expresada por el autor en nota 17 dep. 16: la 1.^a es aquella "cuya intriga argumental es calculadamente provocada por alguno de sus personajes"; la de "equivocos" es "aquella en que el engaño se debe a situaciones que resultan embrolladas por haberlo así dispuesto el autor"). El *Pseudolus* sería comedia de "enredo": Como el mismo autor reconce, ésta —y cualquier otra división, añadiríamos nosotros— no puede tomarse como división estricta pues, por lo general, una pieza participa de las características de más de un tipo.

(4) El "leno" del *Pseudolus*, encarnado en "Ballio", es todo un personaje para la historia de los retratos teatrales, al lado del "Euclio" de la *Aulularia* y del "Pyrgopolinices" del *Miles gl.*: los demás "lenos" de Plauto quedan totalmente desdibujados a su lado; así el del *Persa*, el del *Poenulus* y el del *Rudens*; ni siquiera "Cappadox", el del *Curculio*, obra con la que el *Pseudolus* tiene tantas semejanzas hasta el punto de que se ha pensado que habría sido el *Curculio* su inspiradora (así E. PARATORE, "La structure du *Pseudolus*", *R. E. L.*, 41, 1963, 123-164), puede compararse con este "Ballio", explotador de jóvenes doncellas, sordo a requerimientos de enamorados sin dinero, comerciante de sentimientos, apegado al dinero, indiferente a los insultos, estampa sabrosa de un personaje de cuerpo entero, el personaje que todo buen actor querría interpretar, como le ocurría, a cien años de su creación, a Q. Roscio Comoedo, como —una vez más— nos lo hace saber Cicerón en el discurso pronunciado en defensa del actor, 7, 20; aunque no todos los investigadores, ni mucho menos, están de acuerdo en pensar que los actores antiguos preferían representar el papel de "Ballio" al de "Pseudolus"; el testimonio de Cicerón no sería un dato decisivo a favor del personaje "Ballio". Así, Philip WHALEY HARSH, *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, Univ. Press, 1967 (1.^a ed. 1944) en nota 66, p. 487: "It is a mistake to assert, as many scholars, that the ancients considered the role of Ballio the

lías y engaños con el fin de sonsacar el dinero que necesita su joven dueño, encarnado en el personaje que da título a la obra⁵ es el esclavo más astuto y más despabilado de cuantos pisan el escenario de la «palliata»; etc.), la fidelidad con que sigue las leyes de la Comedia Nueva y de la «palliata», incluso la fidelidad al reflejar la estructura social en que se mueven los personajes⁶. Todo ello y otras muchas características en parte propias de esta obra ha hecho que la bibliografía sobre ella sea extraordinariamente abundante; bibliografía que sólo quisiéramos aumentar con este trabajo en la medida en que un análisis estructural de sus funciones dramáticas, que hemos aplicado, en un trabajo anterior, a la obra de Terencio⁷ nos puede (o no) confirmar lo que los análisis tradicionales nos venían diciendo sobre el *Pseudolus* desde la Antigüedad.

1. ANALISIS DEL «PSEVDOLVS».

1.1. El mismo título de la obra ha dado origen a diversos estudios. M. SCHANZ-C. HOSIUS⁸ citan a G. GOTZ, K. SCHMIDT y LORENZ como investigadores que han tratado el tema. En nuestros días, G. PASCUCCI⁹ ha vuelto sobre el mismo.

leading of the play because Roscius ... played Ballio ... Possibly, Roscius, already of mature age and already or soon to become a Roman knight, rejected the role of Pseudolus because he felt that drunken dancing and belching in another's face was beneath his dignity".

(5) Aparte del *Pseudolus*, otras seis obras de Plauto llevan por título el nombre de un personaje de la misma: *Amphitruo*, *Bacchides*, *Curculio*, *Menaechmi*, *Epidicus* y *Truculentus*; en las dos últimas (junto con el *Pseudolus*), el personaje en cuestión es un esclavo.

(6) Cfr. el "Prólogo" que A. GARCIA CALVO pone al frente de su versión del *Pseudolus*, *Pseudolo o Trompicón*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1971, pp. 5-33, especialmente, 5-15.

(7) "Acercamiento estructural al hecho literario. Un ejemplo latino: las funciones dramáticas del teatro de Terencio". *Darius*, 2, 1973, en prensa.

(8) *Gesch. der römischen Liter.*, Beck, München, 1966, reimpression de la 1.^a edic. de 1927. I, 68.

(9) "Il nome di Pseudolus", *Atene e Roma*, 1961, 30-4.

1.2. Si del título pasamos al examen de los «actos», una elemental prudencia nos aconseja no adentrarnos por cuestiones tan debatidas como: cuando Horacio (*Ep.* II, 3, 189) formulaba la ley de los cinco actos ¿se refería sólo a la tragedia (el hecho de que en los versos precedentes haya puesto ejemplos —*Medea, Atreo, Procne y Cadmo*— de tragedias de Sófocles y Eurípides no es dato definitivo a su favor) o a la obra dramática en general? Si es esto último ¿presentaba una ley que había sido cumplida ya por los autores de «palliatas»? En tal caso ¿se inspiraban los autores latinos en los autores de la Nueva que presentaban cuatro interludios, lo que parece indicar que dividían sus obras en cinco actos?¹⁰ Los «entre actos» de la Nueva y los de la «palliatas» ¿eran otra cosa que simples interludios de canto y danza mediante los que el autor ni siquiera pretendía crear en el espectador la sensación del transcurso de cierto tiempo escénico, sino alargar en cierto modo la obra, recubrir escenas vacías, dar cierto descanso a un determinado actor?¹¹ Si hacemos alusión —aunque sea de pasada— a cuestiones tan controvertidas es porque el *Pseudolus* ha sido invocado como argumento probante de la división en «actos» de la «palliatas»; (véase nota 15).

(10) En Menandro se presumía —fundándose en razones más o menos seguras en relación con *Epitrepontes, Perikeiromene* y *Samia*— lo que el *Discolos* vino a ratificar totalmente: la existencia de cuatro interludios, marcados por la indicación escénica τοῦ χοροῦ (que en el *Discolos* aparece tras los versos 232, 426, 619 y 783). Normalmente la existencia de los cuatro interludios se ha venido estimando como característica de la Nueva pero ya debió de afianzarse en la Media; en efecto, en las dos últimas obras de Aristófanes, que se suelen considerar como el inicio de la Media (*La Asamblea de las mujeres* y el *Plutus*) ya aparece tal indicación escénica; en la 1.^a tras los versos 729 y 876 y en el *Plutus* tras el 321, 626, 770, 801, 958 y 1.096.

(11) En TALADOIRE, o. c., pp. 329-330, se puede ver amplia bibliografía —tanto vetusta— sobre el tema de la división en cantos de la comedia antigua, entre la que subrayaríamos el artículo de A. FRETÉ, "Essai sur la structure des Comédies de Plaute". *R. E. L.* (no *R. E. A.*, como, por error, aparece en dicha reseña bibliográfica), 7, 1929, 282-94, 8, 1930, 46-81 y edit. por Belles Lettres, 1930; bibliografía que duplica la presentada por J. MAROUZEAU en su "Introduction" a la edición de Terencio en Belles Lettres, nota 1 de p. 33 y que podría ampliarse fácilmente: cfr. KORTE, *R. E.* XV, 754 ss., partidario de la admisión de los cinco actos en la Nueva, al igual que T. B. L. WEBSTER, *Studies in Menander*, Manchester, Un. Press. 1950, 2.^a ed. en 1960, p. 181, citados ambos por A. LESKI, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 689, n. 36; W. BEARE, "The Roman origin of the five-act law. *Hermathena*, LXXII 1948, 44-70, ahora constituyendo el cap. XXV, pp. 172-192 de *La escena romana. Una bre-*

1.3. *Resumen de la obra:* El joven «Calidorus» está enamorado de «Phoenicium», joven cortesana, que está sometida a la disciplina del «leno» «Ballio». El joven recibe una carta de su amada en la que ésta le comunica que el «leno» la ha puesto en venta; es más, hay un «miles» que ha adelantado ya 15 minas sobre el total —20— de su precio. «Calidorus» y su astuto esclavo «Pseudolus» abordan al «leno», quien se compromete a reservar la muchacha siempre que le sean entregadas las 20 minas. «Pseudolus» se compromete ante su joven dueño a encontrar, sea como sea, el dinero. Y el esclavo, rizando el rizo de la dificultad, hace una apuesta con «Simo» su anciano dueño: la muchacha irá a parar a manos de «Calidorus» por mucho que se oponga, por un lado, el «leno» y, por otro, el propio padre del muchacho. La apuesta es aceptada, pero ¿cómo se las arreglará el esclavo? La Providencia, disfrazada de mozo de armas del «miles», se cruza en su camino: «Harpax» viene, de parte del «miles», a recoger la muchacha; para ello trae las cinco minas restantes y el sello del soldado. «Pseudolus» se finge administrador del «leno» y se hace cargo del sello aunque las cinco minas «Harpax» no está dispuesto a darlas más que a «Ballio» en persona; si «Ballio» no está actualmente en casa, como dice su «administrador», esperará en la posada hasta que vuelva. Y «Pseudolus» planea el golpe: se trata de disfrazar a un esclavo, que no haya sido visto por aquellos parajes con anterioridad, de mozo de armas para suplantar a «Harpax» y de encontrar rápidamente cinco minas: ambas necesidades son

ve historia del drama latino en los tiempos de la República, Buenos Aires, Eudeba, 1955, quien niega que se den indicios ni en la práctica dramática ni en la teoría de los griegos acerca de la ley de los cinco actos. (Del mismo parecer es G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 99. TALADONIRE dedica a la cuestión el cap. I de la III Parte, titulado "Le problème de la division en actes", quien en vez de hablar de "actos" prefiere hacerlo de "movimientos" y en el análisis que lleva a cabo de las 20 comedias completas de Plauto distingue una con dos movimientos (el *Miles gl.*), ocho con tres, diez con cuatro (entre ellas el *Pseudolus*) y una con cinco (la *Casina*). J. ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, pp. 33-86 dedica toda la I Parte a esta cuestión: "La division en actes", llegando, en la p. 83 a la siguiente conclusión: "la division en actes, au sens moderne, fondée sur l'existence de scènes vides, et permettant le raccord de la chronologie courte, celle du plateau, et de la chronologie longue, celle où vont se perdre les personnages hors scène, n'est attestée par aucun texte probant avant Donat". Testimonios antiguos sobre la cuestión pueden verse en SCHANZ-HOSTIUS I 129 ss.

remediadas por «Charinus», joven amigo de «Calidorus», que entrega las cinco minas y presta un esclavo apropiado, «Simia». La operación tiene un éxito redondo: «Simia», disfrazado de «Harpax», hace entrega a «Ballio» del dinero y del sello; éste, por su parte, entrega la muchacha que va a reunirse con «Calidorus», quedando burlados, de un golpe, «Harpax», el «miles», «Ballio» y «Simo», padre del joven enamorado. No queda más que celebrar el triunfo con una fiesta... y cobrar, de «Simo», el dinero apostado.

1.4. Del desarrollo de la obra nos interesa poner de relieve ciertos puntos: la carta que «Phoenicium» escribe a «Calidorus» y que éste lee en la escena 1.^a del acto I¹²; la escena 2.^a del acto I en la que se nos describe el carácter y la manera de ser del «leno»¹³; los términos de injuria que

(12) El empleo de una carta —que se lee o no en escena— como recurso escénico se remonta a Eurípides: en *Ifigenia en Aulide*, en la primera escena, Agamemón lee al anciano la carta que ha escrito a su esposa Clitemnestra pidiéndole que haga venir a Aulide a su hija Ifigenia con pretexto de casarla con Aquiles. En *Ifigenia en Tauride*, vv. 727 ss., especialmente 770 ss., Ifigenia lee a Pilades la carta que ha escrito para su hermano Orestes, que asiste a la escena sin ser reconocido. En *Hipólito*, v. 887 ss. se trata de la carta que, al suicidarse, ha mantenido entre sus manos Fedra, dirigida a Teseo, en la que inculpa de su muerte a su hijastro Hipólito. Ni Esquilo ni Sófocles echan mano de tal recurso que, con el tiempo, jugará papel tan importante en la historia del drama. Tampoco la Comedia Antigua griega conoce tal procedimiento (al menos la comedia que ha llegado hasta nosotros). Aristófanes no lo emplea ni una sola vez. En cuanto a la Nueva, si tenemos presente el desconocimiento tan grande que tenemos del desarrollo de sus temas, no podemos manifestarnos al respecto, aunque el hecho de que tal procedimiento sea corriente en Plauto hace suponer que estaba ya en sus modelos. De todas formas, hay que decir que en ninguna de las tres obras de Menandro cuya trama y desarrollo conocemos mejor —*Discolos*, *Epirérontes* y *Perikeiroméne*— aparece el procedimiento escénico de la carta, aunque tal ausencia, por supuesto, no es prueba en contra del recurso. Por lo que se refiere a la «palliata», Plauto hace uso del procedimiento en las siguientes obras: en *Bacchides*, escena 4.^a del acto IV (versos 734-747); la carta es leída en silencio en la escena 7.^a del mismo acto, v. 801. En la escena 9.^a, v. 935 ss. y en la 10.^a, v. 984 ss. se trata de una segunda carta. *Curculio*: escena 1.^a del acto III, v. 412; carta que se lee a partir del v. 429 y de la que se vuelve a hacer mención en la escena 3.^a del acto IV, versos 545 y 551. *Epidicus*: escena 1.^a del acto I, v. 59-60 se hace mención de pasada de unas cartas. En la escena 2.^a del acto II se menciona una carta en concreto (verso 251). *Persa*: escena 3.^a del acto IV, versos 501-512 y 520-7. *Trinummus*: escena 3.^a del acto III, v. 816, 896, 898-9, 902, 949 y 951. Este recurso que, como vemos, se da con cierta prodigalidad en Plauto, vuelve a desaparecer totalmente con Terencio. Cfr. G. MONACO, "L'epistola nel teatro antico", *Dioniso*, 39, 1965, 334-351.

(13) Esta escena ha sido ampliamente estudiada por E. FRÄNKEL, *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches im Plautus)*, Firenze, La Nuova Italia, 1.^a ed. 1960, 1.^a ristampa 1972, traducción de Franco Munari sobre la ed. original apa-

esmaltan las escenas 2.^a y 3.^a del acto I especialmente¹⁴; el verso 573b: «tibicen uos interibi hic delectauerit», pronunciado por «Pseudolus» (que lleva en escena desde que empezó la obra) antes de retirarse al interior de la casa donde piensa trazarse el plan para engañar al «leno»¹⁵; el lenguaje paródicamente militar de numerosas escenas, particularmente de la 1.^a del acto II¹⁶.

recida en 1922, p. 136 ss., poniendo en evidencia que se trata de una escena única en el género y llegando a la conclusión de que «questa è una composizione accuratamente architettata, ma è molto improbabile che sia opera di un poeta greco» (p. 138). Y más adelante, en p. 141, tras el estudio de otras particularidades de la escena —disposición de la misma, características de las cortesanías, etc.— la misma observación de la onomástica, piensa FRAENKEL, nos inclina a admitir una innovación de Plauto, conclusión a la que también harían llegar las decoraciones mitológicas. Es más, en las ampliaciones que el autor tuvo a bien añadir a su obra en la edición italiana, en p. 414, vuelve sobre nuestra escena y deja bien sentado que la segunda parte de la misma —la dedicada a las cortesanías—, versos 171-240, «è una libera invenzione di Plauto, da lui inserita nell'originale». Escena, pues, ampliada y embellecida por Plauto para redondear la descripción del carácter del «leno».

(14) Cfr. P.-J. MINICONI, «Les termes d'injure dans le théâtre comique», *R. E. L.* 36, 1958, 159-175. La observación del autor de que los términos injuriosos proliferan en aquellos momentos en los que la acción está parada o es más lenta tiene en esta escena plena confirmación.

(15) El v. 573b «tibicen uos interibi hic delectauerit» suele citarse normalmente como prueba de la existencia de «entre actos» amenizados por un interludio musical; cfr. TALADOIRE, *o. c.* p. 84-5; igualmente J. MAROUZEAU, «Introduction» citada, p. 32. J. ANDRIEU, *o. c.*, p. 78, piensa lo contrario: el interludio musical en esta ocasión no separa sino que une la acción, detenida momentáneamente mientras «Pseudolus» sale de escena. BEARE, *La escena r.*, p. 187-8 ha explicado de la salida de este personaje de escena —y el correspondiente relleno musical— por la necesidad en que Plauto parece verse de tener que dar un respiro y un descanso al personaje principal de la obra, que lleva en escena, sin salir, desde el comienzo de la obra y, reanudada la representación, seguirá estándolo hasta el v. 766, longitud totalmente desacostumbrada en la «palliata»; si se piensa que el *Curculio* sólo tiene 729 versos, el *Epidicus* 733, el *Stichus* 775 y la *Cistellaria* 787, es como si el personaje principal estuviera presente en toda la representación de una obra sin salir de escena en toda ella.

(16) El *Pseudolus* es la obra plautina en que más abundan las expresiones militares. FRAENKEL, *o. c.*, pp. 223-4 considera que el *Pseudolus*, junto a *Bacchides* es una obra en que el elemento militar domina en toda ella. Conocida es la interpretación que este autor da de la riqueza de los términos militares en Plauto: se trataría de uno de los medios de rastrear la originalidad del autor latino: la extensión y abundancia de las expresiones militares supondría la independencia de Plauto respecto de sus modelos griegos. No es del mismo parecer J.-Chr. DUMONT, «La stratégie de l'esclave plautinien», *R. E. L.*, 44, 1966, 182-203, quien opina que el elemento guerrero estaba tan asimilado en la vida y la literatura griegas tanto como en las latinas. DUMONT hace hincapié en que las expresiones militares abundan más en aquellas obras en las que interviene un «miles» burlado por un esclavo astuto. Ahora bien, el «miles» mercenario, que no lucha por una idea, sino por una paga y que, por lo tanto, se presta extraordinariamente al ridículo, es una figura eminentemente helenística. FRAENKEL, con relación a es-

1.5. *Extensión y división de los distintos actos:*

| | n.º de escenas | versos | n.º de versos |
|--------------------|----------------|-----------|---------------|
| Argumento I | — | — | 9 |
| » II | — | — | 15 |
| Prólogo (mutilado) | | 1-2 | 2 |
| Acto I | 5 | 3-573b | 571/2 |
| » II | 4 | 574-766 | 193 |
| » III | 2 | 767-904 | 138 |
| » IV | 8 | 905-1245 | 341 |
| » V | 2 | 1246-1355 | 89 |

Si la escena 1.^a del acto III, como piensan ciertos investigadores, es una interpolación, dicho acto quedaría reducido a una sola escena con 125 versos.

Los actos III y V son notoriamente más cortos que los restantes, especialmente que el I y el IV. Este último tiene tantas escenas —8— como el II, III y IV juntos¹⁷.

ta escena 1.^a del acto II, considera (p. 224), siguiendo a LEO y a LORENZ (véase su nota 1 de dicha página) que "è tutta una libera aggiunta di Plauto oppure trasforma ed amplia largamente, con assoluta libertà d' invenzione nei particolari, un brevissimo monologo dell' originale greco. Al final del citado artículo de DUMONT aparecen expresados los pasajes de las distintas obras de Plauto en que hay expresiones militares; por lo que se refiere al *Pseudolus*, según este autor, son los siguientes: 382-6; 424-6; 524-531; 572; 580-594; 601-4; 675-7; 714; 761-6; 1.026-1.036; 1.063; 1.167; 1.239-40; 1.244-5; 1.269.

(17) Si prescindimos de *Mercator* que en sus cinco actos presenta 2, 3, 4, 6 y 4 escenas respectivamente, con un número de versos, respectivamente, de 225, 274, 168, 163 y 197; *Rudens* con 5, 7, 6, 8, 3 escenas y 207 versos en el acto I (a los que habría que añadir los 82 del Prólogo) y 303, 309, 399 y 389 en los restantes; *Stichus* con 2, 3, 2 y 5 escenas y 155, 247, 203, 136 y 135 versos por acto, en las demás obras aparecen los actos muy desigualmente repartidos por lo que se refiere al número de escenas y de versos, llamando la atención, en este aspecto, el *Amphitruo* con 3, 2, 6, 1 y 3 escenas y, aparte el Prólogo con 152 versos (el más largo con mucho de la obra plautina; piénsese que de los demás prólogos iniciales —el de *Asinaria* con 15, el de *Aulularia* con 39, el de *Bacchides* con 30, el de *Captivi* con 68, el de *Casina* con 88, el de *Maenechmi* con 76, el de *Rudens* con 82, el de *Trinummus* con 22 y el de *Truculentus* con 21— sólo el de *Casina*, *Maenechmi* y *Rudens* se acercan o sobrepasan en alguna medida la mitad de los versos del *Amphitruo*, quedando los demás muy por debajo), el número de versos de cada acto presenta diferencias muy notables: 438, 309, 173, 18 y 92; el *Miles gloriosus*, con 1, 6, 3, 9 y 1 escenas y con 78, 418, 351, 448 y 43 versos por acto; y *Truculentus* con Prólogo de 21 versos y 5, 4, 2, 4 y 1 escenas y con 428, 197, 54, 197 y 16 versos por acto.

Si el número de escenas se nos presenta como desigual en los distintos actos, muchísimo más el número de versos: el *Pseudolus* presenta el acto más largo (el I) de toda la producción plautina con 571/2 versos, seguido del IV de *Bacchides* con 501, el IV de *Miles gl.* y I de *Truculentus*, ambos con 447 y el I de *Amphitruo* con 437. No se puede decir lo mismo en cuanto al acto más corto pues el del *Pseudolus*, el V, con 89 versos, se ve ampliamente superado por el IV del *Amphitruo* con 18 versos, el IV de *Cistellaria* con 21, el V de *Aulularia* con 22, el V del *Miles gl.* con 42, el II de *Poenulus* y III de *Truculentus*, ambos con 53, el V de *Trinummus* con 74, el V de *Truculentus* con 75, el IV de *Epidicus* con 80 y el IV de *Asinaria* con 81; (la mayor parte de las veces se trata, como se ve, de los dos actos finales).

Si la escena 1.^a del acto III está interpolada, el número de escenas es distinto en cada acto: 5, 4, 1, 8 y 2.

El promedio de versos por escenas nos da el siguiente resultado: Acto I: 114 versos; II, 48; III, 69 contando dos escenas y 125 contando una sola; IV, 43 y V, 44 versos. Lo que nos indica que, contando como interpolada la 1.^a escena del acto III, los actos I y III tienen un promedio de versos por escena sensiblemente igual (114 y 125), y lo mismo les ocurre a los actos II, IV y V (48, 43 y 44 versos respectivamente).

1.6. *Escenas en las que aparecen los distintos «dramatis personae»:* «*Pseudolus*»: acto I: escenas 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a y 5.^a; acto II: 1.^a, 2.^a y 3.^a; acto III: no aparece; acto IV: 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a; acto V: 1.^a y 2.^a «*Calidorus*»: acto I: escenas 1.^a, 2.^a y 3.^a «*Ballio*»: acto I: escenas 2.^a y 3.^a; acto III: 2.^a; acto IV, 2.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a «*Simo*»: acto I: escena 5.^a; acto IV: 6.^a, 7.^a y 8.^a; acto V: 2.^a «*Calipho*»: acto I: escena 5.^a «*Harpax*»: acto II: escena 2.^a; acto IV: 7.^a «*Charinus*»: acto II: escena 4.^a «*Puer*»: acto III: escena 1.^a «*Cocus*»: acto III: escena 2.^a «*Simia*»: acto IV: escenas 1.^a, 2.^a y 4.^a («*Phoenicium*»): acto IV: escena 4.^a

Las escenas subrayadas indica que se trata de monólogos. Encontramos 8 escenas de este tipo en la obra (admitiendo

como auténtica la escena 1.^a del acto III), de las cuales cinco protagonizadas por «Pseudolus». Otras dos obras de Plauto presentan 8 monólogos (*Aulularia*, con monólogos breves, y *Rudens* que presenta, además, el famoso «coro» de «piscadores» en la escena 1.^a del acto II); una con 7 (*Bacchides*), dos con 5 (*Mercator* y *Trinummus*), cuatro con 4 (*Amphitruo*, *Captiui*, *Persa* y *Truculentus*), dos con 3 (*Cistellaria* y *Maenechmi*), seis con 2 (*Asinaria*, *Casina*, *Curculio* —el segundo monólogo, en la escena 1.^a del acto IV, recitado por el «choragus»—, *Mostellaria*, *Poenulus* y *Stichus*) y dos con 1 (*Epidicus* y *Miles gl.*). Bien conocida es la teoría de FRAENKEL¹⁸ según la cual en los monólogos el poeta latino se encuentra más libre frente a sus modelos griegos, al no verse coartado por las respuestas de los personajes en escena, por lo que el monólogo es un campo abonado para la propia inspiración y originalidad; un dato más —de admitirse tal teoría— para pensar que en el *Pseudolus* Plauto nos dejó más huellas de su propio ingenio.

2. LAS FUNCIONES DRAMÁTICAS DEL «PSEVDOLVS»¹⁹

2.1. Las funciones dramáticas según los distintos puntos de vista:

Punto de vista 1.^o: F₁ — B₁: «Pseudolus» — «Phoenicium». F₁ = «Pseudolus»; D₁ = «Calidorus»; B₁ = «Phoenicium»; O₁aA = «Ballio»; O₁b = «Miles»; O₁c' = «Simo»; O₁d'C₁a' = «Harpax»; C₁b = «Charinus»; C₁c = «Simia».

(18) *Op. laud.* cap. VI, "Ampliamenti del monologhi", pp. 135 ss.

(19) Para todo cuanto se refiere a análisis de las funciones dramáticas en general y a su aplicación a la comedia latina en particular, nos remitimos a nuestro trabajo, ya citado "Acercamiento...". Se trata de aplicar al hecho dramático, por un lado, el método aplicado al análisis estructural de los cuentos fantásticos por V. PROPP y, por otro, el empleado por E. SOURIAU en el estudio de las funciones dramáticas en general. Una aproximación rápida al problema y al método puede hacerse a través de

— V. PROPP, *Morphologie du conte. Suivi de Les transformations des contés merveilleux* et de E. MÉLÉTIŃSKI, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 2.^a ed., 1970.

Este punto de vista no puede tener contrapartida al estar disociados F y D ya que $F \text{ --- } B$ pero no para sí, sino para su joven amo.

Punto de vista 2.º: $F_2 \text{ --- } B_2+$: «Calidorus» — «Phoenicius». $F_2D_2 = \text{«Calidorus»}$; $B_2+ = \text{«Phoenicius»}$; $O_2a = \text{«Miles»}$; $O_2b = \text{«Simo»}$; $O_2c' = \text{La sociedad, la legalidad}$; $A_2 = \text{«Ballio»}$; $C_2a = \text{«Pseudolus»}$; $C_2b = \text{«Charinus»}$.

— *Polémica Claude Levi-Strauss / Vladimir Propp*, Cuadernos prácticos n.º 2, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972.

— A. J. GREIMAS, *Semántique structurale*, París, Larousse, 1966, p. 172 ss.

— Jean B. FACES, *Para comprender el estructuralismo*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1969, especialmente p. 136 ss.

— R. BARTHES y otros, *Análisis estructural del relato*. Trad. española del n.º 8 de «Communications», Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970; especialmente el artículo de Claude BREMOND «La lógica de los posibles narrativos», pp. 87-102.

— Claude BREMOND, *Logique du récit*, París, Seuil, 1973, principalmente la I parte: «L'héritage de Propp» (pp. 11-128).

— E. SOURIAU, *Les deux-cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.

En el microcosmos de la escena se desarrolla una acción que es llevada hacia su desenlace por el choque de unas fuerzas que luchan entre sí y, al hacerlo, hacen avanzar la acción: lo que interesa en la escena —lo mismo que en el cuento— no son los personajes que aparecen (o pueden no aparecer) sino lo que esos personajes hacen y representan, estén o no presentes: lo que un personaje hace o lo que un personaje representa desde el punto de vista de su significación en el desenvolvimiento de la intriga es lo que se llama «función»; función que puede estar encarnada en varios personajes a la vez y, en contrapartida, un personaje puede encarnar a más de una función. Por lo que se refiere al hecho dramático, SOURIAU había llegado a la conclusión de que eran seis y nada más que seis las funciones dramáticas, representadas por él, muy gráficamente, por signos astrológicos y que nosotros (para más comodidad) representamos por letras:

una Fuerza vectorial que tiende hacia un Bien; representada por «F»; aquel para quien se busca el Bien: el futuro disfrutador del Bien («D») que puede o no identificarse con «F»; el Bien hacia el que tiende «F»; que puede ser una persona, un trono, un cargo, etc. («B»); un Rival u Oponente («O») de «F» en su camino hacia «B»; un Arbitro («A») que tiene en su mano el poder otorgar el «B» a uno u otro de los contrincantes; un Ayudante o Cointeresado («C») que puede prestar su apoyo y su ayuda a cualquiera de las otras funciones.

En cuanto a los índices, repetimos los que hemos utilizado en nuestro trabajo sobre Terencio: a) Apéndices numéricos: $F_1, B_1 \dots / F_2, B_2 \dots$ etc. Indican las distintas funciones según el punto de vista que se adopte. b) Un signo —, separando esferas de funciones, indica separación de personajes. c) El signo ' tras el símbolo de una función indica que el personaje en que se encarna dicha función la encarna indirectamente. d) Un largo trazo horizontal colocado entre los símbolos de dos funciones expresa que la que antecede al signo tiende hacia la que sigue al mismo. e) Apéndice literal: la misma función encarnada en varios «dramatis personae». f) «C» ante el símbolo de otra función entre paréntesis quiere decir que es Cointeresado de dicha función. g) El signo + tras B indica que se trata de un Bien imposible: la sociedad, las leyes, no consenten que F alcance a B. h) El signo ? tras un símbolo indica que la función representada por el símbolo en cuestión es «falsa». i) El símbolo de una función en cursiva quiere decir que está encarnada la función en un personaje que no aparece en escena.

Punto de vista 3.º F_3 — B_{3+} : «Phoenicium» — «Calidorus».

Es la contrapartida del punto de vista anterior, por lo que presenta el mismo cuadro de funciones aunque con distinto índice numérico, ya que ambos jóvenes encuentran las mismas fuerzas a favor y en contra en su camino hacia el bien deseado.

Punto de vista 4.º: F_4 — B_4 : «Harpax» — «Phoenicium». F_4 = «Harpax»; D_4 = «Miles»; B_4 = «Phoenicium»; $O_4?$ = «Pseudolus»; es un oponente falso ya que «Harpax» ignora que aquél es oponente porque ha sido engañado por «Pseudolus». $A_4?$ = «Ballio»: es falso A ya que, aunque definitivo, lo sería auténtico en una situación normal; aquí es también él víctima de los engaños de «Pseudolus». C_4 = no lo hay.

No puede haber contrapartida del punto de vista 4.º ya que la joven hacia quien tiende es hacia «Calidorus».

Punto de vista 5.º: F_5 — B_5 : «Miles» — «Phoenicium» F_5D_5 = «Miles»; B_5 = «Phoenicium»; O_{5a} = «Pseudolus»; O_{5b} = «Calidorus»; O_{5c} = «Simia»; $A_5?$ = «Ballio»: es falso A por la misma razón que en el punto de vista 4.º $C_5?$ = «Harpax»: es falso C porque «Harpax» es burlado por «Pseudolus» y suplantado por un C de «Pseudolus», es decir, por «Simia».

Igualmente, este punto de vista no puede tener contrapartida por la misma razón que en el punto de vista anterior.

2.2 Estructura de las funciones:

Punto de vista 1.º: F — D — B — OaA — Ob — Oc' — Od' — Ca' — Cb — Cc .

Punto de vista 2.º FD — $B+$ — Oa — Ob — Oc' — A — Ca — Cb .

Punto de vista 3.º: Igual que en 2.º, al ser su contrapartida.

Punto de vista 4.º: F — D — B — O? — A?

Punto de vista 5.º: FD — B — Oa — Ob — Oc — A? — C?

2.3. Conclusiones:

Del análisis de las funciones dramáticas del *Pseudolus* se pueden sacar algunas conclusiones:

Punto de vista 1.º:

«Pseudolus» busca el Bien —«Phoenicium»— para otra persona (su joven dueño). Numerosos Oponentes encuentra en su camino; incluso con dos de ellos cruza un desafío en el sentido de que llegará a tener éxito en su empresa. Estos Oponentes son: por un lado, el «leno» que, aunque personalmente siente simpatía por «Calidorus», el joven enamorado, de ningún modo la siente por «Pseudolus» bajo cuyo punto de vista estamos examinando las funciones, máxime cuando la oposición para con él radica en una cuestión monetaria y ahí «Ballio» es un «leno» sin fisuras y, como apuntábamos más arriba, ha aceptado el desafío del esclavo de que no le han de sacar a la muchacha si previamente no pagan religiosamente su precio. Oponente fuerte, pues, pero que además es Arbitro; la conjunción de la doble función (OA) en un mismo personaje es de una gran fuerza dramática siempre y constituye un obstáculo casi insalvable para F en su camino hacia B. Hará falta toda la astucia e imaginación —aliadas con la buena suerte— de «Pseudolus» para salir airoso. Por otro lado, como segundo O, «Pseudolus» tiene enfrente a «Simo» quien de ninguna manera está dispuesto a secundar los planes de F; muy al contrario, también él ha aceptado el desafío de que de ningún modo conseguirán sacarle el dinero que el «leno» pide. Un nuevo O —y esta vez se trata del O directo de «Calidorus», del rival amoroso— está representado por el «Miles», ausente de escena pero que gravita con su fuerza dramática —es un rival que está a dos pasos de conseguir el B puesto que ya incluso ha adelantado quince de las veinte minas que constituyen el precio de B— y que

actuará por medio de su lugarteniente, que es el cuarto O. Curiosa en extremo —desde el punto de vista dramático— la situación de Harpax, encarnando a la vez dos funciones en sí antagónicas, como son O y C. Pero, por supuesto que se trata de dos funciones «indirectas»: por un lado, es O de F; pero, aparte de que es un lugarteniente del verdadero O, además no es auténtico O porque, al caer en las redes de la trampa que le tiende F, pierde su naturaleza de O para convertirse en C; pero un C «indirecto» a su vez porque lo es sin él saberlo, víctima de las circunstancias, léase del golpe astuto de «Pseudolus».

Muchos y fuertes Oponentes; por eso necesitará de la ayuda de otros no menores Cointeresados. Y, en efecto, los tiene: en primer lugar acabamos de mencionar al más decisivo, el lugarteniente del «Miles» que, sin querer, pone en manos del astuto esclavo la llave del éxito, encarnada en otro Cointeresado, «Simia», que suplanta a «Harpax»; y no hay que olvidar a «Charinus», el amigo del joven enamorado que, por un lado, suministrará las cinco minas que, en un primer momento, y para echar a andar el carro de la astucia de «Pseudolus» harán falta con toda urgencia y, por otro, suministrará el esclavo —«Simia»— que será necesario para suplantar a «Harpax».

El análisis y la estructura de las funciones nos dejan ver, pues, a simple vista una acción rica en peripecias, pero una acción que, a la vista de otros análisis funcionales de «palliatas», no es ni más ni menos que la de cualquier otra obra de temática parecida; el elemento original —en este punto de vista— está encarnado en «Harpax» con una función O'C' que evoca al instante situaciones picantes, llenas de equívocos y portadoras de la mejor comicidad.

Punto de vista 2.º:

«Calidorus» tiende hacia un Bien («Phoenicium») para sí mismo; pero el B no es perfecto, en el sentido de que no podrá terminar en boda, dada la situación social de la muchacha, pupila de un «leno», cortesana y, por consiguiente, no libre.

También aquí los Oponentes son varios: por un lado, el contrincante o rival amoroso, el «Miles», que tiene a su favor el dinero e incluso el haber adelantado una cantidad del precio de la joven. Bien es verdad, como lo hemos hecho notar más arriba, que el «leno» (A de la situación) mira con buenos ojos al joven enamorado y desearía que la muchacha fuera a parar a sus manos, pero «Ballio» ante la ley del dinero es inflexible; no es, pues, el «leno» un O de F; hasta se puede decir que es un A inclinado hacia F pero siempre que F esté a la altura de O. También «Simo» es O ya que no sólo se opone a los amores de su hijo con la muchacha sino que no está dispuesto a soltar el dinero que el hijo necesita para conseguirla e incluso ha aceptado el reto de «Pseudolus» de que no le sacarán el dinero por ningún lado. El tercer O —indirecto— es de otro tipo: se trata de un O de tipo espiritual, constante en toda la comedia clásica: al no poderse dar el matrimonio entre libre y esclava, sus relaciones amorosas no son estables; la sociedad, la legalidad son Oponentes (indirectos) a una unión definitiva.

Ante estos Oponentes, F cuenta con dos buenos Cointerésados: «Pseudolus» y el amigo «Charinus»; por supuesto que los Cointerésados de «Pseudolus» (véase el punto de vista 1.º) actúan también en beneficio de «Calidorus» pero en realidad son Cointerésados de «Pseudolus» y por eso son considerados en el punto de vista 1.º

Punto de vista 3.º:

Es la contrapartida del 2.º aunque, como es constante en la comedia antigua —consecuencia de las circunstancias sociales—, aquí F tiende a B de una manera esencialmente pasiva, «dejándose querer», y encuentra en su camino las mismas fuerzas a favor y en contra que se veían en el punto de vista anterior.

Punto de vista 4.º:

«Harpax» tiende hacia un Bien para otro (el «Miles») que

no aparece en escena. Como O tiene a un O «falso»; «falso» pero irreductible. Tampoco «Ballio», en este punto de vista, es auténtico A ya que a la esencia de la función A pertenece el que pueda, en una situación dada, conceder a F el B; pero en este caso concreto F no es capaz de tal cosa al ser él mismo víctima de las astucias y engaños de «Pseudolus». Como por otro lado F no tiene C en su camino hacia B, el final no es difícil imaginárselo: F no conseguirá a B.

Punto de vista 5.º:

El análisis de sus funciones no puede ser más claramente desfavorable a F en su camino hacia B: en primer lugar, F está ausente; no puede luchar por B más que a través de un intermediario; es más, si F estuviera presente, de ninguna manera F perdería a B; ganaría a B pero no habría acción dramática. No puede, pues, luchar personalmente. Pero es que además los Oponentes son muchos y duros de pelar: «Pseudolus», como maquinador del engaño básico; «Calidorus» como oponente o rival amoroso; «Simia», que ha suplantado a su lugarteniente «Harpax». Por si fuera poco, es que hasta el mismo C, que es el único que puede defender los intereses de F en su ausencia, es un C «falso», que no puede llevar a cabo su misión de C por haber caído en la trampa urdida por «Pseudolus». Ni siquiera el A es auténtico pues por los tejemanejes de «Pseudolus» ya no actuará libremente en su función; por lo que de ninguna ayuda le servirá a F aunque el «miles» haya adelantado parte del precio de la muchacha. Panorama, pues, muy negro para los planes de F.

3. Cuando se leen las obras de la «palliata», sobre todo las de Plauto, seguidas y con cierta prisa, el lector saca la conclusión de que lo que está leyendo ya lo ha leído antes, de que las acciones y las situaciones se repiten constantemente: el joven enamorado de una cortesana que está bajo la férula de un «leno»; el «leno» exige un dinero que el joven no puede desembolsar; por en medio es muy frecuente la figura arrogante y poderosa —y no por eso menos ridícula— del «miles» que pretende también llevarse a la muchacha;

típico problema de amores contrariados, resuelto por la habilidad y astucia del esclavo que, burlando al padre de la muchacha, al «miles» y al mismo «leno», consigue que los jóvenes lleguen a buen puerto en sus amores. A veces —«anagnórisis»— se descubre que la muchacha es en realidad libre por lo que puede celebrarse la boda entre ambos. Todo reiterativo, todo repitiéndose una y otra vez sobre el escenario. Pero el análisis de las funciones revela y pone claramente ante la vista los meandros y las vicisitudes características de cada obra que hacen de cada una de ellas un mundo aparte aun dentro del cuadro general del género. Aparte las diferencias que el análisis de las funciones señala, la descripción de ciertos caracteres (piénsese en el «Pyrgopolinices» del *Miles gl.*, el «Euclio» de la *Aularia*, el «Ballio» de nuestra obra) o la misma «vis» cómica de ciertas situaciones (piénsese en las hilarantes situaciones a que da lugar la introducción sobre el escenario de un falso eunuco, en la obra homónima de Terencio, que es capaz de hacer lo que de ningún eunuco se esperaría) coadyuvan extraordinariamente a la diferenciación de las piezas teatrales. En el caso que nos ocupa, y dejando a un lado la maestría de Plauto al pintarnos a dos personajes inolvidables como son «Pseudolus» y «Ballio», creemos que el análisis de sus funciones da pie para proporcionar originalidad y personalidad a la obra. Piénsese en la estructura de los puntos de vista 4.º y 5.º: en el primero, una estructura F — D — B — O? —; A? no se vuelve a dar en todo el teatro cómico antiguo. Y lo mismo cabe decir del 5.º. Y es que la suplantación de «Harpax» por un falso lugarteniente del «miles», con lo que los Oponentes, los Arbitros, los Cointeresados se tornan en «falsos» dramáticamente hablando, es una fuente de riqueza dramática que basta por sí sola a dar originalidad y personalidad a la obra. Lo mismo cabría decir de la cantidad de Oponentes que obstaculizan la marcha de F hacia B en los distintos puntos de vista: la fuerza vectora en todos ellos se encuentra en una situación erizada de dificultades.

El análisis de sus funciones, pues, nos deja ver la originalidad del *Pseudolus*. Lo demás —caracteres, descripción de

personajes, dominio del vocabulario de esferas tan ricas en fuerza cómica como son la de la mancebía, la cocina y la milicia, etc.— son piezas claves también del éxito y de la buena acogida de la obra; pero todo ello forma parte de un tipo de análisis en el que nosotros no hemos querido entrar.

F. PEJENAUTE