



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

Las relaciones de poder entre los personajes de *Cásina* de Plauto

Irene Noralía D'Angelo

BAHÍA BLANCA

2014

ARGENTINA

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Irene Noralia D'Angelo, en la orientación Estudios Clásicos Grecolatinos, bajo la dirección del Dr. José Emilio Zaina y la codirección de la Dra. Gabriela Monti.

# Índice

Prólogo.....	4
Introducción.....	5
I. Contexto histórico y literario del drama latino.....	10
Comedia nueva griega.....	11
Comedia romana.....	13
El teatro y las festividades.....	16
II. Características y problemas generales de <i>Cásina</i> .....	19
III. <i>Cásina</i> : desplazamientos, sustituciones y juegos de poder.....	22
Personajes y ausencias.....	22
Desplazamientos y sustituciones. Juegos de poder.....	26
El humor como mecanismo social.....	35
Comedia, sociedad y poder.....	37
IV. Metateatro y puesta en abismo.....	40
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	51

## Prólogo

El presente trabajo de Tesina de Licenciatura comenzó a partir de la obtención de la beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional en el año 2011. En esa primera etapa se sentaron las bases para lo que luego sería una labor de investigación más extensa. Durante el período comprendido entre esa fecha y la redacción final de la presente tesina se escribieron cuatro monografías que iluminaron desde diferentes enfoques el problema planteado, hecho que enriqueció la idea original. Así fue como el interés se trasladó del análisis individual de cada uno de los personajes al estudio de las tensiones entre éstos de acuerdo con el grado de poder asignado a cada uno en la acción escénica. A su vez, la abundancia de técnicas metateatrales presentes en el texto nos obligaron constantemente (al Dr. Zaina y a mí) a pensar en las diferentes dimensiones de la puesta en escena que pueden reconstruirse a partir del texto y nos pareció necesaria y novedosa una investigación orientada bajo estas premisas.

Mis más sinceros agradecimientos son para el Dr. Emilio Zaina, el director de esta tesina, quien tuvo una disponibilidad y predisposición excepcional desde el momento en que le pedí que fuera mi director. Para la Dra. Gabriela Monti, mi codirectora, quien demostró igual entusiasmo y calidad humana en mis momentos de incertidumbre. Para la Dra. María del Carmen Cabrero, mi codirectora de beca, quien siempre se manifestó solícita y dispuesta a brindarme una guía, una ayuda y una sonrisa. Para todas mis compañeras universitarias por su ayuda incondicional. Para Román, quien me acompañó paciente y comprensivamente en el largo proceso final de mi etapa de estudiante. Para mi familia, que siempre está.

## Introducción

Dentro de la tradición de estudios sobre el teatro latino, los textos de Plauto han sido una de las fuentes principales y predilectas de análisis por parte de los especialistas. Es por esto que, al momento de comenzar una investigación en la materia, la mirada de bibliografía especializada supone un trabajo de lectura hercúleo y en ocasiones desalentador para los que se inician en los estudios plautinos. A pesar de estas perspectivas, en apariencia, poco prometedoras, la comedia plautina está colmada aún de interrogantes y puntos que requieren diversas explicaciones a la luz de nuevas teorías y manuscritos descubiertos recientemente.

*Cásina*, la obra en la que nos centraremos, es una adaptación de un original de la comedia nueva griega. Dentro de las premisas y limitaciones que suponían los argumentos de un género altamente estructurado respecto de sus tramas y tipificado en cuanto a sus personajes, ésta ha demostrado una complejidad singular dentro del corpus plautino conservado. El argumento se desarrolla de la siguiente manera: padre e hijo se disputan el amor de la esclava Cásina y pretenden enmascarar sus intenciones casándola con un candidato delegado, para poder tener ellos mismos acceso a la joven. Olímpión, el capataz, aboga por el viejo mientras que Calino, el escudero, actúa por mandato del hijo. El padre, Lisídamo, envía a su rival fuera de la ciudad para librarse de él y así lograr su objetivo de poseer a la joven. Cleústrata, esposa del *senex* y madre del *adulescens*, advierte las intenciones de su marido e interviene en favor de su hijo Eutinico. Se tiran las suertes para decidir el destino de Cásina y sale favorecido el viejo. La matrona, con ayuda de una vecina y una esclava, traviste a Calino de mujer y lo presenta como esposa. Tanto el capataz como Lisídamo son apaleados por la novia falsa, cuando intentan consumir el matrimonio. Finalmente, en el epílogo se nos dice que la esclava era libre de nacimiento, lo que posibilita su casamiento con Eutinico.

En este marco, Cásina, de quien el drama toma nada menos que su nombre, y el hijo del *paterfamilias* no aparecen jamás en el escenario, a pesar de su importancia como movilizados primarios de la acción. Lo que nos proponemos investigar es, justamente, el significado de esta ausencia y su incidencia en las relaciones de poder entre los personajes. Para el espectador, los cuerpos y el discurso directo de Cásina y Eutinico permanecen invisibles e inaudibles, hecho que constituye un problema lleno de interés, merecedor de ser desentrañado y que no debe atribuirse, simplemente, a la economía de la puesta en escena u otro motivo azaroso.

Para un primer acercamiento a la cuestión, *Plautine Elements in Plautus* de Fraenkel es una lectura necesaria dado el avance que supuso su análisis filológico, el cual estableció la autoría plautina de ciertas líneas de diálogo y de las secciones cantadas compuestas desde cero, junto con la reinención de personajes y roles. Posteriormente, el descubrimiento de fragmentos de Menandro, que habían permanecido perdidos, permitió comprobar que buena parte de la tesis de Fraenkel era acertada en cuanto a los cambios que realizó Plauto en los originales griegos<sup>1</sup>. Sin embargo, de este estudio se desprende una imagen peyorativa de la obra plautina ya que Fraenkel postula que el dramaturgo latino era un simple adaptador y considera las numerosas incongruencias de la trama como defectos. Según esta perspectiva, Plauto respondía a los gustos de su audiencia romana reinventando, ampliando o adaptando los diferentes elementos griegos, lo que ha suscitado diversas críticas especialmente en cuanto a la importancia de la teatralidad autoconsciente de Plauto, aspecto que esta tesina pretende desarrollar.

En el libro de Fraenkel, la ausencia de la pareja es considerada como resultado de la interpolación imperfecta de dos originales griegos. A raíz de esto, el método de adaptación plautino da como resultado el recorte de la acción principal y la ampliación de escenas secundarias:

The main action is pushed into the background and even partly destroyed, while secondary situations are expanded liberally and the vulgar comic element is considerably intensified. It is indisputable that Plautus removed both the *anagnorisis* which was the culmination of the action in Diphilos and the appearance on stage of the youth (Euthynicus in Plautus) who was the son of the central couple and the lover of Casina, marrying her at the end of the play. In the prologue and epilogue (64ff. 1012 ff.) he himself says quite explicitly that he has done this. (2007: 112)

Este autor descarta el problema sin buscar una explicación ulterior y sin preguntarse por qué, si esto es una incongruencia, *Cásina* fue llevada al escenario varias veces.

Mientras Slater, uno de los más afamados especialistas en Plauto, explica las ausencias mediante el motivo del “mundo dado vuelta” de las Saturnales postulado previamente por Segal, otros críticos plautinos contemporáneos parecen coincidir en que la escena de la novia falsa

---

<sup>1</sup> En el prefacio a la traducción en inglés, Muecke y Drevikovsky citan: “Questa concluded: ‘Fraenkel pointed out the royal road to a correct means of access to Plautus and the recent Menandrian discoveries basically vindicate him completely’” (Fraenkel, 2007: 8)

reemplaza el final del reconocimiento y casamiento de los jóvenes que existía en el original<sup>2</sup>. Jachmann sostiene que, frente a este agregado, la boda carecería de importancia<sup>3</sup>, opinión que otros apoyan. Sin unión, el rol de los jóvenes se vería disminuido, aunque Plauto los elimina completamente de la acción escénica. Si alegáramos que esto es así dada su irrelevancia, ¿por qué denominar, entonces, *Cásina* a la comedia<sup>4</sup>?

Una perspectiva diferente supone que la presencia de los jóvenes amantes en el escenario no estaría acorde con el tono de la comedia, es decir, no serían lo suficientemente graciosos como para ganarse un lugar, aunque fuera mínimo. Es una explicación atractiva y quizás sea factible, sin embargo, podemos pensar en Fedria de *Aulularia* quien no solo no provoca risa sino que es apenas memorable dado su breve paso por el escenario (o fuera de él). Los defensores de esta postura podrían objetar que *Cásina* es producto de la madurez compositiva de Plauto y, en consecuencia, presenta mayor nivel técnico que sus predecesoras. Esta posición es válida, aunque podría calificarse como simplista porque solo explica la ausencia de *Cásina*: imposible reírse de una ciudadana ateniense respetable quien, a pesar de haber tenido una vida muy difícil, se ha mantenido casta y digna. Contrariamente a esto, el *adulescens amans* es un débil, ridículo y (a veces) libertino joven que lejos está de la dignidad de la *puella*. La supresión de tal personaje, desde la perspectiva cómica, pareciera arbitraria.

Nuestra tesina partirá de la suposición de que la ausencia en escena de los jóvenes personajes principales (*Cásina* y Eutinico) suscita un desplazamiento de funciones, acciones y características correspondientes a los roles estereotípicos del género dramático cómico. El *servus callidus*, el *paterfamilias*, la *matrona*, la *ancilla* se disputan los rasgos tipológicos del *adulescens* y la esclava, durante el drama que nos compete. Dicha sustitución puede explicarse en el marco de las relaciones de poder doméstico, en cuyo núcleo, los personajes más poderosos se disputan los roles principales. Estas tensiones de poder ponen de manifiesto algunas claves de recepción de la obra por parte de la audiencia, circunstancia útil al momento de preguntarse sobre las presiones sociales que se ejercían durante el proceso de composición de la comedia. En el caso

---

<sup>2</sup> Como Slater (1987: 59) asegura que la comedia es completamente inteligible a pesar de la ausencia de Eutinico y *Cásina*, nos preguntamos si verdaderamente habrán formado parte activa en el texto de Dífilo o si debemos suponer un recorte más extenso del material.

<sup>3</sup> (Cf. MacCary y Willcock, 2010: 37)

<sup>4</sup> Respecto del problema del nombre de la obra, recomendamos consultar Sapere y Ventura (2008). Las autoras sostienen que, efectivamente, la comedia se denominaba *Cásina* sobre las bases de un análisis de los versos 31 al 34 del prólogo. Concordemos o no, es de destacar que la tradición legó el texto con este nombre en desmedro de *Sortientes*, lo que nos indica la relevancia, al menos temática, del personaje de la esclava.

de la presente, podemos sostener que los desplazamientos y juegos de poder, que buscan evitar el enfrentamiento directo del *pater* y el *adulescens*, están vinculados con determinadas condiciones sociales de la época. Como demostraremos en el desarrollo, la *patriapotestas*<sup>5</sup> era motivo de desazón y disconformidad entre los jóvenes romanos que dependían de la voluntad de sus padres todavía vivos. Contravenir en escena la ley familiar romana de manera abierta hubiera supuesto una irreverencia; en cambio, un enfrentamiento por delegación cuidaba las formas y proveía satisfacción psicológica al sector masculino oprimido. Finalmente, sostendremos que este desplazamiento o juego de roles se complementa con los mecanismos metateatrales que Plauto utiliza constantemente y que permiten que los personajes sean flexibles en sus funciones dramáticas, esto es, que puedan abandonar y adoptar papeles prefijados.

Consideramos que esta perspectiva de análisis es significativa ya que no existen, dentro de la tradición académica, quienes analicen las relaciones de poder implicadas en las comedias plautinas y que en *Cásina*, particularmente, constituyen un punto de gran relevancia.

El análisis se desarrollará siguiendo el método filológico que implica el detenido estudio del texto en sus diferentes partes constitutivas. Esta metodología, que supone el análisis del léxico, los sintagmas y el discurso en su lengua original, se sustenta en la utilización crítica de las ediciones textuales, la lectura de los comentarios y las traducciones más relevantes, junto con la consulta de diccionarios, concordancias, índices y léxicos especializados.

Para la traducción de los pasajes citados en la tesina hemos utilizado la edición crítica de Nixon (1959) y la edición anotada de MacCary y Willcock (2010). Además hemos cotejado las traducciones de Oxford (1922) y William Heinemann (1959).

El análisis del texto latino y el cotejo de diferentes ediciones se complementarán con la lectura crítica de bibliografía sobre Plauto. Para analizar los fundamentos del metateatro en *Cásina* utilizaremos el modelo teórico formulado por Dällenbach (1977) sobre los procesos de

---

<sup>5</sup> MacCary y Willcock citando a Watson, *The law of the ancient Romans*: “This was the most fundamental and most peculiarly Roman part of family law. Children born to parents validly married at civil law came under the power (*patriapotestas*) of the father or under that of the father’s father if he were still alive. The *patriapotestas* continued so long as the father was alive. Even if the son reached the highest offices of state, he still remained under the power of his *pater*. The father had complete power of life and death over his children –though if he used his power arbitrarily he might be punished by the censors. He could sell them into slavery, his consent to their marriage was needed, and he could bring about their divorce if he wished. The children could own no property –though customarily they were given a fund (*peculium*) which they administered as if it belonged to them; anything they acquired belonged to the father.” (MacCary y Willcock, 2010: 20)



especularización y puesta en abismo, además de los estudios específicos de Barchiesi (1957) y Slater (1987).

Para las cuestiones teóricas más generales, relacionadas transversalmente con la presente investigación, nos remitiremos a los conceptos de cultura popular propuestos por Bajtín (2003), Stallybrass y White (1992) y Ginzburg (1994); a lo cómico y la risa a partir del libro de Berger (1999); al supuesto de representación y apropiación analizado por Baczkco (1991) y Chartier (1990). Respecto de las relaciones de poder, tendremos en cuenta como base para nuestro análisis los estudios de Foucault (1994) y la crítica a éstos propuesta por Richlin (1992) junto con la teoría de la dominación simbólica formulada por Bourdieu (2001).

Para concluir con la introducción, haremos un breve resumen de las diferentes partes constitutivas de la tesina.

El primer capítulo aporta una breve contextualización histórica de la época plautina. A su vez, se abordan en esta sección las características de la comedia nueva griega y los orígenes de la comedia latina. Dentro de esta última, se analizan las particularidades de las obras de Plauto en comparación con los comediógrafos latinos y griegos.

En la segunda parte se plantean los problemas de la comedia *Cásina* respecto de sus fuentes griegas y de los manuscritos que se han conservado.

La tercera sección aborda la problemática de los personajes ausentes y las sustituciones de sus roles, teniendo en cuenta la tensión en las relaciones de poder entre el *pater* y el *adulescens*.

El capítulo final desarrolla los conceptos de puesta en abismo y los mecanismos metateatrales de la comedia que hacen posible el enfrentamiento indirecto entre padre e hijo.

Las conclusiones aluden a las implicaciones que el final de la acción tiene para los personajes y la audiencia, sobre la base del análisis propuesto en el cuerpo de la Tesina de Licenciatura. Se reflexiona, también, sobre la significación social de la puesta en escena de *Cásina* y las relaciones de poder implícitas en la representación teatral.

## Capítulo 1

### Contexto histórico y literario del drama latino

Podemos establecer que el teatro latino de estilo griego surgió, formalmente, en un momento específico, en el S. III a.C., con la emergencia del “mundo helenístico” que difundió la cultura griega como denominador común a todos los pueblos europeos. Los romanos buscaban consolidar su posición en el Mediterráneo no solo por medio del avance militar, sino también a partir de la participación en este entorno cultural, en el que los griegos eran tenidos como la “civilización superior”<sup>6</sup>. En este momento de la historia, el modelo heleno surgió como la respuesta para el afianzamiento del poder simbólico en una Roma culturalmente rudimentaria<sup>7</sup>. Uno de los resultados de la apropiación que los romanos llevaron a cabo fue la emergencia de su imperio como el nuevo centro intelectual del Mediterráneo. Durante el comienzo de este proceso, Plauto escribió sus comedias<sup>8</sup>.

Manuwald, en su libro *Roman Republican Theatre*, plantea que el contacto entre romanos y griegos no fue unilateral y que el intercambio fue interactivo y dinámico:

That the effects of this co-presence and mutual contact are more noticeable in Roman culture is probably the result of what each side had to offer, along with a remarkable openness and flexibility on the part of the Romans, who were said to be ready to adopt and imitate what suited them and they considered useful and their consequent ability in active appropriation and reuse. (2011: 30)

En estos términos, estamos frente a un proceso consciente y activo de apropiación en el que la clase letrada romana adopta, modifica y “romaniza” la cultura griega<sup>9</sup>. Chartier contempla la dimensión del poder en el fenómeno de las apropiaciones:

(...) quizás deba retomarse algo del sentido foucaultiano de este término, que señala que hay siempre una voluntad de monopolio, de control, de propiedad, y que la apropiación no se da por sí misma sino como resultado de un conflicto, de una lucha, de una voluntad confrontada con otra. Así, otorgar un contenido

---

<sup>6</sup> (Manuwald, 2011: 30)

<sup>7</sup> “Cultura rudimentaria” en relación con la alta cultura y no en el sentido antropológico del término.

<sup>8</sup> “The crucial phenomenon of the age of Plautus and Terence is the rise of Rome from regional power to effective master of the Mediterranean world.” (Leigh, 2004: 1)

<sup>9</sup> “The festive absorption of alien cult and culture us the obverse of Rome’s perception of itself as a Mediterranean and not simply an Italian power.” (Leigh, 2004: 2)

sociohistórico al concepto hermenéutico de apropiación debe ir vinculado a una visión donde la apropiación provenga de una tensión entre las voluntades de conquista y las voluntades de control y monopolio. (2006: 163)

Como toda lucha simbólica, el vínculo entre griegos y romanos fue tenso. Existía una diferencia pronunciada entre las representaciones de “el modo de vida griego” y “el modo de vida romano”. El sector conservador latino comenzaba a dar mayor importancia a las tradiciones romanas propias por lo cual, la relación con la cultura griega se tornó ambigua y surgieron posturas pro y anti- helenísticas desde la facción intelectual. El teatro romano se ubica en esta articulación; los primeros dramaturgos eran griegos o venían de regiones de habla osca<sup>10</sup>, pero escribían en latín para una audiencia netamente romana (Livio Andrónico, Nevio y Plauto). Estos primeros poetas introdujeron el arte de la traducción como un proceso de transferencia del sentido general de una obra en un entorno distinto. En cierta forma, ellos crearon trabajos autónomos basados en modelos en otra lengua, hecho que, en parte, era considerado como el procedimiento artístico natural y necesario para la creación poética.

La carrera de Plauto coincide con la crisis de la Segunda Guerra Púnica y la invasión de la península itálica por parte de Aníbal. De hecho, los *Ludi Apollinares* fueron institucionalizados en 212 a.C. y los *Ludi Megalenses* se desarrollaron a partir de 204 a.C., pleno período de ocupación cartaginesa del territorio romano. Las evidencias de representaciones dramáticas dentro de estos festivales datan del 191 a. C., año en el que se consagra el templo a la Magna Mater y *Pséudolo* es llevado a escena por primera vez, tal como se nos dice en una didascalia conservada en el código Ambrosiano. Mediante estas festividades religiosas se buscaba asegurar, por medio del ritual, el bienestar del Estado romano y la expulsión del enemigo extranjero. A lo largo de los textos cómicos, las frecuentes metáforas bélicas y la caracterización de los personajes enfrentados como generales de guerra remitían a la situación contemporánea a las obras.

### Comedia nueva griega

En este momento en el que la cultura helenística circulaba a través de Europa, Plauto adaptaba los textos griegos para el escenario romano. Los originales con los que trabajó

---

<sup>10</sup> (Cf. Manuwald, 2011: 31-32)

pertenecían al último período de la comedia ática, la Nea o comedia nueva<sup>11</sup>. Este tipo de drama tenía una estructura fija y un argumento que variaba con poco margen. En general, las comedias versaban sobre dos jóvenes amantes que eran separados o se les impedía casarse por el origen de la joven (prostitución, esclavitud, pobreza) o porque el padre no aceptaba al pretendiente. Pueden existir enamorados rivales que entorpecen la consecución del amor y hasta matrimonios arreglados previamente. Sin embargo, la trama se desarrolla a favor del final feliz y los amantes eventualmente pueden casarse o las parejas enemistadas reconciliarse. Esta conclusión simboliza el triunfo de la vida junto con la reafirmación de los valores sociales. Los obstáculos que se presentan para la movilización de la trama son la decadencia de la naturaleza humana: la amarga vejez, la avaricia, el egoísmo y la agresividad.

Raramente encontramos una crítica social seria en estas piezas, más aún, las convenciones sociales retratadas nos parecen extravagantes: bebés abandonados y criados por extraños o robados por piratas y vendidos como esclavos, mujeres libres separadas de sus maridos y sustituidas por prostitutas. La recurrencia de estos patrones argumentales se debe a que poseían cierto atractivo para la audiencia ya desde la época de la comedia antigua y media, y de la tragedia y del drama satírico, todas tradiciones de las cuales aquellos esquemas literarios derivan en parte.

Plauto se basa en tres autores de esta comedia nueva: Menandro, Filemón y Dífilo. A partir de los fragmentos que se conservaron y de lo que se puede reconstruir sobre la base de las adaptaciones, sabemos que Menandro explotaba frecuentemente el tema de la mujer liberada una vez que se descubría su origen libre. Filemón, en cambio, concentra la acción predominantemente en la intriga (esclavos enredan la situación) y en implicaciones morales, (por caso, el *adulescens* no debería dilapidar su fortuna, el viejo no debería enamorarse) más que en la liberación de la joven, hecho que se evidencia en las adaptaciones plautinas *Trinummus* y *Mercator*. Dífilo ofrece aún más variaciones y mayor grado de experimentación. En *Kleroumenoi*, comedia atribuida a Dífilo sobre la que se adaptó *Cásina*, podemos observar una trama llena de giros y complicaciones. La joven es reconocida como ciudadana ateniense, rescatada de la esclavitud y de la amenaza sexual que supone el viejo, las matronas someten a y

---

<sup>11</sup> Convencionalmente, la comedia ática se divide en tres períodos: comedia antigua, comedia media y comedia nueva. La comedia antigua abarca del s.V a.C. a la muerte de Aristófanes. Sus dos últimas obras se consideran como la transición hacia la comedia media que se desarrolla hasta el año 388 a. C. La comedia nueva, de la cual Plauto es deudor, abarca las producciones de Menandro, Filemón y Dífilo entre otros y llega a la mitad del siglo III a.C. cuando la actividad dramática decae y se dejan de escribir obras.

se burlan del *pater*, el *adulescens* obtiene el objeto de su deseo. Encontramos, entonces, el reverso de los roles tradicionales en tres niveles: el joven triunfa sobre el viejo, los esclavos sobre sus amos y las mujeres sobre los hombres. En adición a esto, Dífilo parece haber estado en contacto con los patrones del primer drama griego y quizás del mito: cada una de las escenas espectaculares (el sorteo o el reconocimiento, por ejemplo) en *Cásina* y *Rudens* pueden ser rastreadas en el teatro griego, tanto dentro de la tragedia temprana y el drama satírico como de la comedia. A pesar de que estas dos obras mantienen los tópicos de la comedia romántica, ambas son más ricas, más alusivas y exóticas que las obras que conocemos y se adaptaron a partir de Menandro y Filemón.

### Comedia romana

El principal período de la comedia en Roma se extendió entre los años 240 y 159 a.C., momento de fuerte contacto con Grecia y de expansión territorial romana. Previamente, un drama autóctono de lengua osca floreció en la península, la *farsa atellana*. Se desconocen sus orígenes así como su puesta en escena y solo se sabe que era mayormente improvisado, sus personajes eran estereotipados y se conjetura que era musical y dinámico en cuanto a la acción dramática.

La *fabula palliata*, en cambio, es el único género dramático en Roma del cual han sobrevivido textos enteros: hay veintiuna comedias de Plauto completas (en mayor o menor medida), además de numerosos títulos y fragmentos, junto con seis piezas de Terencio. El término *palliata* proviene del sustantivo *pallium*, un manto de origen griego que constaba de una pieza de tela de forma cuadrada. Las distintas formas teatrales llevaban el nombre característico del atuendo que usaban los actores sobre el escenario. En base a esto, el *pallium* era el signo que indicaba que la *fabula palliata* era la representación de un drama latino adaptado de un original griego en el que el ambiente y los personajes eran helenos. La *fabula togata*, en cambio, se situaba en un contexto romano con personajes romanos. En el caso de la primera, los poetas cómicos crearon una forma de espectáculo al gusto romano mediante los procedimientos de apropiación de los originales griegos. De este proceso resulta una acción escénica exuberante en un mundo ficcional griego y una trama que es significativa para una audiencia romana.

El drama literario de tipo heleno fue introducido en Roma en 240 a.C. por Livio Andrónico, un griego del sur de Italia<sup>12</sup>. A pesar de la obscenidad de algunos de los títulos que se conservaron, se cree que los orígenes de este drama son netamente griegos y que la *atellana* no influyó en este autor. En estas piezas, los actores usaban máscaras y disfraces grotescos y, a pesar de la existencia de libretos, es probable que una gran parte de los chistes hayan sido improvisados.

Nevio fue el sucesor, o más bien, joven contemporáneo, de Livio Andrónico. Nativo de Campania, probablemente haya hablado osco antes que latín por lo que la tradición popular italiana fue una gran fuente para sus textos. Al igual que Plauto, se basó en originales griegos de la comedia nueva, aunque interpoló referencias a la política romana, hecho que le valió la cárcel<sup>13</sup>. Introdujo, también, elaborados sistemas de imágenes en los que se basaron poetas posteriores. Terencio sostiene que Nevio fue el primero en adaptar los originales sin traducir literalmente. Probablemente, Plauto lo haya imitado en este aspecto.

Titus Maccius Plautus continúa esta línea de nombres de poetas. De origen umbro, poco se sabe acerca de su vida. Los escasos datos biográficos nos hacen suponer que nació alrededor del 250 a. C. y que su muerte data del año 184, según Cicerón<sup>14</sup>. Durante este período habría conocido tanto la fama de la actividad teatral, como la pobreza absoluta. Su primera incursión dramática fue, probablemente, como actor u organizador, hecho que le procuró cierta prosperidad. Es tan extendida como cuestionada la versión que indica que nuestro autor se habría ganado la vida en un molino luego de perder su primera fortuna en un negocio fallido. En ese tiempo, habría escrito *Saturio*, *Addictus* y una tercera comedia, lo que le habría procurado nuevamente un medio de subsistencia a través del arte dramático<sup>15</sup>. Los comienzos de su carrera habrían coincidido con el último periodo de Nevio, con Enio, Pacuvio, Titinio (quizás) y luego con Cecilio Estacio. La cantidad y autenticidad de sus comedias ha sido siempre otra de las cuestiones a determinar. Se han conservado veintiuna obras; aquellas que Varrón consideró como auténticamente plautinas: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*,

---

<sup>12</sup> Livio Andrónico había nacido en Tarento, una ciudad de la Magna Grecia. A partir del 1000 a. C., los griegos comenzaron a fundar colonias en la isla de Sicilia y el sur de Italia (al igual que en otros lugares del Mediterráneo) que mantuvieron el idioma, la cultura y costumbres. Durante el siglo III a.C., estas ciudades fueron ocupadas por Roma y finalmente anexadas al territorio.

<sup>13</sup> Fritz Graf en su artículo “Cicerón, Plauto y la risa romana” menciona que Nevio tuvo que cumplir condena por burlarse de alguien y mencionarlo en su comedia con nombre y apellido. Ver (Graf, 1999: 33).

<sup>14</sup> (Cf. López y Pociña, 2007: 62)

<sup>15</sup> (Cf. López y Pociña, 2007: 63) y (Manuwald, 2011: 268)

*Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menanechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus y Vidularia*<sup>16</sup>.

Es altamente probable que Plauto haya derivado gran parte de su arte cómico de la *farsa atellana*<sup>17</sup> y que fuera el primer dramaturgo en dedicarse a un solo género, la *palliata*<sup>18</sup>. Sus dos obras más antiguas datan del 200 y 191 a.C. respectivamente y existe una ordenación tentativa sobre la base del desarrollo artístico (de menor a mayor destreza en la ejecución de los textos, según MacCary y Willcock) y a las fechas mencionadas en las obras. A partir de esta sucesión, se estableció que Plauto fue ampliando las partes cantadas y perfeccionó la intriga, los elementos dramáticos y el diálogo.

La relación de Plauto con las obras originales ha sido una preocupación central de los eruditos y críticos en el pasado siglo. El rasgo más sobresaliente que destaca a las comedias plautinas de las áticas es el método de composición basado en la alternancia de partes cantadas y recitadas<sup>19</sup>.

A partir del descubrimiento de nuevos fragmentos de Menandro, se ratifica la originalidad de nuestro dramaturgo. Sin embargo, no todas las comedias tomaron como modelo los originales de este autor griego. En el caso de *Cásina*, debemos establecer no solo las transformaciones plautinas sobre los textos de Menandro sino también qué es propio de Dífilo.

La relación entre las obras de Plauto y la realidad puede determinarse solo en la medida que podamos distinguir las instituciones romanas de las griegas. Aunque a partir de fuentes escasas, se ha podido determinar la presencia frecuente de ciertos fenómenos sociales en las comedias de Plauto respecto de aquellas escritas por Menandro: los esclavos son más astutos y tienen roles más importantes; el viejo lascivo reemplaza al joven amante. Estas modificaciones respondían a una voluntad de moldear el material sobre la base del gusto de la audiencia romana, que estaba compuesta por todas las clases sociales y que asistía al teatro en la época de las Saturnales. Esta festividad es paradigmática del patrón cómico del triunfo del relegado social, en especial, del esclavo, quien asume el protagonismo de la mayoría de las obras plautinas y se convierte en paradigma de la celebración.

---

<sup>16</sup> (Cf. López y Pociña, 2007: 65)

<sup>17</sup> Se cree que su segundo nombre, Maccius, es la romanización del nombre del payaso *Maccus*, uno de los personajes típicos de la *farsa atellana*.

<sup>18</sup> (Cf. Manuwald, 2011: 267)

<sup>19</sup> (Cf. Fraenkel, 2007: 220)

Los personajes femeninos de las comedias plautinas son más dominantes, a menudo amenazantes o vengativos y su rol se acrecienta en comparación con el texto original griego. Sabemos que la actividad de las mujeres en sociedad estaba fuertemente regulada por las leyes y que dependían de sus padres o esposos. Las esposas plautinas controlan la moralidad doméstica, cuestionan cualquier cosa que hagan sus esposos, los insultan y ridiculizan, socavando y poniendo en tela de juicio su virilidad en todo momento. Esta caricatura se habría elaborado en respuesta al temor que tenían los varones adultos por la posibilidad de algún avance social femenino. Como dijo Freud, la ansiedad es una fuente de risa asegurada.

La situación del viejo enamorado es tratada como ridícula y degradante, porque en Plauto el amor es para los jóvenes, que siempre vencen. Como el triunfo del esclavo inteligente sobre su amo, la victoria del hijo sobre su padre le debe su atractivo a la exaltación romana del *paterfamilias* y de la omnipotencia de sus atribuciones legales, la *patriapotestas*. La inversión de su autoridad, según Segal<sup>20</sup>, forma parte de las Saturnales como un mecanismo de liberación de tensiones, lo que deriva en una mayor cohesión social, hecho al que debe su popularidad entre el público romano de la época de Plauto. Después de todo, las fiestas eran una institución regulada y administrada por el mismo Estado.

## El teatro y las festividades

Según lo que sabemos, los *ludi scaenici* se representaban durante los festivales religiosos (*ludi*), sin embargo, se desconoce cuántas obras se interpretaban por día o si se incluían mimos, además de las presentaciones con argumento escrito<sup>21</sup>. El tiempo dedicado a estos festivales fue

---

<sup>20</sup> “Freud considered the hostile impulse against the father to be the very origin of all totemism and taboo. Since the breaking of restrictions is at the heart of all comedy, it is not surprising that this primal taboo should be assaulted here. But the frequent parricidal utterances in Plautus gain special significance when we recall that Roman father had absolute power over their children and could have *them* killed if they deemed fit (...) father-son conflict is a universal psychological configuration, Freud’s Oedipus complex beign its most famous formulation. But it is of significance that in the Roman version, unlike such legends as the sons of Noah and the son of Kronos (not to mention the son of Laius), it is the father who prevails (...) There is a reason why Plautine characters so often mock Rome’s most solemn and fearful institution. As Dr. Grotjahn writes, ‘Jokes grow best on the fresh graves of old anxieties’. Freud himself observed that wit attacks those institutions or religious precepts which are so respected that they can be opposed in no other way.” (1987: 18-19)

<sup>21</sup> También se representaban obras en otros *ludi* no regulares. Manuwald menciona: “Festivals at Rome can be divided into regular games, typically in honour of a particular god and held at specific times throughout the year, and occasional spectacles due to extraordinary events. *Ludi sollemnes* were held regularly by the civic authorities, whereas *munera* were essentially donated spectacles by wealthy families, given, for instance, as fulfillments of vows



creciendo hasta alcanzar cuarenta y tres días al año, de los cuales nueve pertenecían a los *Ludi Romani* (datan del s. IV a.C.) y a los *Ludi Plebeii* (220 a.C.), siete a los *Apollinaris* (212 a.C., hechos anuales a partir del 208 a.C.) y *Cerialis* (201 a.C.), seis a los *Megalenses* (204 a.C. reorganizados en el 191 a.C.) y cinco a los *Florales* (173 a.C.). En la época de Plauto existían ya cuatro festivales y se añadieron dos más durante su carrera como dramaturgo<sup>22</sup>.

Estos *ludi scaenici* derivan su nombre de la *scaena* o *proscenium*, una construcción de madera donde se realizaban las representaciones y que se erigía frente a un templo cuyas escalinatas funcionaban como asientos para los concurrentes. De esa manera, la puesta en escena se vinculaba directamente con la celebración religiosa. Los teatros en Roma no fueron permanentes hasta finales del período republicano.

Existía un pequeño espacio entre el escenario y la primera fila de asientos, el cual era llamado *orchestra* y devenía de la estructura griega donde se situaba el coro. Normalmente no era utilizado más que para poner algunos asientos portátiles eventuales para espectadores importantes que asistieran a la representación<sup>23</sup>, dado que el coro ya había desaparecido en esa época.

Muchas veces, los actores-empresarios compraban las obras a los autores y organizaban su puesta en escena<sup>24</sup>. La escenografía de estas representaciones se componía de tres puertas: la del centro lleva a la ciudad, las de los laterales pertenecen a viejos: la casa del padre, la casa del proxeneta o del vecino (generalmente de igual edad que el *paterfamilias*). Hay tres salidas: una lleva al puerto, lugar de comercio; la otra a la campiña. La apertura del medio comunica con el foro<sup>25</sup>. Los ámbitos públicos y privados se relacionan con el adentro y afuera de escena aunque la comedia *palliata*, de tema doméstico, se desarrollaba delante de varias casas<sup>26</sup>. Además de estas aperturas, el escenario contaba con dos entradas laterales adicionales que comunicaban con los vestuarios. El telón habría sido introducido, según Donato, hacia el año 133 a.C.<sup>27</sup>. Respecto de esto, Beare sostiene:

---

after military victories (*ludi magni/votivi*), at dedications of temples (*ludi ob dedicationem aedis*) or at funerals in honour of the dead (*ludi funebres*).” (Manuwald, 2011: 60)

<sup>22</sup> (Cf. Manuwald, 2011: 60-67)

<sup>23</sup> (Cf. Beare, 1964: 154)

<sup>24</sup> (Cf. Beare, 1964: 155)

<sup>25</sup> (Cf. Dupont, 1985: 258)

<sup>26</sup> “[L]e lieu de la comédie est la maison alors qu’elle se passe toujours dans la rue, devant plusieurs maisons, l’enjeu étant justement d’investir l’une d’elles. La porte est un objet essentiel de la mise en scène comique et elle est toujours vue de l’extérieur.” (Dupont, 1985: 245)

<sup>27</sup> (Cf. Beare, 1964: 246)

Los griegos de la época clásica pueden haber conocido el telón como forma de decoración o escenografía (parape/asma). Además, el uso ocasional de una pequeña cortina portátil para ocultar parte del escenario, una puerta del fondo que no se desea que aparezca, etcétera, constituye un recurso tan obvio que parece aventurado negarlo totalmente a los griegos. No hay prueba de que éstos utilizaran un telón ancho para ocultar todo el escenario; en verdad, el desarrollo de la técnica escénica griega, especialmente en sus últimas formas, tal como la ilustran las obras disponibles, parece requerir un escenario permanentemente abierto a la vista. Las adaptaciones latinas realizadas por Plauto y Terencio permiten suponer que también estaban destinadas a un escenario sin telón (...) menos aún podía utilizarse un telón dentro del curso de una obra; por lo tanto, los objetos ya innecesarios se retirarían a la vista de los espectadores. (1964: 245)

Es probable que el telón estuviera presente en las reposiciones de las comedias plautinas aunque no creemos que haya sido utilizado dada la acción continua de las obras.

Si bien existían teatros de piedra en otras ciudades romanas, el recelo en el corazón del imperio por un edificio netamente griego fue grande y hasta la creación del Teatro de Pompeyo (55 a.C.) los escenarios continuaron siendo de madera y montándose anualmente. Manuwald, en su libro *Roman Republican Theatre* menciona esto como una paradoja:

[P]ermanent theatres in Rome started to be erected at a time when scenic games consisted mainly of revivals of 'classic' plays and of new pieces of dramatic genres that included a large amount of spectacle, while during the most creative period of Republican stage drama there was no permanent stone theatre in Rome and plays were acted on temporary wooden stages. However, 'temporary' in this context literally means 'erected for a limited period of time' and is not to be equated with 'simple': the structures evolved over the centuries, and in the late Republic theatre buildings were rather elaborate. For the absence of a permanent theatre in Rome throughout most of the Republican period was not due to an inability on the part of the Romans to build such structures, but rather the consequence of a deliberate decision against them. (2011: 73)

Dado este montaje escénico temporal, la relación entre los actores y el público era cercana, lo que más bien evitaba la verosimilitud de la situación escénica, principio que es relativamente moderno y guarda poca relación con el drama temprano. Ante la falta de efectos especiales y con una escenografía mínima, el éxito de las obras dependía enteramente del parlamento, de la música y de la acción escénica para capturar a su audiencia.

## Capítulo 2

### Características y problemas generales de *Cásina*

Niall Slater sostiene en su introducción a *Plautus in Performance*:

Nothing is more elusive than the theatrical moment. It exists only in the fleeting conjunction of players, audience, and play, for without any one element of this triad the resultant experience is simply not theatre. It is perpetually new, for audience, players, and even play change with each performance. (1987: 1)

La elusividad de toda puesta en escena es el primer problema del abordaje de un texto dramático, porque este solo es una fracción de la experiencia teatral. Por otra parte, la reconstrucción del contexto, que nos acercaría a la posibilidad de comprender los demás elementos adyacentes al discurso, también es problemática ante la falta de evidencias históricas. Los datos contextuales con los que contamos nos permiten reponer la puesta en escena únicamente de manera parcial.

Partiremos del problema de las máscaras: no se sabe con certeza si los actores las usaban para este tipo de teatro y las opiniones de los críticos varían. MacCary y Willcock suponen que se usaba un maquillaje grueso, semejante al que usan mimos actuales, que les conferiría a los actores una dimensión “fantásticamente humana”<sup>28</sup>; los personajes estarían sobreactuados y sobredimensionados. Por otra parte, otros especialistas como Beare y Marshall están en desacuerdo y consideran que se usaban máscaras en el teatro plautino<sup>29</sup>. Esta última hipótesis pareciera ser más lógica que la del maquillaje por cuestiones relativas a la representación misma. El uso de máscaras habría facilitado que un actor asumiera más de un rol sin ser reconocido, o a

---

<sup>28</sup> (MacCary y Willcock, 2010: 22)

<sup>29</sup> “I do not believe the scant evidence that might suggest Plautus’ actors would not have worn masks. Every staged performance tradition in Greece and Rome used masks, and anything else would have been inconceivable. Greek New Comedy and the fabulae Atellanae were masked theatre traditions, and these were Plautus’ principal influences. Further, later Roman New Comedy was masked. It seems perverse to propose an intermediary unmasked stage of comic development.” (Marshall, 2006: 126)

“Coincido con Navarre en sostener que las convenciones escénicas romanas se basaban en las griegas, aun con respecto al uso de máscaras. Estas cubrían toda la cabeza del actor (Aulo Gelio, V, 7) y el cabello de la máscara se coloreaba para adecuarlo al papel (...) Consideremos las limitaciones prácticas de la escena. Como la representación era continua, los actores debían cambiar de vestimenta en un tiempo muy corto (a veces en el término de seis versos). los trajes, especialmente los trabajados, eran costosos. La tendencia natural llevaría al dueño del equipo a reducirlo a una cantidad limitada de vestidos, con el menor número de tipos y el estilo más simple posible. Las máscaras, por otro lado, eran probablemente baratas. Debían diferenciarse bien unas de otras, porque eran ellas las que daban su identidad a cada personaje.” (Beare, 1964: 164). Este autor también sostiene el uso de máscaras en la *farsa atellana* (p. 120).

hombres disfrazarse de mujeres y, también, a los espectadores más alejados del escenario, reconocer a los diferentes personajes<sup>30</sup>. Asimismo, las caretas se habrían confeccionado de forma tal que facilitaran la llegada de la voz de los actores a todos los presentes.

Desde la perspectiva del lenguaje, el latín de las comedias plautinas no es el mismo que el de Virgilio o Cicerón, sino que es un latín que busca asemejarse a la lengua hablada a fines del siglo tercero y principios del segundo a.C. Beare reconoce la destreza del diálogo plautino en su libro *La escena romana*:

La rapidez y la pureza de su estilo fueron reconocidos por los críticos antiguos, y no dependemos solo del testimonio de la antigüedad, pues tenemos alrededor de veinte mil versos en un latín sabroso, que cubren todos los temas dentro de la esfera de la comedia en sentido lato: bufonería, jovialidad, ternura, engaño, sabiduría de la vida y filosofía popular. ¿Qué podría ser más efectivo que llamar a un enemigo “desenterrado de un estercolero” [*ex sterculino effose*]? (1964: 53)

MacCary y Willcock sostienen que, para lograr el efecto de la lengua dialogada, Plauto se vale de interjecciones griegas y latinas, oraciones exclamativas (juramentos y maldiciones), repeticiones, parataxis y verbos de decir en detrimento del discurso referido, aliteraciones y asonancias. Da énfasis a los parlamentos y a los diálogos por medio del uso constante de superlativos, prefijos y sufijos, diminutivos, palabras inventadas y términos griegos. A menudo interrumpe el curso de una oración para insertar un pensamiento a modo de paréntesis o aparte. En otro orden de cosas, tanto la morfología como la pronunciación evidencian una etapa anterior al latín clásico<sup>31</sup>.

A pesar de que el coro había desaparecido de las representaciones escénicas en la época plautina, no se sigue de esto que las secciones cantadas estuvieran suprimidas. La variedad métrica presente en las comedias del autor indica que, por el contrario, la música y el canto predominaban, lo que hacía de las representaciones una especie de comedia musical. López y Pociña detallan los tipos de metro empleados:

Las partes dialogadas, denotadas métricamente por la utilización del senario yámbico, ocupaban en las comedias de Plauto solo un tercio o incluso menos de la extensión, resultando mucho más ricas y abundantes las recitadas y las cantadas,

---

<sup>30</sup> (Cf. Beare, 1964: 169-170)

<sup>31</sup> (Cf. MacCary y Willcock, 2010: 23-26)

caracterizadas por el empleo de septenarios trocaicos, septenarios yámbicos y octonarios yámbicos las primeras y por variados versos yámbicos, trocaicos, anapésticos, créticos, báquicos, eólicos y jónicos las segundas. (2007: 96)

En cuanto a su estructura, la puesta en escena es continua, no existen actos ni pausas explícitas. *Cásina*, al igual que las demás comedias plautinas, fue segmentada posteriormente de acuerdo con la entrada o salida de los personajes que coincidían, a veces, con los cambios de metros en el texto<sup>32</sup>.

Desde el punto de vista del argumento de la obra se pueden establecer tres núcleos alrededor de los que se desarrollan las acciones más espectaculares y con mayor potencialidad cómica: el sorteo entre las dos facciones enfrentadas, la actuación de Pardalisca ante Lisídamo sobre la locura de Cásina y la boda entre Olimpión y “Cásino” con su desenlace. El final del original, según se nos dice en el epílogo de la obra, parece haber sido descartado y reemplazado por el matrimonio entre el capataz y Calino travestido<sup>33</sup>, motivo basado probablemente en la *atellana*. Sin embargo, ante la ausencia de los originales, esto es imposible de comprobar ya que también existía una tradición griega cómica de “novia falsa” a partir del mito de Heracles y Ónfale, en el cual el héroe y la reina intercambian vestimentas a modo de juego<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> “[D]espués del prólogo habitualmente, comienza la comedia, estructurada en nuestras ediciones críticas en cinco actos, y éstos articulados en un número indeterminado de escenas (a veces una sola), en función de la entrada o salida de algún personaje, de tal manera que cuando la escena quede vacía cambie el acto. Ahora bien, la división en actos correspondía a una necesidad real en las comedias de Menandro y demás dramaturgos de la comedia nueva, pues en el corte existente entre ellos tenían lugar las intervenciones del coro, que no existen en Plauto, donde la acción se desarrolla de una manera continuada; es sólo en el siglo xv cuando dividen nuestras comedias una serie de humanistas, hasta llegar a la edición con actos de J. B. Pió del año 1500, uso que se perpetua en nuestras ediciones. La desaparición del coro no implica en modo alguno la ausencia de música en las comedias de Plauto. Constaban éstas de partes habladas (*diverbia*), de partes recitadas con acompañamiento de flauta (*cantica*) y de partes propiamente cantadas, a veces también con danza (*mutatis modis cantica*), jugando en esta repartición un papel esencial la variadísima polimetría que caracteriza a nuestro comediógrafo.” (López y Pociña, 2007: 94-95)

<sup>33</sup> “The amount of obscenity and farcical action in the false-bride scenes make these seem the most probable Plautine addition but we can never be certain where the original is not available for comparison. It is true that Plautus seems to have taken greater liberties with his Greek sources in later plays than in earlier. Also, there is evidence that transvestite marriages were popular in the tradition of Atellan Farce: the title *Maccus virgo* survives.” (MacCary y Willcock, 2010: 37)

<sup>34</sup> (Cf. Graves, 1985: 112-115) y (Cf. Roman y Roman, 2010: 373)

## Capítulo tres

*Cásina*; desplazamientos, sustituciones y juegos de poder.

### Personajes y ausencias

El problema de la ausencia en escena de los personajes principales, Cásina y Eutinico, no ha pasado desapercibido y algunos autores han dado explicaciones, al menos parciales, de este hecho, como se esbozó en la introducción. Las principales posturas respecto de la ausencia de la pareja, si bien no pueden descartarse, no son suficientes para explicar este hecho. Básicamente, podemos sintetizarlas en dos perspectivas principales (no necesariamente excluyentes entre sí): 1) la omisión es una consecuencia de la interpolación de dos originales, 2) los personajes que no provocan risa no son necesarios sobre el escenario.

La ausencia de la pareja es tan significativa que hasta el mismo prólogo anuncia que ni Cásina ni Eutinico participarán de la acción escénica:

*ea inuenietur et pudica et libera,  
ingenua Atheniensis, neque quicquam stupri  
faciet profecto in hac quidem comoedia*<sup>35</sup>. (vs. 81-83)

*sciens ei mater dat operam absentem tamen.  
is, ne exspectetis, hodie in hac comoedia  
in urbem non redibit. Plautus noluit,  
pontem interruptit, qui erat ei in itinere*<sup>36</sup>. (vv. 63-66)

Según se nos dice, la decisión de mantener a ambos personajes al margen es consciente y planificada. Bajo la condición de no hacer nada indebido, Cásina debe resignar su protagonismo. Más notorio es, aún, el caso de Eutinico, quien no participa de la acción, ausencia sobre la que no se da ninguna explicación. Más aún, es Plauto mismo el que corta el puente que le permitiría volver a la ciudad (y a la comedia)<sup>37</sup>. Analicemos las implicaciones del texto respecto de estos personajes para comprender por qué fueron desterrados de la escena.

---

<sup>35</sup> “Se descubre que es casta y libre, nacida ateniense y no hará nada indigno, por lo menos en esta comedia.”

<sup>36</sup> “Sabido esto, la madre lo ayuda a pesar de estar ausente (a Eutinico). No esperen que él vuelva en esta comedia, hoy a la ciudad. Plauto no lo quiso, rompió un puente que se encontraba en su camino.”

<sup>37</sup> Beare sostiene que: “(...) Plauto no concedía importancia particular a la fidelidad en la traducción; en efecto, tomaba lo que quería y dejaba lo que no le interesaba. La observación que hallamos en el prólogo de *Cásina*, cuando dice que el joven no aparecerá en la obra porque Plauto rompió el puente por donde él debía volver a casa, puede ser

Eutinico posee una gran potencialidad cómica equiparable a la de Lisídamo. El joven no se propone liberar a su enamorada de una vida de servidumbre y tampoco tiene interés en mantener la exclusividad sexual, dado que pretende casarla con su escudero para poder tener acceso a ella según sus antojos. MacCary y Willcock sostienen que Cásina, luego de ser reconocida, es libre para elegir a su amante y se libra de la amenaza sexual que supone el viejo, sin embargo esto está lejos de ser así<sup>38</sup>. La esclavita no es más que un objeto de deseo, sin voluntad, ni identidad (desde que es abandonada y aún después de ser reconocida) o visibilidad (su personaje es indiferente para la acción escénica). Sobre la base de la condición servil de Cásina, padre e hijo preparan exactamente el mismo plan para hacer usufructo de lo que consideran un “objeto”. La palabra *praesepis*, en el prólogo, es lo que nos da la pauta para comprender la conducta de los dos hombres:

*Filius is autem armigerum adlegavit suom,  
qui sibi eam uxorem poscat; scit, si id impetret,  
futurum quod amat intra praesepis suas*<sup>39</sup>. (vv. 55-57)

La analogía entre la pasión de Lisídamo y el comportamiento de las bestias está bien documentada a lo largo del texto<sup>40</sup>. Este vergonzoso comportamiento le vale al viejo constantes comparaciones degradantes: *cana culex* v. 239; *illius hirqui improbi, edentuli* v. 550. Que Eutinico pretenda tener sexo con Cásina dentro de un establo también permite asimilar su deseo al de los animales. Entonces, si el *adulescens* está tan degradado como su padre por una pasión bestial ¿por qué eliminar su presencia del escenario, si este hecho tiene una gran potencialidad cómica?

Otra ausencia menos evidente, pero también significativa es la del viejo esclavo que recoge a Cásina cuando es abandonada. Slater sostiene:

---

solo una manera jocosa de manifestar que la trama, aun la del original griego, no permitía que este personaje apareciera” (Beare, 1964: 51). La perspectiva de análisis de este fragmento de la pieza da una explicación más bien simple, que no es funcional al planteo general de la presente investigación.

<sup>38</sup> (Willcock y MacCary 2010: 9)

<sup>39</sup> “El hijo, en cambio, manda a su escudero que la reclame para él; sabe que si lo consigue, en lo venidero la amará en su propio establo.”

<sup>40</sup> Slater afirma: “Throughout the play others have compared Lysidamus and his lust to animals, usually untamed or untameable: 239 *cana culex*, 476 *apros*, 535 *vetulis vervecibus*, 550 *hirqui*, 811 *equos*. Lysidamus’ lust is not human, not a straying within the limits that society and comedy can tolerate, but animalistic, frenzied, Bacchic.” (1987: 75)

The old slave is now lying sick in the house (37-38), which is apparently meant to account for his absence from the play, though in fact we do not know from the prologue that he will never appear. Of what relevance is this slave at all? The natural assumption is that he played a key role in the recognition scene, which established Casina as a freeborn citizen and therefore eligible to wed young Euthynicus. Yet all we have of such a scene is a two-line summary in the epilogue (1013-1014). (1987: 58-59)

Si bien la presunción de que el esclavo formaría parte de la acción en el original es más que plausible, ¿de qué le serviría al prologuista mencionarlo, si en el epílogo no hay rastros de él<sup>41</sup>? La explicación podría encontrarse en la tragedia.

Eurípides experimentó constantemente con las convenciones de la tragedia, al punto de acortar la brecha entre ésta y la comedia. La clave del cambio radicó en la construcción de personajes más humanos y de menor estatura heroica. Las situaciones representadas y los finales felices de sus tragedias también tergiversaron la norma clásica. Es de suponer que Menandro adoptó este estilo y solo cambió los nombres míticos por los de personas sin fama, dando así origen a la comedia nueva<sup>42</sup>. En este punto de intersección en el que ambos géneros se desdibujan, la paratragedia<sup>43</sup> se convierte en un elemento fundamental del drama cómico doméstico. Las situaciones potencialmente trágicas abundan en Plauto pero su resolución siempre deviene en risa. Si pensamos en el caso de la *puella exposita*, deberíamos considerar que una niña que es abandonada y adoptada por una familia vecina puede cometer cualquier tipo de exceso a raíz del desconocimiento de su origen (tal como le sucede a Edipo). En el prólogo, inmediatamente antes de la historia de Cásina, se menciona al esclavo que yace enfermo (*in morbo cubat* v. 37). Esta situación tiene todos los elementos de la tragedia, sin llegar a serlo. Para indicar lo contrario, el narrador se desdice y hace un juego de palabras entre *in morbo* e *in lecto* con el que plantea que no es así: el esclavo sufre de holgazanería y no de una enfermedad. ¿Para qué hacer un rodeo tan amplio del tema y detenerse tanto en un personaje del que se hace caso omiso en el epílogo? Si consideramos el efecto de este fragmento (aunque el prólogo sea

---

<sup>41</sup> En la conclusión de la obra se utiliza el verbo *reperio* “descubrir”, en voz pasiva; es decir que “se descubre” que Cásina es nacida libre. Se supone que es así porque el esclavo terminó de dormir su siesta y decide levantarse y resolver el conflicto, dando la clave para el final de casamiento entre los adolescentes, pero es meramente una especulación a falta del manuscrito original griego.

<sup>42</sup> (Cf. MacCary y Willcock, 2010: 5)

<sup>43</sup> La paratragedia es entendida aquí, no solo como una parodia de acciones y personajes o de pasajes de tragedias célebres sino también como la esencia trágica de ciertas situaciones aunque no tengan un desenlace trágico. Un ejemplo en el texto es el amor de Lisídamo por Cásina, el cual tiene un tinte de transgresión ya que ha sido criada casi como su hija.



una adición posterior), tenemos un sutil y atrayente juego con los límites de los géneros dramáticos del que *Cásina* está plagada. Seguramente, también la desproporción de tono entre *morbo* y *lecto* haya sido el pie principal para restarle importancia a lo que sería un pasaje más bien serio:

*is servos, sed abhinc annos factum est sedecim,  
quom conspicatust primulo crepusculo  
puellam exponi. adit extemplo ad mulierem  
quae illam exponebat, orat ut eam det sibi;  
exorat, aufert. detulit recta domum,  
dat erae suae, orat ut eam curet, educet.  
era fecit, educavit magna industria,  
quasi si esset ex se nata, non multo secus*<sup>44</sup>. (vv. 39-46)

El destino del viejo esclavo (aunque esté dormido durante toda la obra) permanece unido íntimamente al de *Cásina* y se convierte en la clave para que el texto no pierda su esencia cómica. Su presencia no es indispensable ni fundamental para la acción y probablemente en el original griego el reconocimiento a partir de un *deus ex machina* haya sido la solución (el casamiento entre los jóvenes es necesario como final feliz, pero poca importancia reviste para Plauto<sup>45</sup>). Esta adición del prólogo provoca dos efectos: el relato queda enmarcado entre la situación de exposición de *Cásina* y su eventual reconocimiento y se señala el elemento potencialmente trágico de la situación para acentuar la paratragedia del conjunto<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> “Este esclavo, hace ya dieciséis años, al despuntar el día vio que abandonaban una niña. Se dirigió inmediatamente hacia la mujer que la estaba abandonando, le pidió que se la diera, suplicó y se la llevó consigo. Se fue directamente a su casa y allí se la dio a su ama, rogándole que la cuidara y educara. Ella así lo hizo, la crió con mucho cuidado, casi como si fuera hija suya y no de otro modo”.

<sup>45</sup> Según Fraenkel (2007: 199), el personaje del esclavo viejo se menciona en relación a la escena de anagnórisis que está ausente en Plauto pero seguramente existía en Dífilo: “This makes it clear that the slave also appeared in Diphilos. Plautus’ words do not allow us to assume that the anagnórisis did not happen within the play itself, and such a hypothesis would be incompatible with the technique of New Comedy as we know it. Skutsch, in agreement with Leo, correctly says: ‘The prologue prepares in great detail for an ἀγνώρισις which must therefore have appeared in the play itself’”.

<sup>46</sup> Slater (1987, 76) señala que *Cásina* está en el límite de lo cómico: “Is not comedy about holiday and freedom from morality? Yes, but as holiday can only exist by the existence of contrasting working days, license implies also the bonds of morality. The *Casina* is a darker comedy than most of Plautus’ other works, because it rides so near the edge of the genre. The darkness is further proof of its marginal character; Lysidamus’ sin is not lechery, but lust so excessive and animalistic that it becomes sex without joy”. Si bien creemos que los adjetivos empleados respecto de la lujuria de Lisídamo son un poco exagerados, coincidimos en que la amenaza sexual (hay una alta frecuencia de verbos de violación) sobre *Cásina* está todo el tiempo presente y que incluso se extiende hasta el final “feliz” en el que no sabemos si ella estaba predispuesta al matrimonio con Eutinico.

## Desplazamientos y sustituciones. Juegos de poder

Dadas las ausencias que hemos analizado hasta aquí, sigue en pie el interrogante de por qué Eutinico y Cásina no forman parte de la acción dramática. Como hemos planteado en la introducción, la hipótesis principal es que los jóvenes son desplazados por los demás personajes a través de un juego de sustituciones basadas en las relaciones de poder. Estos cambios no son estables ni permanentes y podrían responder, en parte, a las convenciones sociales y a los temores y prejuicios de cierto sector de la audiencia de los cuales la comedia se hace eco.

Segal, en su paradigmático libro *Roman Laughter*, plantea, basado en Bergson, que el mundo de la comedia es un mundo dado vuelta<sup>47</sup>. Numerosos críticos han continuado esta línea que da cuenta del cambio de roles entre amos y esclavos. Slater va más allá y reconoce que *Cásina* es una obra en la que esto sucede en todos los personajes y hasta en el nivel sexual:

The *senex* becomes the *adulescens amans*. In both these capacities he is *erus*, but he becomes by a further reversal *servus*, while his personal *servus* for a time becomes *erus* and *liber*. The slave Olympio thus becomes for a time a *servus gloriosus* but is finally humiliated and defeated as no true clever slave in Plautus is. Lysidamus nearly undergoes one final transformation, to fugitive slave, before he is caught and brought back to his original role of *senex*.

Other role reversals are sexual as well. The *matrona* becomes the *servus callidus* when she seizes control of the play. Her two allies, a *matrona* and an *ancilla*, take on roles usually played by fellow male slaves serving the *architectus doli*, the *servus callidus*. It may even be an artistically valid post hoc, propter hoc to argue that Cleostrata is led by her own sexual role reversal (a transmission from passive to active in the world of Roman comedy) to the central idea of her *fabula*, the sexual role reversal of Chalinus into “Casina”. (1987: 84)

Se torna evidente que, en estas sustituciones continuas, los espacios vacíos que dejan Cásina y Eutinico son motivo de enfrentamientos entre otros personajes que buscan imponer su propia posición. El único que presenta un papel enteramente secundario es Alcésimo, quien no abandona su rol de *senex* a lo largo de todo el texto. De estas luchas nos ocuparemos más adelante cuando abordemos el metateatro plautino.

Como mencionamos una escala en los roles protagónicos, deberemos definir las categorizaciones de la misma. Plauto ha ampliado el papel del *servus callidus* respecto de los

---

<sup>47</sup> (Segal, 1987: 99-100)

originales a tal punto que muchas veces es el esclavo la primera figura arriba del escenario. La comedia comienza con la narración de las dos estratagemas para apoderarse de la esclava: padre e hijo quieren casarla con sus respectivos esclavos para tener acceso a ella. Antes de que la comedia comience, ambos pretenden ocupar el lugar principal de la escena, pero Eutinico es derrotado (siguiendo una analogía del enfrentamiento bélico) al ser enviado lejos y deja su lugar vacante. Lisídamo usurpa ese espacio y no lo abandona hasta el final. En el comienzo *in medias res*, tenemos una situación en la que el *pater* es tanto *adulescens* como *servus callidus*, es decir, el antagonista, el *agelast* como lo denomina Segal, se transforma en protagonista por partida doble. La situación de poder pareciera favorecer a Lisídamo ya que utiliza su posición de *paterfamilias* para enviar lejos a su hijo, se arroga los derechos del *adulescens* respecto de la pasión amorosa e intenta llevar a cabo el casamiento como el esclavo astuto de otras comedias.

A pesar de este comienzo, en el que pareciera que el viejo tiene las prerrogativas respecto de todos los demás personajes, un detalle no menor que en cierto sentido adelanta la trama, revela lo contrario: el hecho de que tenga que idear un engaño para poseer a Cásina en secreto<sup>48</sup> y confrontar, en términos militares, a Cleústrata. De la misma forma, las constantes comparaciones que efectúa Lisídamo entre su matrimonio y el de Júpiter y Juno constituyen un paralelismo irónico de la situación de la comedia; lejos de su posición prestigiosa como *paterfamilias*-rey de los dioses, el viejo se convierte en el adúltero que apela a cualquier estratagema para satisfacer sus bajos instintos y burlar a su irascible -y con razón- cónyuge. En medio de esta situación de poder tambaleante, surge Cleústrata desde las bambalinas, quien sabe de antemano lo que el viejo se propone y responde típicamente como las matronas de las comedias (hasta el momento de la escena del sorteo), gritando, ridiculizando y provocándolo.

Cuando el sorteo da como ganador a la pareja Lisídamo-Olimpión, Cleústrata se muestra resignada y calma (*victus es, Chaline v. 17; faciam ut iubes v. 19*) porque quizás ya sepa cómo engañar a Lisídamo. Entonces se da la transformación de *matrona* en *architecta doli*, aunque es imposible determinar si fue en ese momento o si lo había planeado durante la discusión con Olimpión. A partir de este punto, el poder jamás volverá a estar del lado de Lisídamo, aún cuando el viejo mantenga el protagonismo.

---

<sup>48</sup> Slater afirma: "Lysidamus should have the clear legal right to decide the fate of any slave of his household by his *patria potestas*." (1987: 65)

Alternada y a veces simultáneamente, Mírrina y Pardalisca comparten el rol de *servus callidus* con Cleústrata. Calino, por su parte, solo sirve como instrumento de venganza y deberíamos determinar en qué medida participa de la idea del casamiento falso. Según el texto, Calino descubre la verdad en una instancia muy avanzada de la obra (vv. 468-470, casi en la mitad de la comedia) pero no intenta hacer nada por su cuenta más que contarle a su ama. Sin duda, su aparición más importante será como “Cásino”.

Al quedar el papel protagónico usurpado por Lisídamo, el antagonista, el rol del *agelast* se desarrolla como una construcción compleja. Recordando la definición que da Segal de este tipo, es quien se opone al espíritu festivo y lúdico de las Saturnales. Segal define a esta tipología como:

These non-players are also non-laughers, and in the discussion to follow they will be referred to as “agelasts”, following Meredith’s definition: We have in this world men whom Rabelais would call “agelasts”, that is to say, non-laughers, men who are in that respect as dead bodies, which, if you prick them, do not bleed... In relation to the stage, they have taken in our land the form and title of Puritan. (1987: 70)

Slater propone que Cleústrata está al borde de convertirse en *agelast*, pero no lo hace ya que Plauto mantiene un respeto cauto por la institución matrimonial<sup>49</sup>. En cierto sentido, en el diálogo de inicio con Mírrina, Cleústrata reúne todas las características de este tipo:

*Cleost. Vir me habet pessumis despicatam modis,  
nec mihi ius meum optinendi optio est.*  
*Myrr. Mira sunt, vera si praedicas, nam viri  
ius suum ad mulieres optinere haud queunt.*  
*Cleost. Quin mihi ancillulam ingratiis postulat,  
quae mea est, quae meoeducta sumptu siet,  
vilico suo se dare,  
sed ipsus eam amat.*  
*Myrr. Obsecro*  
*Tace.*  
*Cleost. Nam hic nunc licet dicere;  
nos sumus.*  
*Myrr. Ita est. Unde ea tibi est?  
nam peculi probam nil habere addecet  
clam uirum, et quae habet, partum ei haud*

---

<sup>49</sup> (Slater, 1987: 71)

*commode est.*  
*quin uiro aut subtrahat aut stupro inuenerit.*  
*hoc uiri censeo esse omne, quidquie tuom est.*  
*Cleost. Tu quidem advorsum tuam amicam omnia loqueris.*  
*Myrr. Tace sis, stulta, et mi ausculta.*  
*noli sis tu illi aduorsari,*  
*sine amet, sine quod libet id faciat, quando tibi nil*  
*domi deliquom est.*  
*Cleost. Satin sana es? Nam tu quidem advorsus tuam*  
*istaec rem loquere.*  
*Myrr. Insipiens,*  
*semper tu huic uerbo uitato abs tuo uiro.*  
*Cleost. Qui uerbo?*  
*Myrr. Ei foras, mulier*<sup>50</sup>. (vv. 189-210)

Cleústrata permanece enfurecida a lo largo de esta escena como pocos personajes que se hayan visto en las comedias. En este diálogo ella utiliza un registro que no se corresponde con el de las Saturnales: *despicatam*, *ius*, *meo* y *tuam rem* en referencia al peculio<sup>51</sup>, *advorsum* (dos veces, como rechazo de Mírrina a los derechos e intereses de las mujeres). Mírrina, mientras tanto, le aconseja que se tome la vida conyugal más a la ligera y muestra una moral relajada, pero Cleústrata pareciera no cederle la razón (y, de hecho, no lo hace, ya que eventualmente se venga de ese esposo que tanto la maltrata). El punto cúlmine de su indignación se muestra en el diálogo con Lisídamo, durante la siguiente escena en la que prácticamente le “ladra”<sup>52</sup> a su esposo todo

<sup>50</sup> “Cl: Mi marido me desprecia de un modo terrible y no se me es dado defender mis derechos.

Mí: Me asombro, si es verdad lo que decís, ya que los esposos son los que no pueden hacer valer sus derechos con sus mujeres.

Cl: Se empeña en dar a su capataz en matrimonio a una esclavita mía que fue criada de lo mío, siendo él mismo el que está enamorado de ella.

Mi: ¡Callate, por Dios!

Cl: Ahora podemos hablar, estamos solas.

Mi: Así es. ¿De dónde la sacaste? No conviene tener nada a escondidas del marido, la que lo tiene, lo adquirió ilícitamente, o se lo robó al esposo o se lo dio su amante. Opino que todo aquello que es tuyo es de tu esposo.

Cl: Estás hablando en contra de tu amiga.

Mi: Callate, tonta y escuchame. No quieras, por favor, llevarle la contra. Dejalo que se enamore, dejá que haga lo que quiera mientras que a vos no te falte nada en tu casa.

Cl: ¿Estás loca? Estás hablando contra tus propios intereses.

Mi: Insensata, siempre tenés que evitar una frase de tu marido

Cl: ¿Cuál?

Mi: “Andate de mi casa, mujer”

<sup>51</sup> Segal plantea que durante las Saturnales se suspende el tiempo de ganancia y los personajes que ignoran esto son derrotados.

<sup>52</sup> Ol. Quam tu mi uxorem? Quasi venator tu quidem es:

Dies atque noctes cum cane aetatem exigis. (vv. 319-320)

Ol: ¿Qué mujer? Sos casi como un cazador; te pasás la vida, durante el día y la noche con un perro.

el odio que le tiene. Cleústrata se estaría comportando como *paterfamilias* y *agelast* ya que Lisídamo está ocupando el lugar de su hijo. En este momento inicial de la comedia, la balanza de poder se inclina rotundamente hacia la mujer. Con la escena del sorteo y posterior victoria del viejo, pareciera que la situación se revierte. Pero como Lisídamo (en oposición a Eutinico) no puede esgrimir el mando eternamente, las convenciones de la comedia exigen su derrota absoluta. Los roles vuelven a cambiar con los preparativos de la boda para restituirle el poder a la matrona.

Por un lado, Cleústrata encarna el principio del antagonista que se opone al espíritu festivo, pero Lisídamo es el *agelast* por excelencia. El viejo no se opone a la fiesta y los placeres de las Saturnales, pero se enfrenta al amor de los jóvenes y es el mayor obstáculo a superar hasta su derrota final. Por lo tanto, vemos que parte de la tipología fija del *senex* se mantiene en él a pesar de que reemplace a su exacto opuesto, el *adulescens*.

El mayor y más espectacular desplazamiento y reemplazo es el de Cásina por Calino. Hasta el verso 813 (*iam oboluit Casinus procul*) se hace difícil identificar a Calino con el *servus callidus*, hecho que se invierte en la escena del casamiento. Sin embargo, lo sobresaliente no es el grado de identificación con este tipo estable de personaje, sino el mecanismo mediante el cual se “rellena” el espacio que Cásina dejó libre por ser púdica y recatada. El personaje se introduce con el verso que alude al aroma de “Cásino”. Aunque no se duda de su potencial cómico, es problemático el hecho de quien lo pronuncia. MacCary y Willcock se lo atribuyen a Pardalisca, aunque otros autores lo pongan en boca de Calino. Ellos explican:

There is a double problem –the sense of the words and the identity of the speaker. The masculine Casinus is evidently a joke (...) and should not be emended away. It must be said by someone who is in the secret. *Oboluit procul* means ‘has been scented from a distance’ (...) So: ‘the scent of the male Casina has preceded him’, a comment on Lysidamus’ last remark, and an explanation to the audience. Who should speak these words? As Leo says in a note, it must be either Pardalisca or Chalinus himself as he comes out. Of the two, we prefer Pardalisca, on the grounds that she seems to be stage-managing the wedding scene, and moreover she had already taken the spectators into her confidence at 685 and 759ff. (...) Against this attribution, there is the difficulty that Pardalisca is not yet (according to the rubric in the manuscript) on stage; and that the immediately following scene, which she begins, is in a completely different metre. There is however in this very play a parallel for a new character coming on stage and speaking a half-line at the end of one ‘scene’, and then being present for the following scene,

which is in a different type of metre, namely at 959-60, where Chalinus comes out of the house with the words *heus! Sta ilico amator*. (2010: 187)

Cásino no habla por dos motivos: el primero está relacionado con la trama ya que si hablara el personaje Calino, se descubriría que es un hombre (a pesar de que intuimos que Lisídamo y Olimpión están tan ciegamente obsesionados que no se darían cuenta)<sup>53</sup>. La segunda razón se sostiene desde la perspectiva de Calino-Cásino como un personaje silente, que actúa como lo haría la esclava en su condición de objeto. Siguiendo esto, podríamos sostener que para interpretar a Cásina, Calino no deberá hablar, tendrá que mostrarse solícito y dispuesto a las indicaciones de los demás personajes y permanecer básicamente como una “escenografía humana”. Sin embargo, a partir del primer contacto con Olimpión y Lisídamo en escena, Cásino no se puede mantener en el papel y los golpea. Este preámbulo de lo que sucederá fuera del escenario, y que luego narrará Olimpión, es una respuesta a la violencia sexual que *senex* y *servus* planean ejercer sobre la joven, hecho que es evidente a partir del análisis textual del léxico amoroso que detallaremos a continuación.

Olimpión, en el verso 887 dice *incelebram stupri* con el sentido de “desflorar”. Uría Varela define *stuprum* como un acto sexual cometido de manera vergonzosa o con engaño (1997: 396). Puede traducirse como “deshonrar”, aunque también significa “violar” o “violentar sexualmente”. Otros verbos que están ligados a *stuprare* son los del rapto: *praereptum* y *surripere* (Olimpión, vv. 102 y 891 respectivamente) “llevarse secretamente”. Se clasifica al verbo *rapere* dentro de los eufemismos metonímicos ya que “implica la existencia de un rapto que conlleva la violación de la persona raptada” (Uría Varela, 1997: p. 417). *Abduxero* (Olimpión) en v. 109 hace referencia a llevarse a la esposa al campo aunque también significa “raptar, seducir, llevarse por la fuerza” por lo que alude a un significado de violencia sexual. Asimismo se refiere a Cásina como *praeda* (vv. 113-114), que corresponde tanto a un botín o a

---

<sup>53</sup> Una primera interpretación de esta escena nos hace suponer que Calino, como personaje masculino que se disfraza de mujer es distinto del actor que interpreta a un esclavo haciéndose pasar por mujer. Si bien los actores impostaban la voz para interpretar a las mujeres sin romper, así, la ilusión escénica, este travestismo se da dentro del nivel de la representación, lo cual implica que es el personaje quien actúa y el actor lo hace en un segundo grado. Calino, como novia, sería exactamente lo opuesto a lo que sería Cásina: duro, barbado y de pies grandes. Por lo tanto, de haber hablado como mujer, seguramente sería una grotesca imitación de la esclava. Sin embargo, si pensamos en que los personajes femeninos dentro de la comedia quizás hayan sido grotescos o muy masculinos en general en las representaciones, esta suposición no sería acertada. Como no es posible reponer el contexto, deberíamos considerar estas cuestiones en el marco de lo hipotético.

un premio como a una presa de caza y hasta puede significar “ganancia”<sup>54</sup>. En este caso se estaría usando una metáfora bélica, una de cacería o una comercial: la mujer es convertida en un objeto que se puede ganar o adquirir mediante persecución, contienda o comercio. La alusión sexual es indirecta y se vincula a la dominación masculina del hombre sobre la mujer. Cuando Olimpión y Lisídamo son castigados por Calino, ambos sienten vergüenza de lo que han hecho y reiteran en el lapso de treinta y cuatro versos el verbo *pudere* en sus diferentes variantes, cinco veces. Este verbo alude al campo semántico de la vergüenza y de la honradez o *pudicitia*. *Copia* y *morigera* son eufemismos sexuales que también están emparentados con el campo semántico del poder. Lisídamo agradece a Venus que le haya dado posesión (*copiam* v. 842) de la esclava. El contexto permite pensar en una posesión de carácter sexual, aunque no solo refiere a la cópula sino también a un acto de dominio sobre la persona (*Venus multipotens, bona multa mihi dedisti, huius cum copiam mihi dedisti*). *Morigera* (897) se traduce como “sumisa”, término que describe la conducta de Cásina en la cama. Por último, es destacable la aparición de *uis* en el prólogo (*quam serui summa ui sibi uxorem expectunt*<sup>55</sup> v.80) que se traduce como “con la mayor de las fuerzas, los esclavos la reclaman como esposa”. Según Uría Varela, el ablativo *ui* acompaña a algún verbo para subrayar la violencia de la acción en el sentido de violentar sexualmente (p. 412). Si bien el significado no es explícitamente sexual, está implícito que Olimpión y Calino pretenden imponer por medio de la fuerza sus deseos eróticos. No nos queda duda de que el texto da abundantes pruebas de las intenciones masculinas hacia la esclava.

Calino evita que Cásina sea abusada y escarmienta a los libidinosos con la amenaza de la sodomía sin llegar a concretarla. Independientemente de que no se puede reconstruir la medida en la que la audiencia hubiera desaprobado o no la violencia sexual hacia un esclavo o esclava como motivo cómico, el casamiento de Cásina con Eutinico no supone una salida de la servilidad carnal sino una confirmación de la misma. Como propusimos anteriormente, Eutinico no mostró preocupación por mantener la exclusividad sexual de la joven y tampoco sabemos si Cásina aceptó de buen grado el matrimonio con el joven. El reconocimiento de su condición de ciudadana debió haber sido suficiente para la audiencia de la época, pero no la posibilidad de que Cásina pudiera eludir los condicionamientos de su género. Son estas las razones por las cuales el rol de la *puella* es el menos poderoso dentro de la comedia y solo se le atribuyen acciones y

---

<sup>54</sup> Según el Oxford Latin Dictionary (1969), *praeda* se define como presa: “the prey (of a hunter, wild animal, etc.)”. O como botín: “booty (taken in war, robbery, or sim. circumstances), plunder, spoil, loot”.

<sup>55</sup> La negrita es nuestra.



palabras<sup>56</sup> de manera indirecta, cuando otros personajes de mayor jerarquía expresan y describen lo que la joven esclava hizo o dijo.

Durante un breve episodio, Olimpión también asume el rol de Cásina como destinatario de la lubricidad de su amo. En un intercambio hilarante, el capataz se percata del poder que tiene sobre su amo si cede a sus caprichos sexuales, potestad que luego utilizará para convertirse en amo y hacerlo a Lisídamo un esclavo:

*Lys. Erus sum.*  
*Ol. Qui erus?*  
*Lys. Cuius tu servo's*  
*Ol. Servos ego?*  
*Lys. Atque meus.*  
*Ol. Non sum ego liber?*  
*memeto, memento.*  
*Lys. Mane atque asta.*  
*Ol. Omitte.*  
*Lys. Servos sum tuos.*  
*Ol. Optumest.*  
*Lys. Opsecro te,*  
*Olympisce mi, mi pater, mi patrone.*  
*Ol. Em,*  
*sapis sane.*  
*Lys. Tuos sum equidem.*  
*Ol. Quid mi opust servo tam nequam?*  
*Lys. Quid nunc? Quam mox recreas me?*<sup>57</sup> (vv. 733-742)

---

<sup>56</sup> El discurso referido de Cásina forma parte del engaño de Pardalisca:

*Par: Imitatur malarum malam disciplinam,*  
*viro quae suo interminetur ; vitam (...)(vv. 658-659)*

*Par: Immo si scias dicta quae dixit hodie-*

*Lys: Istuc expecto scire. Quid dixit?*

*Par : Audi.*

*per omnis deos et deas deieravit,*  
*occisurum eum hac nocte quicum cubaret. (vv. 668-671)*

“Par: Imita las malas costumbres de las mujeres malas, **amenaza** a su esposo ; la vida...”

“Par: Por cierto, si supieras lo que **dijo** hoy...”

Lis: Estoy deseoso por saber ¿qué **dijo**?

Par: Escuchá. **Juró** por todos los dioses y diosas que va a matar a aquel con quien pase la noche. (negrita propia).

<sup>57</sup> Li. Soy tu amo.

Ol. ¿Qué amo?

Li. El amo de quien sos esclavo.

Ol. ¿Yo, esclavo?

Li. Sí y mío.

La concesión que Olimpión hace a Lisídamo, de ver en él el sustituto del objeto de su amor, lo vuelve Cásina por un momento:

*Ol. Equid amas nunc me?*

*Lys. Immo edepol me quam te minus.*

*licetne amplecti te?*

*Chal. Quid, amplecti?*

*Ol. Licet.*

*Lys. Ut, quia te tango, mel mihi videor lingere.*<sup>58</sup> (vv. 456-458)

Olimpión resulta, como Calino, un reemplazo grotesco de una joven de dieciséis años, tal como, seguramente, los espectadores lo habrán percibido. La pasión ciega y desbordada de Lisídamo fue capaz de convertir al capataz en esta especie de híbrido. Esa misma pasión es la que también lo mueve a ocupar el lugar de Eutinico, quien es el que, con la bendición del *senex*, debería estar casándose con Cásina. El atuendo de novio y su ridiculización por parte de Calino indican que Olimpión nuevamente usurpa un rol que no le corresponde (*at candidatus cedit*<sup>59</sup> v. 446). Está claro que la boda es una puesta en escena burlesca y el desenlace es coherente con ella y hasta esperable.

La condición de esclava mujer también recae sobre el personaje de Pardalisca, pero su estatus no se asemeja al de Cásina por la mayor libertad de acción que ostenta, al no tener que defender ninguna integridad como ciudadana. Por el contrario, las *matronae* y la *ancilla* asumen el rol de *servus callidus* (Slater, 1987: 89). En tres ocasiones (la descripción de la locura de Cásina, el monólogo previo a las nupcias y la entrega de la novia), Pardalisca asciende a una

---

Ol. ¿No soy libre yo? Acordate, acordate.

Li. Esperá ahí.

Ol. Salí.

Li. Soy tu esclavo.

Ol. Ahora está mejor.

Li. Por favor, Olimpito mío, mi padre, mi patrono.

Ol. Estás en lo cierto.

Li. Soy todo tuyo.

Ol. ¿y para qué quiero un esclavo tan malo?

Li. ¿y ahora? ¿Cuándo me vas a volver a la vida?"

<sup>58</sup> "Ol. ¿Ahora me amás?

Li. Sí, por Pólux, más que a mí mismo ¿Me dejás abrazarte?"

Cal: ¿Qué? ¿"abrazarte"?"

Ol. Bueno.

Li. Al tocarte me parece que estoy lamiendo miel."

<sup>59</sup> "Cómo se contonea vestido de blanco."

categoría comparable a la de un Psúdolo, lugar que no ocupará ninguna otra esclava en el resto de la producción plautina conocida. Su tarea principal es el engaño, de hecho, no se la ve haciendo ninguna otra cosa sobre el escenario. A pesar de que su papel es fundamental a partir de la segunda mitad de la obra, no actúa independientemente, sino por delegación de Cleústrata. En ningún momento se nos da un indicio de que haya ideado ella algún plan, pero sí se encarga de lo que para la matrona sería indecoroso (aconsejar a Cásina o fingir histriónicamente). Después de todo, es quien relata que Mírrina y Cleústrata dejaron sin comida a los hombres y se llenaron ellas, hecho que ocurre fuera de escena. Los tres personajes femeninos se complementan para llegar a conformar el tipo del *servus callidus* sin fisuras ni límites.

### El humor como mecanismo social

Nos detendremos puntualmente en las consideraciones sobre el humor y la risa, subordinados a la legitimación de los intereses de quienes gobernaban y disponían los fondos para los *ludi scaenici*. La risa puede ser correctora en tanto que el personaje de Lisídamo es ejemplo de lo que no se debe hacer y, por lo tanto, se lo ridiculiza. Pero en cuanto a la subversión y a la ilusión de justicia social, la risa de la comedia plautina no tenía un efecto real<sup>60</sup>. Henderson sostiene que en la comedia griega (en especial, la comedia vieja de Aristófanes) la risa era una forma de criticar el comportamiento no aceptable. De este modo, “the spectators feel that something has been done (...) even if nothing has been changed” (1996: 88). Una vez terminado el período festivo, el orden se restablece, tanto mujeres como esclavos retoman sus tareas y nada cambia, al menos, no radicalmente.

Pensemos la comedia en términos aristotélicos. Se supone que la continuación de *La Poética* abordaba el problema de la comedia y diversos autores consideran que el *Tractatus Coisilianus*<sup>61</sup> es o contiene un resumen de esta segunda parte. En apariencia, Aristóteles habría seguido con la línea desarrollada para la tragedia y sostendría que la risa es una catarsis: “The essay refers to comedy ‘through enjoyment and laughter effecting the catarsis of such emotions’” (Wiles, 2009: 104). Parker, basándose en Freud (quien retoma el concepto de catarsis cómica), da una razón adicional por la que los romanos se reían de sus esclavos en escena:

---

<sup>60</sup> Podemos pensar, en cambio, que las obras de Aristófanes de contenido político sí promovían la reflexión y el cambio. En la comedia de enredos domésticos, la comedia nueva, este carácter se pierde.

<sup>61</sup> (Cf. Janko, 1984: 1)

One principal source of comedy, as noted by Freud and others can be succinctly stated as, “We mock what we fear” (...) “Humor is thus a means to gain pleasure despite the painful affects which disturb it; it acts as a substitute for this affective development, and takes its place.” (...) The Roman of Plautus’ age had good reason to fear his slaves. (1989: 235-236)

Peter Berger, en su libro *Risa Redentora*, establece que “el humor funciona de manera sociopositiva reforzando la cohesión del grupo”, pero que “no obstante, (...) también se puede utilizar (socionegativamente) como instrumento de control social” (1999: 109-110). ¿Los senadores y los esclavos se reirían igual? ¿Se reirían de los mismos personajes? ¿Habría una idea de “grupo” al momento de ver una comedia<sup>62</sup>? Lamentablemente la reconstrucción de la sociedad de la época plautina nos da pocas certezas al momento de responder esos interrogantes.

Como hemos analizado, lo cómico en la Roma republicana era ambivalente, ya que podía ser peligroso para las clases dominantes o jugar un papel utilitario al poder<sup>63</sup>. Las manifestaciones culturales y artísticas (como el teatro, en este caso) se encuentran atravesadas por la interacción entre la cultura alta y baja y las representaciones que se constituyen desde cada una de ellas. Esto permite pensar en una tensión que se encuentra evidenciada en los textos. En *Cásina*, esta disputa toma la forma de una risa ambivalente que se presenta como una fisura en el sistema de poder.

Las sustituciones analizadas, los desplazamientos de funciones y poder en la comedia, tal como se las analizó, corresponden a dos niveles en la organización social, el familiar y el comunitario. Las tensiones no se resuelven al final y esta ambigüedad es lo que debe haber permitido que la comedia pudiera representarse ante autoridades, esclavos, mujeres y hombres desde el siglo II a.C. hasta la actualidad.

---

<sup>62</sup> Al final se pide aplausos a los *spectatores*, pero queda claro que el destinatario de ese pedido es el grupo de varones “libidinosos” (*nunc vos aequomst manibus meritis meritam mercedem dare: qui faxit, clam uxorem ducet semper scortum quod volet* vv. 1015-1016) por lo que, de existir el sentimiento de “comunidad”, ésta debería responder a los gustos o necesidades de esta fracción de la sociedad.

<sup>63</sup> Los romanos tenían prohibido practicar la difamación, que era, como la alabanza, patrimonio exclusivo de los censores. La ley de las XII tablas preveía la pena de muerte para los difamadores. Esta interdicción también contaba para el teatro, los comediógrafos tenían prohibido referirse con nombre a personalidades de su época. (López y Pociña, 2007: 37)

Comedia, sociedad y poder.

Stallybrass y White han complejizado la noción de “carnavalización” planteada por Bajtín, en la que Segal parece apoyarse cuando habla de Saturnales y liberación de tensiones sociales, ya que establecen que “What is socially peripheral may be symbolically central” (Stallybrass y White, 1992: 23). Lo periférico en la sociedad romana durante la época en la que Plauto escribe sus comedias eran los esclavos, los niños y las mujeres. Respecto de los primeros, Holt Parker (1989) analiza el papel que desempeña el esclavo en la comedia latina y las derivaciones psicológicas en la audiencia a partir de estas representaciones. Ante la abrumadora cantidad de bromas relativas a la crucifixión de esclavos, este crítico se interroga por su función dado que los castigos mencionados nunca llegan a concretarse. Parker señala que habían ocurrido al menos cuatro insurrecciones de esclavos durante la vida de Plauto y que la ciudad capital, en plena expansión romana, estaba repleta de prisioneros, mientras que los hombres fuertes y vigorosos se encontraban peleando en el exterior<sup>64</sup>, lo que constituía una siempre latente amenaza de levantamiento. ¿Qué objeto tendría poner en el escenario a esclavos inteligentes, *servi callidi*, que aporrean a sus amos (no muy inteligentes)? ¿Esto no hubiera inspirado una posible rebelión? La explicación que propone Parker es que existe una identificación entre el *adulescens* y el esclavo, porque ambos se rebelan contra la figura del *paterfamilias*:

In Plautus, it is not the aggression that is disguised, but the aggressor. The Plautine slave can profitably be viewed as a theatrical device for splitting the son and so preserving the psychic peace of the audience. The slave, ironically, can do things the son cannot. It is the slave who carries out the libidinous desires of the son, who dupes, detains, defies, deceives, deflates, and destroys the father. It is he against whom the father turns all his wrath, leaving the son untouched (1989: 244-245).

La mujer estaba igualmente sometida en esta sociedad patriarcal. La mujer romana estaba mejor posicionada que la mujer griega aunque, dentro de estas facultades, no se contemplaba su participación en la vida política y siempre dependía de su padre o esposo sin contar con ningún poder de decisión sobre su propia persona u otros asuntos que no fueran los domésticos.

---

<sup>64</sup> Parker menciona las Guerras Púnicas, la adquisición de Sardinia, la Primera y Segunda Guerra Ilírica, la Segunda Guerra Púnica, la Primera y la Segunda Guerra Macedónica y la Guerra contra Antíoco III sin mencionar los pequeños conflictos de la frontera contra los galos, todo estos enfrentamientos en un período que va del 250 al 189 a. C. (Parker, 1989: 237).

Dada esta manipulación de la figura del esclavo para satisfacer las ansiedades de cierto sector de la audiencia, nos preguntamos ¿qué papel cumple lo popular en la comedia? Stallybrass y White sostienen:

Most politically thoughtful commentators wonder, like Eagleton, whether the “licensed release” of carnival is not simply a form of social control of the low by the high and therefore serves the interests of that very official culture which it apparently opposes. (1992: 13)

Consideramos que la comedia no es ideológicamente homogénea, pero creemos que esta particularidad se corresponde con la tensión entre las diversas clases sociales. Stallybrass y White sostienen que es imposible pensar una disociación entre clase alta y baja, dado que ambas se contienen mutuamente. En esta interacción, las diferentes formas de arte incorporan esta heterogeneidad:

The “top” attempts to reject and eliminate the “bottom” for reasons of prestige and status, only to discover, not only that it is in some way frequently dependent upon that low-Other (...) but also that the top *includes* that low symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life. The result is a mobile, conflictual fusion of power, fear and desire in the construction of subjectivity: a psychological dependence upon precisely those Others which are being rigorously opposed and excluded at the social level. (1992: 5)

Al mismo tiempo, también consideran los efectos políticos de estas festividades y su función como herramienta de dominación.

The most that can be said in the abstract is that for long periods carnival may be a stable and cyclical ritual with no noticeable politically transformative antagonism, it may often act as *catalyst* and *site of actual and symbolic struggle* (1992: 14).

La lucha simbólica a la que se refieren Stallybrass y White es una disputa entre diferentes representaciones. Baczkó, en *Los imaginarios sociales*, sostiene que “el imaginario social es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva” (Baczkó, 1991: 28) y que el poder simbólico sostiene y refuerza al poder empírico:

De este modo, el ejercicio del poder, en especial del poder político, pasa por el imaginario colectivo. Ejercer un poder simbólico no significa agregar lo ilusorio a

un poderío “real”, sino multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío. (1991: 16)

Si esto hubiese sido así, el espacio de las Saturnales se constituiría como un terreno adicional desde donde el poder intentaría consolidarse. Sin embargo, las categorías culturales de “alto-bajo” no son separables y se interrelacionan; cualquier cambio en un dominio tendrá sus consecuencias en el otro<sup>65</sup> (Stallybrass y White, 1992: 2-3). Por lo tanto, podemos pensar en un campo que no es homogéneo y que presenta las evidencias de estas mismas luchas de representaciones.

Plauto puede considerarse como un escritor en esta encrucijada. Sabemos que subsistía mediante la escritura de comedias y también que quizás hasta haya sido actor él mismo. También se nos dice que trabajó un tiempo en los molinos. Muchos autores contemporáneos lo criticaron duramente por su tendencia popular, pero sabemos que Plauto debía agradar tanto a las clases altas como bajas, hecho que le valió su éxito. Las comedias plautinas tienen este doble valor: codifican la experiencia de la clase baja y sirven, en cierta medida, a los intereses de la clase alta<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Carlo Ginzburg, en el prólogo a *El queso y los gusanos*, menciona la dicotomía cultural pero también la influencia recíproca de las culturas que se da durante el tiempo del carnaval (Ginzburg, 1994: 13).

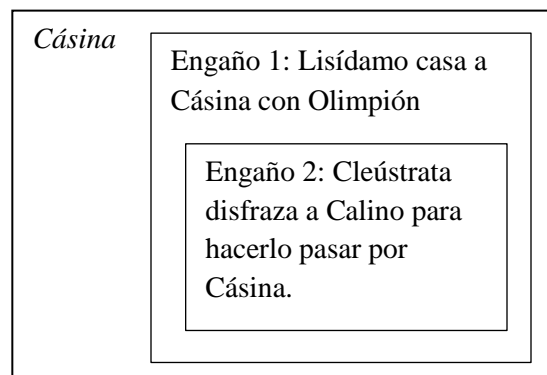
<sup>66</sup> El carácter mismo del teatro republicano abarca estos espectros sociales e interrelaciones que permitieron la heterogeneidad en Plauto. En “El espectador del teatro en Roma”, González Vázquez analiza la composición de la audiencia a partir de las obras y las razones del decaimiento del fenómeno teatral. Para ella, éste comienza con la inauguración del primer teatro estable y sostiene:

“Lo que debía favorecer el auge de los espectáculos dramáticos sobre la escena trajo como consecuencia la crisis de los géneros (...) la presencia cada vez mayor de los *rustici et turpes* que critica Horacio no fue la única causa determinante para la crisis del género dramático culto, pues ese tipo de espectadores, como ya se ha señalado, era asiduo del teatro en la época republicana, sin que su presencia perjudicase en calidad o cantidad la producción teatral (...) El público romano era, en época republicana, el “termómetro político” por el que los dirigentes medían el grado de satisfacción del pueblo.” (González Vázquez, 1996: 200)

## Capítulo 4

### Metateatro y puesta en abismo

Los constantes desplazamientos en los roles de los personajes que hemos analizado hasta aquí forman una red dinámica de reemplazos que se encuadra dentro de la representación dramática, como un juego de cajas chinas. Efectivamente, la trama de *Cásina* presenta numerosos procedimientos metateatrales que dan gran atractivo a la puesta en escena y que, a nivel argumental, permiten la resolución de los conflictos de poder entre los personajes en disputa. Los diferentes niveles de acción escénica podrían esquematizarse de la siguiente manera:



Los dos engaños son organizados a modo de marcos que se contienen, es decir, *Cásina* está compuesta estructuralmente por medio de una puesta en abismo. Dentro de la representación, los paratextos (prólogo, epílogo y en menor medida el *argumentum*) introducen claramente estos procedimientos y, más aún, vinculan al espectador con el escenario, borrando los límites entre la ficción representada y la situación de la puesta en escena.

Si bien parte de la crítica especializada adjudica el prólogo a un autor posterior a Plauto<sup>67</sup>, creemos que su análisis es importante para comprender el mecanismo de la puesta en abismo.

---

<sup>67</sup> "The function of a Plautine prologue is to make contact with the spectators, to enlist their good will, and to explain what is necessary for their understanding of the plot. The prologue of the *Casina* has additional interest: it explains the relation between Plautus' play and his original, Diphilus' *Kleroumenoi*, and it was written in part for a revival of the play after Plautus' death. Some of the lines, then, were composed by a stage director around the middle of the second century B.C. Scholars have identified three layers of material in these eighty-eight lines: (1) direct imitation of the prologue of Diphilus' play (which, being a play of recognition, may be assumed to have had an expository prologue); (2) Plautus' own composition when he adapted the play for the Roman stage; (3) lines composed for the revival performance." (MacCary y Willcock, 2010: 97)



Nuestro punto de vista se basa en considerar este paratexto como el medio de ingreso a la representación desde la puesta en escena (no solo a partir de lo argumental), dado que se construye por medio de un juego entre el adentro (escritura) y el afuera de la obra (representación). Entre estas características que convierten el prólogo en un texto singular, encontramos en primera instancia los marcadores lingüísticos que refieren al contexto de representación.

La primera parte es una apelación directa al público:

*Salvere iubeo spectatores optumos,  
fidem qui facitis maxumi, et vos Fides.  
Si verum dixi, signum clarum date mihi,  
ut vos mi esse aequo iam inde a principio sciam*<sup>68</sup>. (vv. 1-4)

El prologuista saluda a los *spectatores optumos* y pide aplausos a través de una *captatio benevolentiae* que da comienzo a la obra, reforzando el inicio con tres atributos: la fidelidad por medio de la diosa Fides, la verdad (*si verum dixi*) y la justicia (*esse aequo*). Este es el primer mecanismo para acortar la distancia entre actores y destinatarios, hecho que es reforzado por los pronombres *vos* y *mi* que aparecen juntos en el verso cuatro. Aún no estamos enteramente en terreno de la comedia; esta introducción de cuatro versos es el primer intento de ingresar a ella de una forma sutil. Para lograrlo, el público debe permitirse abandonar la realidad y dejar a los actores que los lleven hacia la ficción; y el aplauso es la clave para lograrlo. El siguiente paso hacia el ámbito de lo ficticio (teniendo en cuenta que el teatro de Plauto no es teatro de la ilusión) está relacionado con el tiempo festivo:

*Qui utuntur vino vetere sapientis puto  
et qui libenter veteres spectant fabulas;  
atque antiqua opera et verba cum vobis placent,  
aequom est placere ante alias veteres fabulas*<sup>69</sup>. (vv. 5-8)

En este fragmento se establece un vínculo entre el vino y las fábulas, hecho que evidencia la relación entre la festividad (Diónisos como origen de las fiestas religiosas) y la puesta en

---

<sup>68</sup> “Los saludo, espectadores distinguidos que tienen la fidelidad en alta estima y viceversa. Si dije la verdad, denme un aplauso sonoro para saber si ya desde el comienzo son justos conmigo.” (la negrita es nuestra)

<sup>69</sup> *Considero entendidos a aquellos que disfrutaban del vino añejo y a los que aprecian con gusto las comedias antiguas. Ya que les agradan las obras y el lenguaje antiguos, es justo que prefieran sobre otras, a las comedias viejas.*

escena. A continuación se desarrolla una valoración de los poetas antiguos y de las obras viejas (como *Cásina*), que concluye en v. 21, en que se pide al auditorio que abandone la vida cotidiana para entrar completamente en un tiempo sagrado:

*Vos omnes opere magno esse oratos volo,  
benigne ut operam detis ad nostrum gregem.  
eicite ex animo curam atque alienum aes,  
ne quis formidet flagitatorem suum.  
ludi sunt, ludus datus est argentariis ;  
tranquillum est, Alcedonia sunt circum forum.  
ratione utuntur, ludis poscunt neminem,  
secundum ludos reddunt autem nemini*<sup>70</sup>. (vv. 21-28)

Durante el tiempo de las Saturnales se suspende el lucro y las jerarquías sociales, por lo que el espectador debe olvidarse de su posición y disfrutar la comedia. En definitiva, se promueve la suspensión del tiempo ordinario en pro del tiempo espectacular. Los versos siguientes introducen el título, el antecedente griego de la comedia y el argumento, es decir, las referencias externas a la comedia cesan para iniciar la puesta en escena, la ficción. Desde el v. 35 hasta el v. 49 se repone la historia de la *puella exposita* y se narran las pasiones que despierta en la casa, antesala del texto teatral. El prologuista añade una analogía de guerra: *nunc sibi uterque contra legiones parat, paterque filiusque, clam alter alterum* (vv. 51-52) para referirse al engaño de los casamientos falsos. He aquí la primera puesta en abismo: la representación (la boda falsa) dentro de la representación (la comedia *Cásina*). Dentro de este procedimiento, se encuentra la ficción en un segundo grado; la audiencia es doblemente espectadora y ya se sitúa enteramente en el plano de la puesta en escena. Este hecho se resalta en los versos 64-66, durante los que el prologuista interrumpe el resumen de la trama y se dirige nuevamente al público:

*is, ne expectetis, hodie in hac comoedia  
in urbem non redibit. Plautus noluit,  
pontem interruptit, qui erat ei in itinere*<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> “Quiero pedirles con gran fervor que presten atención a nuestra compañía. Expulsen del ánimo las penas y las deudas, que ninguno tema a su acreedor: estamos de fiesta, fiesta que también es para los banqueros. Hay tranquilidad, corren días de Alciones en el foro. Usan las cuentas, durante los juegos no reclaman nada a nadie, por otro lado tampoco devuelven nada después de ellos.”

<sup>71</sup> “No esperen que éste (Eutinico) vuelva hoy a la ciudad durante la comedia. Plauto no lo quiso, interrumpió un puente que estaba en el camino.”

En el lapso de estos tres versos, la audiencia, que había sido relegada a un segundo plano durante la síntesis de los hechos, se reincorpora a la historia, se anuncia la ausencia de Eutinico y, lo más sobresaliente, Plauto aparece, más que como una referencia, como un personaje que tiene arte y parte en la acción. Este pasaje es sumamente complejo y significativo en cuanto a la referencialidad externa y el juego de cajas chinas orquestado desde un principio. Vayamos por partes. Con la mención del verbo *exspectetis* no solo se reanuda el “diálogo” entre prologuista y público sino que también se alude al horizonte de expectativas de este último. Según Slater, los datos del original dados en el prólogo son interpolaciones tardías que servirían para el reconocimiento de las fuentes, lo que deriva en la suposición de que en el original Eutinico y Cásina celebraron su boda o que, al menos, el joven tuvo un papel más visible en la acción, hecho que, según el actor encargado de las palabras preliminares, no ocurrirá. *Exspectetis* también puede referir a las expectativas propias del género cómico de la *palliata*, según las cuales la presencia del *adulescens* sería condición necesaria para su composición. Más aún, es Plauto quien toma la decisión consciente de su omisión con *pontem interruptit*. Indudablemente, lo que más sorprende del fragmento es la presencia explícita del autor que apoya la decisión de Lisídamo de enviar lejos a su hijo. Es también significativo el uso del verbo *interrupere*, si tenemos en cuenta su doble significación de “cortar” y de “interrumpir un discurso”. A nivel de la acción, Plauto corta materialmente el puente; a nivel del discurso, Plauto interrumpe el rol de Eutinico. Este juego metateatral sitúa a Plauto (quien está en el mismo nivel de realidad que los espectadores) dentro de la ficción número uno (según el esquema anteriormente expuesto), es decir dentro de *Cásina* y también asistiendo a los personajes en el engaño de la ficción número dos, lo que moviliza la acción en la ficción número uno. Con semejante “intromisión” se completa la ilusión de la realidad suspendida y se incorpora completamente a la audiencia en el juego de cajas chinas. Luego de este verso podríamos pensar que los espectadores son un personaje colectivo adicional del que se espera cierto grado de adhesión y participación.

Finalmente, se dice que Cásina no hará nada indecoroso pero que, terminada la comedia, ella misma podrá irse con cualquiera que pague el precio justo:

*mox hercle vero, post transactam fabulam,  
argentum si quis dederit, ut ego suspicor,*

*ultra ibit nuptum, non manebit auspices*<sup>72</sup>. (vv. 84-86)

Si Plauto puede cortar un puente, Cásina puede “salir” de la comedia y casarse con quien le ofrezca las mayores riquezas. Pero ¿cómo Cásina saldrá de la comedia si verdaderamente no aparece? Como bien sabemos, se encuentra en una especie de limbo, en el umbral de la comedia de la que nunca forma parte, como *puella exposita* en el comienzo y como *nova nupta* de Eutinico al final, y hasta casi podría pensarse que se trata solamente de una construcción discursiva. Sin embargo, existe una Cásina dentro del texto que es la novia falsa, Calino- Cásino. Por lo tanto, como el prólogo dice que Cásina (la verdadera) no hará nada indebido, verdaderamente está diciendo que es Calino- Cásino quien se casará con el mejor postor, idea que se ratifica en el epílogo:

*qui faxit, clam uxorem ducet semper scortum quod uolet;  
verum qui non manibus clare, quantum poterit, plauserit,  
ei pro scorto supponetur hircus unctus nautea*<sup>73</sup>. (vv. 1016-1018)

La salida posible para el espectador masculino, identificado con Lisídamo, es que podrá tener a la amante que quiera, es decir Calino- Cásino si tenemos en cuenta que la audiencia estuvo durante toda la comedia formando parte de la acción. Los finales posibles para quienes se comporten como Lisídamo son todos uno solo: el fracaso en el amor extramatrimonial. Quien no aplauda, tendrá por amante a un macho cabrío bañado en agua de alcantarilla. Nuevamente el aplauso como cierre, es decir, como forma de salir de la acción dramática de la misma manera en la que el espectador entró en ella. Dentro de este marco paratextual se reconoce a la grey cómica mediante el aplauso y se demarca el adentro y afuera de la ficción principal.

Respecto de las puestas en abismo, ya hemos planteado el juego de cajas chinas que comprende tres niveles de acción: el primero como la representación completa de la comedia, el segundo que consta de sendos engaños planteados por padre e hijo y el tercero, y final, correspondiente al casamiento de Olimpión- Lisídamo con Calino- Cásino. Este último es ideado

---

<sup>72</sup> “Por Hércules, la verdad, luego de que acabe la obra, si alguien le da dinero como yo sospecho, se casará libremente sin esperar a los testigos.”

<sup>73</sup> “Quien lo haga, siempre tendrá a escondidas de la mujer a la amante que quiera; pero quien no aplauda sonoramente con todas sus fuerzas, tendrá por amante un macho cabrío perfumado con vómito.”

por Cleústrata<sup>74</sup> para escarmentar a Lisídamo. De todas las formas de vengarse de su esposo, la matrona elige ésta dadas las particularidades de la acción. Sabemos que Lisídamo pretende apropiarse de Cásina por medios ilegítimos e indirectos; Cleústrata no puede enfrentarlo abiertamente por su posición de *paterfamilias*. Sin embargo, ¿es esto así? Ya corroboramos que Lisídamo elige un engaño para hacer su voluntad, por lo que queda muy en entredicho su figura de autoridad. En la mayoría de las escenas en las que aparecen estos personajes juntos, claramente es Cleústrata quien parece imponerse sobre su marido<sup>75</sup>. La sutileza del engaño responde a la espectacularidad de la puesta en escena. Y aún más, los artificios se relacionan con el papel del *servus callidus* de otras comedias plautinas.

Como se estableció anteriormente, los desplazamientos de los roles que devienen de las ausencias de Eutinico y Cásina provocan que los personajes usurpen lugares diferentes y que ningún papel permanezca fijo por completo durante toda la comedia. Dado que ninguno de los esclavos en Cásina es un *servus callidus* (porque están “actuando” otros papeles) este lugar entra en una disputa que ganará quien monte el mejor espectáculo por medio de procedimientos metateatrales: la comedia se convertirá en un enfrentamiento entre dos personajes-dramaturgos.

El primer montaje (que enmarcará al segundo) tiene su principio antes de comenzar la obra por lo que, tanto Olimpión como Calino inauguran la escena *in medias res* respecto de la acción. Los responsables de este plan son Eutinico y Lisídamo, cuando proponen un casamiento entre esclavos por delegación para ocultar sus verdaderas intenciones. El viejo, quien de por sí no se muestra perspicaz durante la comedia, se da cuenta de las intenciones del hijo (*ille autem*

<sup>74</sup> Con o sin intervención intelectual de Mírrina y Pardalisca, no se puede establecer con seguridad aunque los indicios textuales parecieran indicar la segunda opción.

<sup>75</sup> *Cleost.* *Nempe ita ut tu mihi es.*  
*Unde hic, amabo, unguenta olent?*  
*Lys.* *Oh peri, manifesto miser*  
*teneor. cesso caput*  
*pallio detergere?*  
*ut te bonus Mercurius perdat, myropola, quia haec*  
*mihi dedisti.*  
*Cleost.* *Eho tu nihili, cana culex, vix teneor quin quae*  
*decent te dicam,*  
*senecta aetate unguentatus per vías, ignave,*  
*incedis? (vv. 235-240)*

“Cl: Conque así que sos mío... ¿y esos perfumes de dónde los huelo?

Lis: ¡Ay! ¡me muero! Estoy en evidencia ¿por qué no me limpio la cabeza con el palio? Y a vos, perfumero, que el buen Mercurio te arruine por haberme dado estos.

Cl: ¡Ey, vos! ¡inútil! ¡mosquito viejo! ¡Apenas me contengo de no decirte algunas verdades! ¿Andar perfumado por la calle a tu edad? ¡impotente!”

*postquam filium sensit suum eandem illam amare* v. 60-61) y lo manda fuera de la ciudad, por lo que suponemos que Eutinico ha sido poco hábil intentando guardar las apariencias. Como, a su vez, Lisídamo también lo es, su verdadero motivo sale a la luz, lo que provoca la furia de Cleústrata<sup>76</sup>. La acción comienza, entonces, con el diálogo entre los esclavos delegados de las dos partes, es decir, un enfrentamiento entre las dos greyes cómicas orquestadas por padre e hijo respectivamente.

Con la escena del sorteo y la victoria del viejo se pone en marcha el segundo montaje. Cleústrata, hasta ese momento, no ha tomado ninguna iniciativa y finge indulgencia ante Lisídamo, consciente de la injusta desventaja que supone el hecho de que Eutinico esté fuera de la ciudad. En este punto ya se determinó que Olimpión será el actor del casamiento y que la escenografía será la casa del vecino que se hará pasar por campo. La matrona decide partir de estos elementos y resignificarlos en lugar de oponerse a ellos, en vistas de que el sorteo no la favoreció. La pieza clave del engaño es el personaje Calino-Cásino. Por medio de este hecho, la casa de Alcésimo, que se había transformado en campo, vuelve a ser la propiedad del vecino y, más aún, se transforma en el lugar de escarmiento de Olimpión y Lisídamo. La locura de Cásina narrada por Pardalisca podría ser una tercera puesta en escena que depende de la segunda. El principal objetivo de esta última, seguramente, radica en la desestabilización de la posición de Lisídamo y en su distracción mientras se prepara el verdadero engaño<sup>77</sup>. Finalmente, la victoria se la lleva Cleústrata quien asume plenamente su posición superior de dramaturga. De hecho, Mírrina le da crédito por esto o, más bien, reconoce la astucia de todo el grupo femenino: *nec fallaciam asturionem ullus fecit poeta, atque ut haec est fabre facta*<sup>78</sup> (vv. 860-861). Pardalisca y Mírrina también llaman *ludos* (vv.760-1; 856) a la maquinación de Cleústrata. Lisídamo, en cambio, demuestra ser un pésimo *architectus dolli* con sus constantes lapsus y yerros.

---

<sup>76</sup> La manera en la que Cleústrata se entera del plan de su marido ha sido discutida como el resultado de la interpolación entre las dos comedias originales, lo que provocó la omisión de la escena en la que esto se muestra (Fraenkel 2007: 202) o como la observación previa a la acción dramática del comportamiento obvio de Lisídamo (Slater). Podríamos proponer una tercera posibilidad y es que Cleústrata es puesta en alerta por el propio *adulescens* para ganarla como partidaria para su causa. En el prólogo se nos dice: *senis uxor sensit* v. 58, lo que apoya la postura de Slater, aunque no descarta completamente la suposición de un complot entre madre e hijo, ya que más adelante se sostiene que la mujer toma partido por Eutinico: *consentit cum filio* v. 59.

<sup>77</sup> Fraenkel (2007: 207) sostiene que este episodio no es el punto de partida para una nueva complicación sino que retrasa la consecución de los deseos de Lisídamo: “Their significance is in the very fact that they delay the old man and push his goal further into the distance every time he thinks he is quite closet o it.”

<sup>78</sup> “Ningún poeta creó una mentira más inteligente que esta que hicimos nosotras tan bien.”

## Conclusiones

La comedia concluye con un *senex* apaleado, unas *matronae* mordaces y el casamiento entre los jóvenes que se vuelve un hecho posible, requisito obligatorio de este tipo de representaciones (aunque en este caso ocurra más allá de la escena y solo lo refiera el epílogo). A partir de este final se desprenden una serie de hechos que enumeraremos a continuación:

1. **La crisis en que se encuentra el matrimonio entre Lisídamo y Cleústrata, al principio de la comedia, se revierte y se restablece la institución matrimonial en los términos tradicionales.** A pesar de que el *paterfamilias* era libre de disponer sexualmente de cualquiera de los esclavos de su *domus* en la sociedad contemporánea a Plauto, la representación de tal comportamiento en escena hubiera sido tomado como un atentado a la debida *pudicitia*. La doble moral romana aceptaba abiertamente el adulterio en la vida real, pero no en las representaciones cómicas<sup>79</sup>. Tal conducta permanecía implícita (en muchas comedias las relaciones sexuales extramatrimoniales o “ilícitas” son referidas, han sucedido en el pasado o suceden entre bambalinas).
2. **Se evita la situación pseudo-edípica.** A la lasitud sexual del *senex*, se agrega una potencial relación edípica de connotaciones trágicas. Cásina es una niña abandonada de dieciséis años de la que no se sabe su origen sino hasta el final de la comedia. Su unión con el viejo, que suponemos no consentida por parte de la joven, hubiera rozado el incesto, al menos simbólico, ya que Cleústrata la crió casi como si fuera su hija (*era fecit, educavit magna industria, quasi si esset ex se nata*<sup>80</sup> vv. 45-46). Al mismo tiempo se le resta importancia a que la pretenda Eutinico: al descubrirse que es la hija del vecino, la probable amenaza de consanguineidad se desvanece y permite la unión.
3. **La resolución del conflicto a favor del *adulescens* supone, también, la liberación de las tensiones sociales de la audiencia sujeta al ejercicio de la *patriapotestas*.** Si pensamos la comedia desde el punto de vista de la teoría aristotélica, podríamos considerar la catarsis de un sector de los espectadores identificados con el *adulescens*.

---

<sup>79</sup> (Cf. Segal, 1987: 189)

<sup>80</sup> “La señora lo hizo, la educó con gran trabajo, casi como si fuera hija suya”

4. **El final responde al “mundo dado vuelta” de la comedia y su resultado es la sublimación de las tensiones de diferentes sectores en la sociedad romana.** En relación con lo anterior, y siguiendo la postura de Segal (1987), la inversión cómica en *Cásina* responde al tiempo festivo de las Saturnales en el que los estamentos dominados consiguen temporalmente justicia social. Stallybrass y White (1992) consideran que esta institucionalización responde a una restitución aparente, para mantener el orden y la cohesión social, más que a una verdadera reivindicación.
5. **Los personajes consiguen un final... ¿feliz?** Podemos señalar, a partir de las observaciones de Segal, que el “mundo dado vuelta” triunfa con el escarmiento del viejo y la victoria de las mujeres. Sin embargo, el supuesto final feliz es cuestionable, si consideramos a algunos de los personajes de la comedia. Cleústrata perdona a Lisídamo solo para que la comedia no se prolongue (*propter eam rem hanc tibi nunc veniam minus gravate prospero, hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam*<sup>81</sup> vv. 1005-1006) y al cabo de ella seguirá infelizmente casada. El viejo aprende su lección, aunque es probable que en el futuro incurra en amores adúlteros nuevamente. Cásina consigue un casamiento ventajoso y la salida de la esclavitud, pero es una incógnita si verdaderamente fue su intención desposarse con Eutinico. Este último pareciera ser el único que sale bien parado, hecho que asegura la aprobación de parte de la audiencia masculina. Sin embargo, para quienes empatizaron con las pobres mujeres, Cleústrata, Mírrina, Pardalisca o Cásina, este final es poco satisfactorio y hasta cierto punto, decepcionante. Más aún, los esclavos son los menos beneficiados ya que, en definitiva, no consiguen nada.
6. **La comedia se cierra en círculo.** Eutinico pretendía unirse con Cásina sin casarse con ella, dada su condición de esclava. Al joven no le importa mantener la exclusividad de los favores de la esclava, está dispuesto a compartirlas con Calino. El descubrimiento de su nacimiento como ciudadana libre permite el matrimonio legítimo, pero pocas certezas tenemos sobre las verdaderas intenciones del joven. Podríamos especular que, una vez pasado el ardor juvenil, Eutinico tiene muchas

---

<sup>81</sup> “Hay otra razón más por la que te concedo el perdón más rápido y es que no hagamos más larga esta obra que ya es extensa”



probabilidades de repetir la conducta de su padre y Cásina la de Cleústrata, lo que daría un cierre circular a la obra ciertamente pesimista.

Aunque *Cásina* no alude a acontecimientos referidos a la realidad de manera explícita, como lo hacían los textos de Aristófanes, se relaciona con la parte doméstica de la sociedad. Esta trasposición entre lo social y la ficción se pretende lograr mediante la identificación y la catarsis cómica. Además, en el caso de Plauto, los mecanismos metateatrales permitían la participación y, en consecuencia, la inclusión de los espectadores en el proceso de la representación de las comedias. Los desplazamientos y ausencias de los personajes que hemos analizado a partir de las relaciones de poder tampoco se derivan del servilismo a la dominación simbólica de las clases patricias o como, contrario a esto, una protesta abierta a la misma. En todo caso, acabada la comedia y las Saturnales, todo vuelve, generalmente, a su curso. Consideramos, a partir del análisis que hemos desarrollado, que se desprende de la lectura de *Cásina* una visión levemente pesimista de la sociedad, en especial para aquellos que están subordinados al poder patriarcal. Por supuesto que ciertos aspectos de la representación son difíciles, si no imposibles de reponer por lo que en este análisis no ha sido posible reconstruir gran parte de la dimensión extratextual y las conclusiones son, hasta cierto punto, controvertidas.

En nuestro caso, hemos llegado a la conclusión de que la obra establece una relación interactiva entre la realidad social romana y los textos griegos adaptados. Que el conflicto se resuelva a favor de la matrona, quien actúa por delegación del *adulescens*, podría encubrir el verdadero deseo de emancipación de un estamento de la sociedad que, por ley, no se podía rebelar explícitamente contra sus mayores. Como acertadamente sostiene Segal, “in art, if not in life, *mos maiorum* prevails, stronger than ever” (1987: 225). Este mecanismo indirecto reflejado en los desplazamientos de los roles específicos de los personajes Cásina y Eutinico por sus contrapartes Cleústrata, Lisídamo, Pardalisca, Calino y Olímpión, no suponía motivo de alarma para el espectador masculino mayor y proporcionaba un consuelo catártico a sus herederos, sujetos aún a la *patriapotestas*. Las mujeres y esclavos no cuentan con autonomía y solo valen en la medida en que abogan por alguno de los intereses enfrentados. Por lo tanto, la condición de dependencia de estos personajes muchas veces queda en evidencia. *Cásina* pudo haber sido considerada como una obra sin mayores pretensiones, de comicidad simple y argumento sencillo. Sin embargo, esta sencillez no es tal porque pone en escena no solo problemas de índole doméstica y privada, sino cuestiones cruciales de la sociedad de una época: la esclavitud, la

relación tensa entre padres e hijos y, especialmente, la posición de la mujer en un estado patriarcal.

## Bibliografía

### Fuentes

- Plauto, *Plautus. Vol II, (English and Latin Edition)* (1959), Tr: Paul Nixon, London, William Heinemann LTD.
- Plauto, *Plautus: Comoediae Vol I-II, (Oxford Classical Texts) (English and Latin Edition)* (1922), Ed: W. M. Lindsay, New York, Oxford University Press.
- Plauto, *Casina* (2010), Ed: Thomas MacCary y M.M. Willcock, Lexington, Cambridge University Press.

### Diccionarios, enciclopedias y léxicos

- *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies* (1991), Maltby, Robert, Wilkshire, Francis Cairns Publications Ltd.
- *Dictionnaire des antiquités grecques et romaine* (1900), Daremberg, Charles, Saglio, Edmond, Paris, Hachette.
- *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* (1959), Ernout-Meillet, Paris, Klincksieck.
- *Dictionnaire illustré latin-français* (1934), Gaffiot, Felix, Paris, Hachette.
- *Dictionnaire latin-français des auteurs du MoyenÂge (CC.CM. Lexicon Latinitatis Medii Aevi, praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens)* (1975), Blaise, Albert, Turnholt, Brépols.
- *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology* (2010), Roman, Luke y Monica Roman, New York, Facts on File.
- *Lexicon Totius Latinitatis* (1854) Forcellini, Egidio, Oxford.
- *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch* (1938), Walde, Alois et al., Heidelberg, C. Wintur Universitätsverlag
- *Latin Dictionary* (1962), Lewis, Charlton Thomas y Charles Short, Oxford, Oxford University Press.
- *Oxford Classical Dictionary* (1968-1982), New York, Oxford.

- *Oxford Latin Dictionary* (1969), Maltby, Robert, Oxford, Oxford University Press.
- *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (1893-ss), Pauly, August, Wissowa, Georg (edd.) Stuttgart, Metzler Verlag.

#### Bibliografía teórica

- Baczkó, Bronislaw (1991), "Imaginación social. Imaginarios sociales" en *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bajtín, Mijaíl (2003), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica. [1929]
- Berger, Peter (1999), *Risa redentora*, Barcelona, Kairos Editorial.
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude-Passeron (2001), "Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica" en Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Libro 1, Madrid, Editorial Popular.
- Chartier, Roger (1990). "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones" en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año 13, n° 39, diciembre.
- Chartier, Roger (2006), *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Contribution a l'étude de la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ginzburg, Carlo (1994), *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Stallybrass Peter y Allon White (1992), *The Politics and Poetics of Transgression*, New York, Cornell University Press.
- Uría Varela, Javier (1997), *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.

#### Bibliografía crítica

- Barchiesi, Marino (1957), "Problemática e poesía in Plauto", *Maia*, pp163-203.
- Barchiesi, Marino (1969), "Plauto e il metateatro antico", *Il Verri* 31, pp.113-30.
- Beare, William (1964), *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba.

- Dupont, Florence (1985), *L'acteur-roi ou le theatre dans la Roma antique*, Paris, Belles Lettres.
- Fraenkel, Eduard (2007), *Plautine Elements in Plautus*, New York, Oxford University Press.
- Graf, Fritz (1999), “Cicerón, Plauto y la risa romana” en Bremmer, Jan y Herman Roodenburg (coord), *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, pp. 29-39.
- González Vázquez, Carmen (1996), “El espectador del teatro en Roma” en *Teatro y Ciudad. V Jornadas de Teatro*, Blanco Pérez, José et al. edd., Burgos, Universidad de Burgos, pp. 189-201.
- Graves, Robert (1985), *Los mitos griegos II*, Madrid, Alianza.
- Henderson, Jeffrey (1996), “The demos and the Comic Competition” en Erich Segal ed., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, p.p. 65-97.
- Janko, Richard (1984), *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley, University of California Press.
- López, Aurora y Andrés Pociña Pérez (2007), *Comedia romana*, Madrid, Akal.
- Leigh, Matthew (2004), *Comedy and the Rise of Rome*, London, Oxford University Press.
- Marshall, C.W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, New York, Cambridge University Press.
- Manuwald, Gesine (2011), *Roman Republican Theatre*, New York, Cambridge.
- Parker, Holt (1989), “Crucially Funny or Tranio on the Couch: The *Servus Callidus* and Jokes about Torture”, *TAPhA*, Vol. 119, pp. 233-246.
- Sapere, Analía y Mariana Ventura (2008), “Cum latranti/fraganti nomine: una possible lectura de Plauto *Cásina* 31-34” en *Emérita*, LXXVI 1, enero-junio de 2008, pp. 55-56.
- Segal, Erich (1987), *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York, Oxford University Press.
- Slater, Niall (1987), *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, New Jersey, Princeton University Press.
- Wiles, David (2009), “Aristotle’s Poetics and ancient dramatic theory” en *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

