DE LA COMEDIA PLAUTINA *AMPHITRUO*. HERMENÉUTICA Y PROCESO CÓMICO

RAFAEL PESTANO FARIÑA
Universidad de La Laguna

El telón de fondo de este artículo no es otro que el de interpretar —y así recordar y recuperar— cómo se articula y evoluciona el proceso cómico general en una de las comedias plautinas: en concreto, en la que conocemos como *Amphitruo*[1]. En función de este objetivo, y si asumimos la perspectiva de quien lee esta obra con el afán de representarla en alguna ocasión, cabe preguntarse si acaso ahora un *Amphitruo* distinto no representa al mismo *Amphitruo* plautino, o si acaso la coherencia dramática de tal comedia entonces no justifica una idéntica coherencia dramática ahora. O si acaso su conjunción de caracteres, ambientes y pensamientos, no tiene paralelos actuales, no es nuestra otra (y también la misma) conjunción. La respuesta corresponde, como en todo contexto de representación dramática, al particular proceso decodificador de cada espectador, que es —no se olvide— siempre relativo. Y lo que sigue no pretende sino aventurar una respuesta a estos interrogantes.

Como es sabido, el motivo central de esta comedia plautina —cuyo modelo griego es aún discutido[2]— es el de Júpiter enamorado de Alcmena, la mujer de Anfitrión, el célebre general tebano. Este último se encuentra en el extranjero, en una guerra contra los teléboas: Júpiter asume su figura, y desciende a Tebas secundado por Mercurio (que a su vez ha asumido la figura del siervo Sosia) y yace con la mujer. Vuelven el verdadero Anfitrión y el verdadero Sosia; las suplantaciones se suceden sin descanso creando confusión e irritación en los desgraciados recién llegados; Júpiter ayuda a Alcmena a defenderse de la acusación de adulterio. Al final, entre truenos y relámpagos, la mujer da a luz dos gemelos: el humano Ificles y el divino Hércules. Y Júpiter, desvelada su propia identidad, invita a Anfitrión a resignarse a la voluntad de quien todo lo puede.

Antes de proceder a su análisis intrínseco, hagamos una precisión metodológica. Precisemos, pues, que la opinión general cuestiona la autoría de los prólogos

Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, nº 17, 1999, págs. 587-597

plautinos y los remite a reelaboraciones posteriores. A su vez la división en actos no era propiamente plautina, sino que fue obra del humanista G. Battista Pio. En todo caso, la naturaleza de estos prólogos y la división en actos no parecen discutir la homogeneidad de los textos teatrales plautinos. Por el contrario, en relación a ellos mantienen un elevado nivel de coherencia. Ello nos lleva a considerarlos

1. Comedia —o tragicomedia— de profusa y fructífera fortuna dramática tanto en el ámbito de la creación de textos alusivos como en el de sus consecuentes representaciones. La transmisión de sus referentes dramáticos textuales —y cabe pensar que también escénicos— se atestigua claramente desde la creación de Vitale di Blois titulada *Amphitruo siue Geta* (ca.1125-1130) hasta las de Ludovico Dolce (Il marito, 1545), de Luis de Camões (Os Anfitriões, ca. 1550), de Juan de Timoneda (Amphitrión, 1559), de Matías de los Reyes (El agravio agradecido, 1597), de Burmeister (Mater Virgo, 1621), de Jean de Rotrou (Les Sosies, 1638), de John Dryeden (Amphitryon, 1690), de A. José de Silva (Anfitrião, 1736), de H. von Kleist (Amphitryon, 1807), de Giraudoux (Amphitryon 38, 1929), de Georg Kaiser (Zweimal Amphitryon, 1994). No obstante, *uid.* Bertini, F.(a la atención de)«Vitale di Blois, *Geta*», en AA.VV. *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Génova, 1980, vol. III, pp.151-159, *speciatim* p. 151, donde se alude a la necesidad de contemplar la fortuna posterior de las vivencias de Anfitrión no a partir de la obra plautina, sino justamente a partir de su recreación: *Geta.* Que el modelo de referencia de Vitale di Blois fuera la comedia plautina *Amphitruo* o bien una recreación tardoantigua es cuestión actualmente discutida y apropiadamente abordada en sus justos términos por BERTINI, F., *ibidem*, pp.145-151. Entre los que postulan el referente plautino directamente citemos a SCHMIDT, W. (Untersuchungen zum *Geta* des Vitalis Blesensis, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1975, pp.21-34), GODDARD ELLIOT, A. (*Geta* by Vitalis of Blois, en ««Allegorica»» 3,2 (1978), pp. 9-21) y BATE, A.K. (Twelfth-Century Latin Comedies and the Theatre, en ««ARCA»» 3 (1979), pp. 253-256). En cambio, SUCHOMSKI, J. (*Delectatio* und *utilitas*, Bern und München 1975, pp. 89-157), GAISER, K. (Menanders *Hydria*. Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins Lateinische Mittelalter, Heidelberg 1977, pp. 381-485) y BERTINI, F. (AA.VV. Commedie latine del XII e XIII secolo, Génova, 1980, III, pp. 145-151) se pronuncian a favor de un referente tardoantiguo perdido y se desvinculan de la conexión directa. Sin embargo, el redescubrimiento de Plauto permitió remontar la fortuna de la obra de Vitale di Blois en favor del referente plautino. Para más detalles a este respecto, cf.: 1) MARTELLOTTI, G. *Vicende medievali di Ercole*, Roma, 1953; 2) AVESANI, R. *Quattro miscellanee medioevali e umanistiche*, Roma, 1967; 3) HUNT, T. *Chrestien and the Comediae*, *Med.Stud.* 40 (1978), pp. 142-144; y 4) SCHMIDT, W. *Untersuchungen zum* «Geta» *des Vitalis Blesensis,* Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf, 1975.
2. Se tiene noticia de una obra homónima de Sófocles, de la que sólo restan fragmentos. En ella parece haberse basado Accio para una tragedia manteniendo su nombre. Y el mismo Plauto hace referencia en *Rudens*, 86 a la obra de Eurípides *Alcmena.* Otros, como CHIARINI, G. «Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'*Amphitruo*)», *MD* 5 (1980), pp. 87-124, proponen una relectura en clave ática de la homónima ilarotragedia de Rintón.

como integrados en la unidad de las obras plautinas. Dicho esto, imaginemos que intentamos interpretar, a partir de ciertos aspectos, la evolución del proceso cómico en *Amphitruo*.

En primer lugar, el texto que se nos transmite como plautino nos adelanta ya un primer elemento susceptible de interpretación: En el v. 97 del Prólogo se cita a Tebas como el lugar de la acción y se elabora, a partir de la contextualización de los distintos personajes y situaciones, un marco de referencia griego: se habla de Tebas, de Anfitrión, de Alcmena, de la guerra con los teléboas, ... Se adelanta así en el prólogo el distanciamiento que permite la actualización exitosa de la comedia. El factor que ha de interpretarse en este caso es el que corresponde a la creación de un mundo «otro». Al contextualizar la acción dramática en Tebas se facilita la evasión del espectador, inmerso en un mundo que es lejano por su ambientación geográfica y temporal, y que es distinto por los vestidos extranjeros, y que es, en suma, fantástico por la repetición de situaciones improbables a partir del recurrente juego de las coincidencias; pero, a un tiempo, ese mundo de la escena es concreto y cercanísimo, dadas las continuas referencias a la vida cotidiana y a los modelos de la vida corriente en la sociedad romana. Cuando uno se introduce en aspectos más concretos de la ambientación, sorprende reconocer la atribución de un puerto a Tebas. En efecto, Sosia procede del inexistente puerto de Tebas. La paradoja se debe, según creo, al estatismo y simplicidad de la escena romana arcaica. Pero lo que pudiera parecer un demérito se convierte en motivo de elogio, porque este hecho es también la evidencia de que el dramaturgo romano contaba con un elemento esencial a su favor: la complicidad de su público, que era capaz de participar en el juego dramático y favorecer así el desarrollo de la ficción en escena, salvando sin mayores dificultades el estricto realismo[3]. Con lo que aquel mundo de la escena seguía siendo un mundo «otro». Y un mundo «otro» compartido intencionalmente. Y biunívocamente.

Ahora bien, el Prólogo, como puede verse, aparece en boca de un dios, Mercurio, protector de comerciantes y negocios y portador de buenas noticias. Su elección como mensajero de Júpiter es, pues, lógica. Los versos 15 y 16 (*ita huic facietis fabulae silentium/ itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri)* le convierten, además, en mensajero del autor y/o del director que reclama silencio y equidad. Ello nos lleva a circunstancias de concurso teatral o, al menos, de necesario

3. *Vid.* CHIARINI, G., art. cit., 1980, pp. 114-115, donde se evidencia que la superación del realismo escénico es punto de entronque con la comedia modelada por Rintón. La argumentación expuesta *ibidem* arroja la conclusión compartida de que la versión no ática de los amores de Zeus y Alcmena y del nacimiento de Hércules es sólo el feliz resultado del fructífero sincretismo de comedia regular y de farsa que el público coetáneo aceptaba ya como normalizado (*uid. ibidem*, pp. 123-124).

juicio individual del espectador. Y es Mercurio quien en el Prólogo adelanta un proceso de extenso y afortunado rendimiento en la comedia plautina: me refiero a la explotación de la semejanza. Veamos en qué consiste y cómo se usa en el caso de *Amphitruo*.

Como les decía, ya desde el Prólogo Mercurio nos anticipa —y anticipaba a los espectadores— la existencia de dos pares que determinarán el desarrollo de la comedia:

1. Por un lado, Júpiter asume la figura de Anfitrión.
2. Por otro, el mismo Mercurio asumirá la del esclavo de Anfitrión: Sosia.

Pero el asunto no acaba ahí, o mejor: no acaba de empezar ahí. Cuando analizamos los versos 142-147 comprobamos que las parejas presuntamente compuestas por elementos idénticos terminan por estar formadas por elementos diferenciados. Como pueden comprobar, Mercurio ahora anticipa que irá provisto de un penacho pequeño en el sombrero, y que Júpiter irá caracterizado por un cintillo de oro en el suyo. Además, se señala que estas diferencias no las percibirán los de la casa; sólo las percibirá el público. Ante esto se pregunta uno si el proceso puede resultar o no cómico. Mi convencimiento es el de que sí puede serlo. Cuando se supracaracteriza mediante el penacho y el cintillo a los divinos suplantadores no se hace (no se pide) otra cosa que convertir en cómplice a un público cuya risa se sustenta precisamente en el previo conocimiento de la suplantación. Dicho esto, la opción cómica puede darse en dos distintos planos:

1. En primer lugar, imaginemos que, pese a lo que dice Mercurio, no sea *de facto* realmente idéntico a Sosia; cabe pensar que cuando Mercurio interviene en el Prólogo presentando a los personajes de la comedia éstos podrían encontrarse propiamente en escena (tal como es explícito, por ejemplo en *Captiui*). Si esto fuera así, la risa del público al percibir el contraste entre un Mercurio apolíneo y de atrayente figura y un Sosia casi famélico y frágil, estaría garantizada. La diferenciación de ambos parece estar apoyada por el desarrollo del acto primero donde se evidencia (vv. 292-310) la posibilidad de interpretar diferencias de apariencia y capacidad física. No obstante, un momento del prólogo (v. 149) evidencia que Sosia no estaba en escena (*a portu illic nunc huc cum lanterna aduenit*). Este elemento deshace esta interpretación primera. Sólo se mantiene en pie si se piensa que Sosia correspondía al prototipo del esclavo cobarde y pendenciero y si éste tal vez pertenecía a la memoria colectiva de aquel público. Sólo si ese público era capaz de evocar de inmediato al prototipo aludido, y sólo si el prototipo era de tal naturaleza, podría entenderse que, al contrastarlo con Mercurio, que les habla de semejanza, se suscitara la risa.

2. En segundo lugar, si Mercurio fuera realmente idéntico a Sosia, la risa se suscitaría mediante un proceso parecido. Pero se combina el hecho de ser idénticos con la necesaria e inmediata complicidad del público, complicidad siempre

presente mientras se ralentiza la acción dramática. Tal vez se evoque también a Sosia como prototipo y tal vez de nuevo el público, por contraste con la figura de Mercurio y sus valores, sepa interpretar la *uis comica* de la identificación escénica entre desiguales preconocidos y prejerarquizados en el plano real —lo que por oposición y/o relativa desvirtuación justifica el plano de ficción y la funcionalidad dramática que le corresponde—. Si es capaz de hacer esto último entonces se suscitará la risa. Si no, el efecto cómico quedaría retardado hasta el momento en que durante el acto primero Sosia muestre sus diferencias respecto a Mercurio. Mercurio aparece allí como figura intimidadora que (bien mediante su apariencia física, bien mediante su resuelta disposición anímica y su convicción mímica) consigue convencer al astuto esclavo Sosia de que él mismo no es él mismo. Para lograr tal propósito Mercurio decide actuar con las propias armas de aquél (véanse, p.ej., los vv. 265-269, especialmente el 269)[4].

Ahora bien , en ambos procesos el factor relevante es la complicidad del público. Las palabras de Mercurio que antes citábamos le solicitaban al público una disposición favorable hacia la ficción escénica, hacia el juego cómplice de entender la distinción de los personajes a partir del penacho y el cintillo de oro, que actúan a modo de distintivos. A partir del penacho y el cintillo en el sombrero el espectador percibirá qué persona enmascara cada personaje. Y ello es importante, porque es esto especialmente lo que le permite al público comprender la confusión y el enfado de Anfitrión, en su caso, o la confusión y el temor de Sosia, en el suyo. Ello, además, le permite al público identificar visualmente, y siempre y en cada momento, las posiciones de los distintos personajes geminados. Se trata de percibir desde el público la ambigüedad, pero contextualizada en un mundo «otro», en la escena, claro. Dicho de un modo preciso: los que se confunden son los personajes, no el público, que ha sido colocado en un ámbito de espectador omnisciente. Ello le permite participar activamente mediante un proceso de juego inducido, que es, claro, ficción compartida y actitud comunicativa ideal entre espectador y dramaturgo.

Este proceso de juego conecta, además, con la posibilidad de que esta comedia fuera representada por una compañía de sólo tres actores, que, como se sabe, era lo común en el ámbito de referencia constituido por el modelo espectacular de la Comedia Nueva ática. Así, si se intenta distribuir a los personajes del elenco entre tres posibles actores, y después de numerosas variaciones combinatorias fallidas, uno alcanza una posibilidad que parece viable. Con el fin de ilustrarla supongamos que en una virtual puesta en escena se articulan las siguientes identificaciones:

4. *Amph.* 265-269: *quando imago est huiius in me, certum est hominem eludere./ et enim uero quoniam formam cepi huius in med et statum,/ decet et facta moresque huius habere me similis item./itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum,/ atque hunc telo suo sibi, malitia, a foribus pellere.*

1. Un actor A asume los papeles de Sosia, Alcmena, Bromia y Blefarón.
2. Un actor B asume los papeles de Júpiter y Anfitrión.
3. Un actor C asume el papel de Mercurio.

Si aplicásemos esta distribución a la posible puesta en escena, alcanzaríamos una combinatoria de actores por escenas y actos en la que todo parece satisfactorio, excepto en dos momentos. Veamos el primero, que corresponde a la virtual actualización escénica de los fragmentos XV-XVI, donde se hace referencia a un encuentro directo (el único) entre Anfitrión y Júpiter. Si este encuentro se diera tal cual aparece allí, convertiría en infructuosa la distribución aquí establecida. Pero, en todo caso, no deja de ser llamativo que esta discordancia se sitúe justamente en esta laguna de 300 versos de los que sólo restan estos fragmentos transmitidos por los gramáticos. El segundo momento en que la distribución propuesta se hace discutible es el de la escena 2ª del acto V, donde Júpiter invoca e interpela a Anfitrión. No obstante, para justificar la incomprensible concurrencia escénica de los dos papeles atribuidos al actor B cabe una respuesta verosímil: es posible interpretar esta intervención de Júpiter como un simple gesto de *voz en off* procedente de los cielos, sin que, por tanto, ello discuta nuestra distribución. El actor B representaría, pues a *Amphitruo*.

En todo caso, solamente estos dos momentos cuestionan la posibilidad de que la obra fuera (o pudiera haber sido) representada por una compañía de tres actores, al modo característico de la Comedia Nueva y a través del hábil proceso de sustitución de los distintos personajes, aun cuando este proceso se sustente en soluciones distintas a las ofrecidas por el uso de la máscara en la Comedia Nueva. Véase a título de ejemplo cómo y con qué fin se alternan el penacho o el cintillo de oro ya adelantados como piezas maestras del juego dramático en el Prólogo[5]. De hecho, esa sustitución de un elemento precodificado por otro y su concatenización con diferentes caracterizaciones dramáticas quedan perfectamente ilustradas por la escena 2ª del acto II y la escena 3ª del acto III. En esos contextos escénicos tal sustitución permite comprobar que aparece en escena Mercurio *pro* Sosia.

Pasemos a la noción de tragicomedia, que enlaza con los dos nuevos ejemplos que veremos a continuación y que ilustran otros procesos plautinos: el uso de la semejanza y el de la inversión cómica. En los versos 39-63 Mercurio alude a las nociones de comedia y tragicomedia[6]. De hecho, muestra su capacidad divina

5. *Amph.* 142-147: *nunc internosse ut nos possitis facilius,/ ego has habebo usque <hic> in petaso pinnulas; tum meo patri autem torulus inerit aureus/ sub petaso: id signum Amphitruoni non erit./ ea signa nemo <homo> horum familiarium/ uidere poterit: uerum uos uidebitis.*
6. Para el concepto de tragicomedia grecolatina, *cf.* CHIARINI, G. art. cit., 1980, pp. 87-124. Para la comprensión del deslinde y superposición de fronteras entre comedia y tragedia, *uid*. también CITRONI, M. «Musa pedestre», en *Lo spazio letterario di Roma antica,*

para cambiar a plena voluntad la orientación dramática de la obra a representar. En todo caso, tal vez sea necesario referirse a la distinción entre comedia y tragedia. La polis ateniense elaboró un modelo de referencia (y oposición) sobre la distinción de comedia y tragedia. La acción trágica estaba impregnada de dolor y llanto y terminaba, por lo general, infelizmente. La acción cómica estaba impregnada de risa y bromas y terminaba felizmente. La primera —la tragedia— estaba vinculada a personajes importantes (héroes y hombres de sangre real o nobles, a veces incluso dioses) y tocaba cuestiones importantes (conectadas generalmente con la familia, el ghénos y la sangre: asesinatos de consanguíneos, incesto, suicidios). La segunda —la comedia— se vinculaba a ciudadanos más corrientes, ciudadanos cualesquiera, a veces también dioses y héroes (pero retratados de forma grotescamente carnavalesca) y tocaba (al menos en su período áureo) de modo paródico o degradado, cuestiones menos importantes para la colectividad.

En el caso de *Amphitruo*, como puede confrontarse en su Prólogo, la noción de tragicomedia parece referirse: 1) a la necesidad de un contraste con los valores representados en las tragedias por *Neptunus, Victoria, Virtus, Marte, Bellona* (véanse los vv. 41-43); y 2) a la explícita intervención de los dioses *Mercurius* y *Iuppiter* (vv. 85-96) en un ámbito escénico que se presiente cómico. Pero veremos que hay otros valores propios de la tragicomedia. Entre ellos, por ejemplo, la presencia de un general tebano, figura a la que, en principio, se supone ilustre y cargada de la nobleza y gallardía de su acción bélica. No obstante, más tarde veremos que lo trágico termina por convertirse en cómico; o tragicómico, mejor. Y ello se explica, entre otras cosas, por un valioso proceso utilizado por Plauto en esta comedia y en otras: el proceso de inversión de roles y valores preestablecidos, de degradación de lo que virtualmente debiera ser correcto desde su origen convencional. Así pues, veamos cómo afecta tal proceso a dos personajes de esta obra: al general tebano *Amphitruo* y al dios Mercurio.

Desde esta perspectiva de análisis, afrontemos, en primer lugar, la caracterización de *Amphitruo*. A partir del verso 186 (ya en el Acto I) y hasta el verso 262 (con

---

Roma, 1989-91, I pp. 311-341. De la visión global del proceso de intertextualidad, *cf.*: 1) CONTE, G.B.-BARCHIESI, A.«Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell a la ant. 'intertestualità», en *Lo spazio letterario di Roma antica,* o. cit., I, pp. 81-114; 2) FEDELI, P.«Le intersezioni dei generi e dei modelli», en *Lo spazio letterario di Roma antica,* o. cit. I, pp. 375-397. De este último artículo, *cf. speciatim* las páginas 383-393, donde se atiende a la metamorfosis del héroe a través de los géneros. *Ibidem* se muestra particular interés por la asunción y reelaboración del mito de Hércules. A estas perspectivas debe añadirse la valiosa argumentación de MELERO BELLIDO, A. «Formas del teatro popular en la Antigüedad», en *Teatro clásico y Teatro Europeo*, Burgos, 1993, pp. 89-94, donde se presta especial atención a los elementos de origen popular que han de ser considerados en el establecimiento de los paradigmas del género teatral clásico.

breves apartes dirigidos por Mercurio al público) es Sosia quien se convierte en narrador épico. Así Sosia (quien realmente no ha participado en la batalla; mejor: sí lo ha hecho, pero desde su tienda, acobardado y bebido) ensaya y finge cuál ha de ser su discurso como legado de *Amphitruo* ante Alcmena; evoca la batalla y el valor y arrojo de *Amphitruo* con los teléboas (desde sus precedentes y hasta sus consecuencias). Ello sirve, por un lado, para caracterizar al esclavo como intermediario porque pretende interceder por su amo ante Alcmena (vv. 195-200) y, por otro, para caracterizar a *Amphitruo* como personaje épico más propio de la tragedia que de la comedia (en cuanto personaje ilustre provisto de bagaje épico). Cabe suponer que *Amphitruo* envía al esclavo con la citada narración épica porque ella es un medio de acceder al amor de Alcmena. Dicho de otro modo, el héroe épico espera, como contraprestación a su ofrenda bélica, el alegre y amoroso recibimiento de Alcmena.

Pero de inmediato el discurso épico de Sosia es recodificado. Queda suspendido en el aire (dada la burlesca intervención de Mercurio que, al asumir la personalidad de Sosia, lo amedrenta, lo anula y lo hace dudar de sí mismo). En consecuencia, el discurso épico deviene discurso cómico. Ello significa, además, que el bagaje del héroe épico *Amphitruo* que transportaba Sosia en su discurso, no es útil en esta batalla (que ahora es amorosa). De ahí que se convierta en algo muy semejante a un *miles gloriosus* o, cuando menos, a un *miles ridiculus* (o burlado). Lo que aparecía ya adelantado en el Prólogo (vv. 135-139)[7]. Así pues, aquel esclavo que debería haber cumplimentado ante Alcmena la ofrenda de las heroicidades de su amo es burlado por una figura semejante a él, en este caso Mercurio, quien, como puede verse en los versos 265-269[8], no duda en asumir la personalidad del esclavo suplantado, definido aquí como *malus, callidus, astutus.*

No obstante, el proceso de degradación de *Amphitruo* continúa aun más allá. En la escena segunda del segundo acto Anfitrión accede al fin a Alcmena. Pero sólo accede a hablar con ella. Previamente Sosia le había informado del extraño encuentro con Mercurio, su propio Sosia. Anfitrión no termina de creerle. Veamos, pues, en los vv. 641ª-653, cómo se ridiculiza de nuevo a *Amphitruo*. Alcmena evoca, sí, las hazañas de su esposo, su valor y otros parabienes. Pero sus palabras generan la risa porque, sin saberlo ni ella ni su esposo y sabiéndolo el público, habla de Júpiter y no del general. Aquél, el divino infiel, también había suplantado desde un principio el papel épico y usurpado el fruto amoroso merecido por su referente, que es el héroe épico que aquí es *Amphitruo*. Héroe, pues, burlado mediante este hábil proceso. Incide en ese tono de jocosa burla la propia intervención de *Amphitruo* en ese momento (vv. 654-658). El texto de por sí es elocuente.

7. *Amph.* 135-139: (...)*ibi nunc meu'pater/ memorat legiones hostium ut fugauerit,/ quo pacto sit donis donatus plurumis./ ea dona quae illic Amphitruoni sunt data/ apstulimus: facile meu' pater quod uolt facit*.

8. *Vid. supra* n. 4

De este modo, en esta escena segunda del acto segundo se repite con *Amphitruo* aquel proceso de duplicidad que Sosia le había adelantado ya respecto a sí mismo. La información nueva que ahora el general en persona pretende comunicarle a Alcmena, para ganar así su reconocimiento y sus favores, era ya conocida por aquélla; con lo cual la intención de ser héroe (desde la *militia* sin más y en función de la *militia amoris* por añadidura) se desvanece. Como es lógico, la ofrenda bélica deriva así en ofrenda cómica.

La inversión del héroe épico, su transformación en *miles* burlado, alcanza, a mi juicio, su punto culminante en la escena segunda del acto cuarto. Allí Mercurio, con la imagen de Sosia, claro, burla a *Amphitruo*, con lo que el relevante papel del esclavo (al invertir roles desde su insolencia; v.1034)[9] se eleva al cuadrado, puesto que ya no se trata sólo de que Mercurio burle a *Amphitruo* bajo la apariencia de *Sosia*; se trata, además, de que el *Sosia* propio que cree ver *Amphitruo* burla (como en otras comedias entre parejas semejantes) a su propio amo.

Hablemos ahora de un segundo proceso de inversión; hablemos del relativo a la inversión de Mercurio. Mercurio es un doble de extraordinario valor. Por un lado, ya desde el Prólogo convierte en cómplice a su público —que es el público de su director—, introduciendo claves dramáticas que justifican el posterior desarrollo de la tragicomedia plautina. Por otro, asume la figura de *Sosia* y, como hemos visto, se supeditan sus virtuales poderes divinos al placer de ser «un esclavo de comedia». En la asunción de su duplicidad no duda en definirse con los propios atributos de Sosia. De hecho, triunfa incluso frente a Sosia. Y con sus propias armas. Y cuando finalmente burla incluso a Anfitrión y a Júpiter alcanza el culmen de su papel. Pero hay más respecto a Mercurio. En el verso 126 del Prólogo desvelaba que había asumido la figura de Sosia para servir a su propio padre enamorado. Júpiter, en efecto, es, pese a todo, un *seruus amoris*; su actitud se sustenta, aún sobre la base de Anfitrión, en la suplantación de las heroicidades de aquél en cuanto que éstas han de entenderse como los presentes funcionales y necesarios para acceder a su amada Alcmena. El amor pues, incluso en su caso, sólo se entiende como *seruitium*. Pues bien, Mercurio, que sirve a sus propósitos, se convierte así en un *seruus serui amoris* —esclavo del esclavo del amor—. Por tanto, Mercurio, doblemente esclavo, queda asimilado al papel (degradado en la realidad y ensalzado en la escena cómica) del esclavo tercero en amores.

Llegados en fin, a este punto, hemos de decir que el paralelismo es absoluto. Dos parejas constituidas en cada caso por *miles* y *seruus* (salvando las distancias: caballero y escudero) compiten por una mujer, Alcmena. *Amphitruo* como *miles*; como *miles* también Júpiter. *Sosia* como *seruus*; como *seruus* también Mercurio. En medio de esa confusión se identifica a la matrona, que (aunque se crea esto) no es sólo el pretexto de la batalla escénica y amorosa. Es también el pretexto que

9. *Amph. 1.034: ME. sacrufico ego tibi.AM. qui? ME. quia enim te macto infortunio.*

permite mostrar la supeditación de la *militia* al amor y, en consecuencia, a la mujer que lo representa (vv. 522-530)[10]. Lo que supone, a mi juicio, ya en este momento, contravenir el orden social convencionalmente establecido. Motivo que, con el paso de los años, encontrará nuevas, distintas y afortunadas formulaciones en otras manifestaciones literarias que, como la poesía neotérica y la elegíaca, también representaron tomas de postura semejantes e individuales del autor frente a su público.

Si insistimos en este aspecto, digamos ahora que el amor representado por la figura de Alcmena es lo que subyace en la ambigua ironía de los versos 229-230 del Acto I con los que Sosia remite al momento inmediatamente previo al inicio de la batalla con los teléboas: «los dos generales, el nuestro, el de ellos, hacen votos a Júpiter». Dado que en el Prólogo Mercurio ya había adelantado la unión previa de Júpiter con Alcmena, estas palabras de Sosia resultan —sin saberlo él mismo— burlescas para su propio amo. El general propio, *Amphitruo*, ha triunfado contra los teléboas; pero sus votos a Júpiter (dado lo que ahora sucede ya en escena) son paródicos o nefastos; en cambio, los votos del general de los teléboas —aun vencido— fueron fructíferos, porque parece que han propiciado un resultado vengador sobre *Amphitruo*. Seamos más claros: en el momento en que Sosia dice esto, el público (inmerso en la ficción del juego dramático) ya percibe que, aunque *Amphitruo* haya triunfado en la batalla real, sin embargo, será derrotado en el plano del amor por mediación de Júpiter, justamente allí donde la derrota ha de ser más dolorosa. Sobre todo, porque el amor es, en este caso, la mejor y más anhelada recompensa al triunfo bélico de partida. Aquel héroe tebano es, por tanto, motivo de parodia. El héroe que había triunfado en el contexto épico —que le correspondía por naturaleza y definición— ha de adaptarse al contexto cómico —que resulta ser su contexto antinatural e incontrolable—. Anfitrión ha triunfado puertas afuera; pero ahora ha de librar otra batalla en su propia casa, la propia de la *militia amoris*. Hay, pues, una inversión del campo bélico (ahora es su casa), de los enemigos (ahora Júpiter y Mercurio), y del botín de guerra (ahora Alcmena). Se crea el efecto de ambiente épico para convertirlo en cómico (o tragicómico). Se trata, en efecto, de colocar en escena al *miles gloriosus* que, en el fondo, *Amphitruo* es para convertirlo (por efecto cómico) en risible. Tal vez por eso Sosia no cumple aquí un papel tan singular y relevante como el esclavo en otras comedias. Responde, más

10. *Amph.* 522-530: *IV. uerum quod tu dicis, mea uxor, non te mi irasci decet./ clanculum abii: a legione operam hanc surrupui tibi,/ ex me primo «ut» prima scires rem ut gessissem publicam./ ea tibi omnia enarraui. nisi te amarem plurumum,/ non facerem. ME. facitne ut dixi? timidam palpo percutit./ IV. nunc, ne legio persentiscat, clam illuc redeundum est mihi,/ ne me uxorem praeuortisse dicant prae re publica./AL.lacrumantem ex abitu concinnas tu tuam uxorem. IV. tace,/ ne corrumpe oculos, redibo actutum. AL. id 'actutum´ diu est.*

bien, a la función del doble en cuanto que éste sirve: 1. para evidenciar las mismas circunstancias de inversión que afectan (y afectan sobre todo) a su amo, y 2. para contribuir (aun cuando secundariamente) al proceso cómico general.

Sólo la aparición del *deus ex machina*, que, desde su actitud omnisciente, desvela las claves del embrollo y da final feliz a la obra (lógicamente ya no tragedia, sino, en todo caso, y desde el punto de vista clásico y de la interpretación de ciertos factores, tragicomedia) permite recuperar el orden inicial. El desenlace, además, se produce con una nueva duplicidad: el nacimiento de los dos gemelos: Ificles y Hércules, hijos respectivos de *Amphitruo* y *Iuppiter*. Del orden primario que se interpretaba en los valores virtuales de las figuras que iban a intervenir en escena (Júpiter y Mercurio, divinidades), (Amphitruo, general tebano) hemos pasado a un estadio de caos definido por la inversión de lo previsible, lo que se evidencia, por ejemplo, en el acto V (vv. 1052-1075). En ese contexto, la intervención de Bromia (que sigue al trueno de Júpiter) refleja un orden invertido, un caos, que es, en definitiva, el resultado de la cómica duplicidad de los personajes. En fin, resulta paradójico (pero también lógico) que la aparición de Júpiter como *deus ex machina* regenere el orden primario, el nuevo sentido de cosmos, justamente con el nacimiento de dos gemelos, esto es: con una nueva y definitiva duplicidad. Lo que, en consecuencia, permite afirmar que las duplicidades constituyen el basamento del proceso cómico aquí valorado. Quede claro, en todo caso, que la ambigüedad resultante alcanza su fin cómico sólo por la propia función dramática del público, que ha sido hábilmente transferido por la dramaturgia plautina al plano de la expectación cómplice. Dicho de otro modo, la risa aquí sólo se suscita porque el espectador es previa y simultáneamente consciente de los estadios de caos y cosmos articulados por la concatenada dinamización dramática de la ambigüedad. Así pues, el horizonte de expectativas inicialmente aventurado por la duplicidad escénica deviene cómico por el proceso dramatúrgico de creación de cómplices en el plano de la expectación, que es —claro— por extensión también plano escénico. El plano escénico de la expectación cómplice.