

CARMEN BERNAL LAVESA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

## CARACTERIZACIÓN Y FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA *UXOR* EN LAS COMEDIAS DE TERENCIO

*LA MIRADA DE LAS MUJERES. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica* (F. De Martino-C. Morenilla eds.), Bari 2011, pp. 103-128

**Abstract:** Theatre performances, specially comedy, contribute to mitigating the tensions created by political and social changes caused by the expansion of Rome through the Mediterranean. Comic plots closest to the spectator are domestic problems. In Terence's plays, these problems are perceived, judged and faced differently by *senex* and *uxor*. It is considered in this paper the characterization of both characters and the dramatic functions which their role allows them to play; also the importance of each one in the three planes – narrative, comical (superficial and structural) and didactic – of the dramatic construction of the comedies in which both appear. It is shown the importance of the wife in the reinstatement of family equilibrium and the achievement of the happy ending, despite the fact that she plays a secondary role.

**Keywords:** Terence, *uxor*, Latin comedy, dramatic function, dramatic construction.

1 - En los tiempos que viven Plauto primero y algo después Terencio está sucediendo en Roma una transformación en cierto modo semejante a la que tiempo atrás se produjo en Grecia en los momentos en que se desarrolló la comedia Nueva: si en tierras helenas la ciudad – estado había dejado paso a entidades políticas más amplias en las que el hombre no podía participar directamente en la vida pública, en Roma, la victoria sobre Cartago abrió el horizonte a una política expansionista que en el exterior llevaría el poder romano más allá de los límites de la península itálica, y en el interior lo concentraría en unas cuantas familias de la nobleza que transformaron el ejercicio de la política en una oligarquía de hecho<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> D. Konstan, *Roman Comedy* Ithaca-London 1986 pg. 21 ss. advierte que las primeras adaptaciones romanas de la Nea griega tuvieron lugar después de la primera Guerra Púnica y fueron proliferando en los años siguientes. La situación social era distinta a la de Grecia: los extranjeros no tenían un papel

Consecuencias socioeconómicas de estos acontecimientos fueron la masiva llegada de esclavos, mano de obra barata para los dueños de grandes posesiones agrarias, y la creación de latifundios a expensas de los pequeños propietarios rurales obligados a vender sus tierras al no poder competir con ellos. Acude pues a la ciudad gran masa de hombres libres empobrecidos que en su mayoría pasan a formar parte de las clientelas de las grandes familias; otros, con mejor suerte, constituyeron una burguesía urbana de hombres de negocios.

Todos ellos, junto a los esclavos también abundantes en la ciudad, constituyeron una masa urbana para cuyo entretenimiento proliferaron las representaciones teatrales en abundantes *ludi* tanto públicos como privados. Y no sólo para su entretenimiento, sino también para encauzar sus comportamientos en una época de importantes tensiones militares, políticas y sociales, utilizando la indudable influencia de las experiencias vividas por el espectador a través de los actores que representaban la mimesis, en la cual, por una valoración positiva de las virtudes o negativa de los vicios se hacía ver que cuando se ha perdido el equilibrio y la tranquilidad de la vida, pueden recuperarse volviendo de nuevo al cauce de las normas sociales establecidas<sup>2</sup>.

Dentro de los distintos tipos de representación dramática, sin duda la comedia, tal como la trataba la Nea griega, era el más idóneo para alcanzar tales propósitos, pues, por una parte “gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas, y a la tácita complicidad establecida entre público, personajes y autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reírse, reprimidas por los respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos. Y con ello, la risa en el teatro cumplía su función psicosocial de relajamiento de tensiones y de pausa en el trabajo y en las preocupaciones.”<sup>3</sup>

Por otra, este género dramático que tomaba sus situaciones de la vida privada que no entrañaban grave daño para las personas<sup>4</sup>, estaba más próximo que otros a la vida real y

---

significativo en la vida de Roma, la mujer no estaba secuestrada en casa...Pero Roma no dejaba de ser una ciudad-estado. En el s. II a.C. era aún una comunidad de ciudadanos terratenientes basada en una serie de *iura*, como el *ius connubii* o el *ius commercii*.

<sup>2</sup> E. Flores, *Letteratura latina e ideología del s. III – II a.C.* cap. 3º, Napoles 1974

<sup>3</sup> L. Gil, “La risa y lo cómico” *CFC (Gr)* 7, 1997 p. 29-54

<sup>4</sup> Comoedia est privatae civilisque fortunae sine periculo [vitae] comprehensio. Diomedis Artis Grammaticae libri III caput De Poematibus. *Comicorum Graecorum Fragmenta* ed. G. Kaibel Vol. I 1975 (3) pp. 53 ss.

cotidiana de los espectadores, por lo cual estos podían identificar con los personajes de la obra a sus conocidos o incluso a ellos mismos, y también extraer de los hechos representados algunas enseñanzas útiles para resolver sus propios conflictos<sup>5</sup>.

Siendo ello así, sin duda el contenido de las *palliatae* plautinas y terencianas, único corpus no fragmentario de esta especie dramática que ha llegado hasta nosotros, si bien se realiza a través de lugares y gentes exóticos – cosa que permitiría a los autores ciertas licencias y exageraciones conducentes a provocar la risa más o menos estentórea en el público \_ presentaba situaciones asimilables a las que por propia experiencia conocían los espectadores<sup>6</sup>. En ello residía la ‘vis comica’ del espectáculo, pues de otro modo las gentes difícilmente hubieran podido percibir la carga cómica de situaciones que no comprendían<sup>7</sup>.

De los asuntos propios de la vida privada, sin duda los más próximos al espectador tanto griego como latino, los que con más frecuencia se repetirían en su vida serían los problemas domésticos. Y más aún en lo que a Roma se refiere, teniendo en cuenta que en los tiempos en que florece la producción dramática latina se está viviendo todavía la transformación de una organización social basada en un sistema gentilicio, en otra cuyo núcleo fundamental pasará a ser la familia. E incluso en el seno de esta misma, a mediados del s. II a.C. comenzó a operarse una evolución según la cual, en la relación entre los miembros de la familia comenzaba a tenerse en cuenta además de los lazos jurídicos (parentesco agnaticio) los lazos de sangre (parentesco por *cognatio*)<sup>8</sup>.

Así pues, la temática constante de las comedias grecolatinas, y en especial las de Terencio radica en el núcleo básico constitutivo de la familia: el matrimonio, ya sea el

---

Novam comoedia reppere poetae, quae argumento communi magis et generaliter ad omnes homines qui mediocribus fortunis agunt pertineret. Evanthii De Fabula II 6, en Aelii Donati Commentum Terenti (rec. P. Wessner, Stuttgart, 1962)

<sup>5</sup> Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur quid sit in vita utile, quid contra evitandum...comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis. Evanthii De Comoedia V,1, en Aelii Donati Commentum Terentii I (recc. P. Wessner, Stuttgart 1962)

<sup>6</sup> “Si la comedia es partícipe de la sustancia profunda de la cultura romana, de la cual, no obstante su matriz griega acaba por ser expresión, es claro que su código narrativo se elabora y se define siempre dentro de una reacción de reflejo de la realidad de la situación familiar en Roma.” M. Lentano “Patris pudor / mater pietas. Aspetti terminologici e valenze antropologiche del rapporto generazionale in Terenzio.” (conclusiones, p. 35) *Aufidus* 15 1991 p. 15 - 40

<sup>7</sup> Para F. Callier “A propos des *Adelphes* de Térence: le personnage d’Hégion et la morale aristocratique” *Latomus* 41 1982 p. 517 -527, la originalidad de Terencio está en su romanidad, en la inclusión en sus piezas del mundo político y moral de la Roma de su tiempo. Y ofrece un ejemplo estudiando el personaje de Hégión, cuya actuación “realiza una armoniosa reconciliación del *mos maiorum* y de las corrientes nuevas, tema central en la obra de Terencio.”

<sup>8</sup> J. Ellul *Historia de las instituciones de la antigüedad* Madrid 1970.

consolidado entre cónyuges maduros, ya sea el que se convierte en el punto final de las aventuras eróticas de los jóvenes<sup>9</sup>. De este núcleo derivan las tramas de las distintas comedias, que tienen como denominador común, sobre todo en Terencio, los problemas surgidos de las relaciones humanas entre padres e hijos.

2 - Los hechos concretos en los que se plasma esta problemática en las diferentes tramas de las comedias están percibidos, enjuiciados y afrontados de modo distinto por el padre y por la madre de los jóvenes que protagonizan el conflicto amoroso, o lo que es lo mismo, por las máscaras del *senex* y de la *uxor*.

El primero tiene el papel protagonista en el plano de la comicidad, como tiene también una posición preponderante en la vida familiar; la segunda, coincidiendo igualmente con su rol familiar y social, tiene una función secundaria en los distintos niveles de la trama.

La mujer romana de la época en la que escriben Plauto y Terencio es un miembro *alieni iuris* de la familia, es decir, un ser sometido siempre a la autoridad masculina del padre, del marido, o, en defecto de ambos, del varón *sui iuris* que tenga con ella el parentesco más próximo. Terencio traslada esta realidad al ámbito de la mimesis, y de este modo hace a sus *uxores* conscientes de su situación de sometimiento a la autoridad de su esposo y frecuentemente también de la incompreensión que sufren por parte de éste; por este motivo o a veces por su estado de viudez, se creen incapaces de afrontar determinados acontecimientos. Por ello sus intervenciones están plagadas de sintagmas de modalidad expresiva mediante los cuales manifiestan sus sentimientos de autocompasión con Nominativos o Acusativos exclamativos, Dativos de interés, formas verbales o breves oraciones estereotipadas, y también con ciertas frases con algo más de contenido comunicativo. Aportamos algunos ejemplos: en *Adelphoe*: *miseram me!* (v. 291), *Vae miserae mihi!* (v. 327); En *Phormio*: *Perii, misera* (v. 1006), *Mi homo, di melius duint* (v. 1005). En *Hecyra*: *Misera sum* (v. 536) *Perii, quid agam?* (v. 516),

---

<sup>9</sup> La producción de Terencio coincide con un período crucial en la historia de Roma, el situado entre la segunda y tercera guerra púnica. G Cupaiuolo *Terenzio: teatro y sociedad* (Studi Latini 5) Nápoles 1991 (cap. II –III) muestra cómo las comedias de este autor reflejan las transformaciones sociales y humanas derivadas de esta situación cambiante. Las piezas terencianas no sólo muestran una evolución en temas y delineación de personajes, sino que también refleja una sociedad en la que se abre paso una nueva ideología marcada por la valoración de los jóvenes o la progresiva emancipación de las mujeres, ideas que, por otra parte se unen al mantenimiento de ideales antiguos como la amistad, la familia y el honor.

*Nulla sum!* (v. 521), *Nullam pol credo mulierem me miseriorem vivere* (v. 566), *Me miseram, quae nunc quam ob rem accuser nescio!* (v. 205)

Sabedoras pues de su obligado sometimiento al varón, las esposas terencianas se muestran siempre sumisas y respetuosas, actitud que, llegado el momento, saben transformar en arma sutil para conseguir lo que no podrían alcanzar con una actuación más directa. En *Heautontimorumenos* asistimos al siguiente pasaje: en el pasado Cremes ordenó a su esposa Sóstrata que se deshiciera de una hija de ambos que él no quiso reconocer a causa de su sexo. Ella, desobedeciéndole, la dio a una mujer para que la criara. Cuando la trama, a punto de llegar a la anagnórisis, precisa que Cremes se entere de ello, Sóstrata envuelve la noticia en palabras como éstas<sup>10</sup>:

*Si peccavi, mi Chreme, / insciens feci. (vv. 631-632)*

“Si he cometido una falta, querido Cremes, ha sido sin darme cuenta”

*Ut stultae et misere omnes sumus / religiosae... (v. 649-650)*

“Como todas las mujeres somos tontas y lamentablemente supersticiosas...”

*Mi Chreme, peccavi, fateor; uincor; nunc hoc te obsecro / quanto tuos est animus natu grauior, ignoscentior, / ut meae stultitiae in iustitia tua sit aliquid praesidi. (vv. 644-646)*

“Querido Cremes, me equivoque, lo confieso; me rindo a tus razones: ahora te hago un ruego: ya que por la edad eres más reflexivo, más indulgente, haya para mi locura algún refugio en tu justicia.”

En *Hecyra*, Mírrina acepta los erróneos reproches que le hace su esposo con tal de que éste no descubra que la hija de ambos ha dado a luz un niño de padre desconocido:

*Quamuis causam hunc suspicari quam ipsam ueram mauolo (v. 540)*

“Mas vale que sospeche un motivo cualquiera sin caer en el verdadero.”

Las matronas de las comedias de Terencio son además de clase social alta, poseedoras, salvo alguna excepción, de bienes materiales, como también de una formación exquisita consistente no sólo en vacías fórmulas de cortesía, sino en sentimientos de cercanía y solidaridad, que se ponen de manifiesto en el trato afectuoso que dan a la servidumbre (*Obsecro, mea nutrix (Ad. v. 248); mi Geta (Ad. v. 323); mea nutrix (He. v. 617)*), así como en la disposición constante a ayudar sin condiciones a otros miembros del grupo familiar: En *Phormio*, Nausístrata está dispuesta a ayudar a su cuñado Demifón en todo cuanto pueda. En los vv. 784 ss. él le pide su colaboración:

---

<sup>10</sup> Los fragmentos de Terencio que aquí se reproducen, texto latino y traducción, se han tomado de *Terencio. Comedias II – III*. Texto revisado y traducido por L. Rubio Madrid: CSIC 1991 (2ª ed)

*DE- Agedum, ut soles, Nausistrata, fac illa ut placetur nobis, / ut sua uoluntate id quod est faciendum faciat. NA- Faciam./ DE – Pariter nunc opera me adiuues ac re dudum opitulata es. / NA – Factum uolo, ac pol minus queo uiri culpa quam me dignumst.*

DE- “Bueno, con tu habilidad característica, Nausístrata, procura que ella se conforme con nuestras proposiciones, para que haga de buen grado lo que es preciso hacer. NA – Lo procuraré. DE – Ayúdame ahora con tus buenos oficios como últimamente me ayudaste con tu dinero. NA – Ese es mi deseo, y por Polux, mi marido tiene la culpa de que yo no pueda tanto como quisiera.”

Y más adelante, ya en el momento de deshacerse el equívoco principal de la obra, interviene en defensa de una muchacha a la que ella cree (y así resulta ser por fin) miembro de la familia:

*Au, obsecro, uide ne in cognatam pecces (v. 803)*

“Oye, por favor, guárdate de faltar de consideración a una pariente.”

En *Hecyra*, Sóstrata está dispuesta a retirarse al campo para facilitar la buena relación entre su hijo y su nuera, (vv. 585 ss.)

*Mi Pamphile, hoc et uobis et meae commodum famaе arbitror: / ego rus abituram hinc cum tuo me esse certo decrevi patre, / ne mea praesentia obstet neu causa ulla restet reliqua / quin tua Philumena ad te redeat.*

“Pámfilo, hijo mio, he aquí lo que estimo conveniente tanto para vosotros como para mi buen nombre: definitivamente he decidido irme de aquí con tu padre al campo para que mi presencia no constituya un estorbo ni quede excusa ninguna por la que no vuelva a casa tu querida Filomena.”

Terencio perfila a sus matronas afables, respetuosas, capaces de asumir con una serenidad estoica el puesto que la tradición les ha adjudicado. Pero también en momentos en los que la historia que se narra alcanza puntos de notable tensión, las hace valientes, sabiendo defender su dignidad ultrajada, sin ocultar su dolor pero sin dejarse arrastrar por él, como le ocurre a Nausístrata en *Phormio*, cuando se entera de que su marido es bígamo y ha malgastado los bienes de su dote para atender a su otra esposa y a la hija tenida de ella. Se indigna, desde luego la *uxor* y se duele por la felonía de su marido:

*Virum me natam uelle (v. 792)* “Quisiera haber nacido varón”

*Pro di immortales! Facinus miserandum et malum (v. 1008)* “Oh dioses inmortales! Miserable y vil infamia.”

*Merito hoc meo uidetur factum? (v. 1033)* “¿Te parece que merecía yo ese trato?”

Pero no pierde la claridad de juicio y argumenta con razón en respuesta a la intervención de su cuñado que le pide comprensión y paciencia en este caso (v.1021 ss):

*Quid ego aequo animo? .../ Sed quid sperem?.../ Quid mihi hic adfers quam ob rem expectem aut sperem porro non fore?*

“¿Cómo? ¿Yo paciencia?...¿Qué puedo esperar?...¿Qué razón me das ahora para pensar o esperar que las cosas ya no se repitan?”

Finalmente, las *uxores* terencianas son madres, y en aras del sentimiento maternal se atreven sin reservas a enfrentarse a sus maridos y a las convenciones sociales en defensa del bien de sus hijos<sup>11</sup>.

El primer caso lo podemos ver en *Heautontimorumenos*, cuando ya al fin de la comedia, Cremes, para castigar el disoluto comportamiento de su hijo, decide hacer creer a todos que le ha desheredado. Tal medida lleva al muchacho a pensar que es un expósito. Su esposa se enfrenta a él decididamente<sup>12</sup>:

*Profecto nisi caues tu, homo, aliquid gnato conficies mali; / idque adeo miror quomodo / tam ineptum quicquam tibi uenire in mentem, mi uir, potuerit* (vv. 1003-1005)

“Desde luego, Cremes, si no andas con cuidado, acarrearás a nuestro hijo alguna desgracia; y me resulta muy extraño, querido esposo, que te haya podido pasar por la mente tan gran simpleza.”

*O / iniquos es, qui me tacere de re tanta postules.* (vv. 1010-1011)

“Oh, eres injusto. Exigirme que me calle en un asunto de tanta trascendencia!”

*Non uides quantum mali ex ea re excites?/ Subditum se suspicatur.* (vv. 1013-1014)

“¿No ves qué desgracia vas a provocar con esa decisión? Sospecha que es un expósito.”

Y aunque Cremes le pide que para alargar el castigo, le haga creer que verdaderamente no es hijo de ellos, Sóstrata le desobedece y asegura a su hijo la autenticidad de su filiación con tiernas palabras:

*Ita mihi atque huic sis superstes ut ex me atque ex hoc natus es!* (v. 1030)

“¿Puedas cerrar mis ojos y los de tu padre, como cierto es que eres hijo mío y suyo!”

---

<sup>11</sup> M. Lantano, *art. cit.* (conclusiones) dice que a la figura materna se le asigna una función caracterizada por la indulgencia y solidaridad con el hijo. Terencio recoge en sus comedias una relación, probablemente real, madre – hijo latente, que se manifiesta espontáneamente, enfrentándose al poder paterno.

<sup>12</sup> A.B. Taladoire *Terence. Un théâtre de la jeunesse* (cap. 3º) Paris 1972. En el tratamiento de los personajes femeninos en Terencio, el autor ve la influencia de su origen norteafricano, quizá bereber, con gran peso de la figura de la madre. Y también su llegada a la casa del senador Terencio Lucano, que se produce en los años en que se comienza a afirmar un movimiento de emancipación femenina.

Hallamos otro caso de valentía materna, esta vez haciendo frente a las murmuraciones, en *Adelphoe*: víctima ignorante de un equívoco, Sóstrata cree que el joven Esquino de quien su hija está a punto de dar a luz un niño, la ha abandonado por una citarista. Le aconsejan ocultar el hecho porque *tua fama et gnatae uita in dubium ueniet*. (“tu honra y la vida de tu hija quedarán en entredicho”) La madre, viuda y pobre, decide no obstante no ocultarlo, y comunicarlo a un pariente de la muchacha, esperando ayuda por su parte:

*Postremo quando ego conscia mihi sum a me culpam esse hanc procul, / neque pretium neque rem ullam intercessisse illa aut me indignam, Geta, / experiar.* (vv. 348-350)

“Por último, ya que en conciencia sé que no hubo culpa ninguna de mi parte, ni medió dinero u otro interés cualquiera indigno de ella y de mi, Geta, probaré suerte.”

Esta caracterización del personaje de la *uxor* extraída de su comportamiento en el transcurso de las comedias, queda complementada con los aspectos que pueden deducirse de lo que de ella dicen otros personajes de la obra. De ellos, el más interesante a este respecto es el *senex*, ya que de sus palabras se deriva otra serie de rasgos de la esposa mucho menos amables, que presentan con seguridad otra parte de la personalidad real de aquella, si bien exagerados o deformados, como precisa el género, y desde luego repetidos insistentemente hasta convertirse en un tópico al servicio del autor en la elaboración de la comicidad primaria o superficial las más de las veces, pero también en ocasiones de la secundaria o estructural.

En relación con las mujeres, la tradición jurídica romana se basaba en la *infirmitas sexus* y en la *levitas animi* femeninas. La inferioridad de la mujer, refrendada por la ley en el sistema tutorial y en el matrimonio *cum manu*, aún en pleno vigor en los tiempos de florecimiento de la comedia en Roma, se refleja en la *imitatio vitae* que es el drama cómico, en el menosprecio con que los maridos tratan a sus esposas fundamentalmente en el aspecto intelectual. Así en soliloquio o en diálogo con ellas o con otros personajes, las acusan de actuar a su antojo, de no respetar la autoridad marital, de ser poco reflexivas, de supersticiosas, egoístas, desobedientes y practicantes de engaños y subterfugios, todo, a juicio de ellos, por efecto de la precariedad de su capacidad de raciocinio. Veremos algún ejemplo:



En *Hecyra* podemos encontrar en las escenas de enfrentamiento de los senes Laques y Fidipo con sus respectivas esposas intervenciones como estas:

*LA- Viris esse aduersas aequae studium est, similis pertinacia est, / in eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam. (vv. 202-203)*

“Al enfrentarse con sus maridos todas ponen el mismo empeño, la misma terquedad; me parece que todas ellas han estudiado picardía en la misma escuela.”

*LA- Tu sola exorere quae perturbes haec tua impudentia! / SO- Egon? LA- Tu, inquam, mulier, quae me omnino lapidem, non hominem putas. (vv. 213-214)*

“Tú, únicamente tú sales al paso a trastornar todo con tu poca vergüenza. SO- ¿Yo? LA- Sí, tú, mujer, que a mí me tomas exactamente por un monigote de piedra y no por un hombre.”

*PH- Tum prospicere aut iudicare nostram in rem quod sit potes? (v. 549)*

“¿Te crees capaz tú de prever o juzgar lo que está de acuerdo con nuestros intereses?”

*PH- Quam ob rem incendor ira esse ausam facere haec te iniussu meo. (v. 562)*

“Lo que sobremanera me irrita es que tú te hayas atrevido a decidir una cuestión como esta sin contar conmigo.”

En el pasaje de *Heautotimorumenos*, en el cual Sostrata confiesa a su marido Cremes que no obedeció sus órdenes de deshacerse de la hija que en su día él no quiso reconocer, oímos decir a éste:

*O Iuppiter! Tantam esse in animo inscitiam! (v. 630)*

“Oh Júpiter! Qué mentalidad y qué inconsciencia!”

Sóstrata intenta justificarse:

*SO – Si peccaui, mi Chreme, / insciens feci. CH- Id equidem, ego si tu neges, certo scio / te inscientem atque imprudentem dicere ac facere omnia. (vv. 632-633)*

“SO- Si he cometido una falta, querido Cremes, ha sido sin darme cuenta. CH- De eso, aunque me lo negaras, estoy bien convencido. Tu lo dices y haces todo sin darte cuenta y sin pensarlo.”

Y más adelante, ya cercano el desenlace:

*O pergin mulier esse? Nullamne ego rem umquam in uita mea / uolui quin tu in ea re mihi fueris aduorsatrix, Sostrata? .... Stulta! (v. 1005 ss.)*

“Oh ¿continuas portándote como mujer? ¿He deseado nunca en mi vida una cosa sin que entonces, Sóstrata, tú me hayas llevado la contraria?...¡Tonta!”

3 - Los diversos rasgos cuyo conjunto proporciona la caracterización del personaje de la *uxor*, lo habilitan para realizar determinadas funciones dramáticas.

A este efecto será conveniente recordar los tres planos que, en el análisis de otras piezas del teatro latino, tragedias y comedias, hemos tenido en cuenta en otras ocasiones<sup>13</sup>.

1) El plano narrativo, que da cuenta de la historia sobre la que se sustenta la obra. Como tantas veces se ha dicho, en la comedia latina se repite insistentemente la misma: dos jóvenes enamorados que encuentran inconvenientes para gozar de su amor, si bien consiguen finalmente sus propósitos con la ayuda de otros personajes y del azar.

2) El plano de la comicidad, en el que se encuentran los elementos específicos que hacen del drama precisamente una comedia<sup>14</sup>. En él puede distinguirse a) una comicidad primaria o superficial, basada en elementos lingüísticos como juegos de palabras, neologismos etc.; ademanes y variadas manifestaciones de expresión corporal; situaciones esperpénticas o inesperadas que si no estuvieran en nada variarían el desarrollo de la pieza. Y b) una comicidad estructural, constituida por elementos imprescindibles para, entremezclados en la historia, dar lugar a la trama de la obra, fundamentalmente engaño, equívoco, burla y ridiculización.

3) Finalmente puede apreciarse un plano didáctico-moral, al que pertenecen los principios de aplicación práctica que el espectador podría extraer de la contemplación de un espectáculo que era *imitatio vitae*<sup>15</sup>.

Es obvio que todo lo dicho toma forma a través de la actuación de los personajes, entre los cuales unos llevan el peso de la obra, con prolongadas apariciones en escena (protagonista y antagonista), otros, secundarios, colaboran con aquellos complementando el contenido de sus papeles, ayudando a la progresión de la trama, propiciando las escenas o las acciones cómicas etc. El elenco se completa con personajes instrumentales, casi siempre anónimos, con diversas funciones como la

---

<sup>13</sup> C. Bernal Lavesa “El motivo de la suplantación de personalidad en la técnica compositiva de Plauto” en *La dualitat en el teatre*. K. Andersen et al. Eds. Bari 1999 p. 45-66; “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca” en *L'ordim de la llar* F. de Martino – C. Morenilla eds. Bari 2002 p.119-152

<sup>14</sup> A. Barbieri *La vis comica in Terenzio* Milan 1951

<sup>15</sup> En este plano se ubicarían también las posibles críticas sociales, más plautinas que terencianas, que el dramaturgo querría sugerir al público, superadas ya las formas de la Comedia Antigua. Vid L. Perelli “Societa romana e problematica sociale nel teatro plautino” *Stud. Rom.* 26 1978 p. 307-327

ambientación, la introducción de personajes en escena, la exposición de hechos ocurridos fuera de ella etc.

Las funciones encomendadas a los personajes femeninos (*puella, uxor, serva, nutrix, meretrix*) no precisan de una larga permanencia en escena<sup>16</sup>. Concretamente en el caso de la *uxor* es probable que el respeto que se tenía a la mujer en la sociedad, impedía que ésta fuera objeto de burla y ridiculización pública, lo cual rebajaba inmediatamente el rendimiento cómico de sus roles, haciendo de ella un personaje secundario o auxiliar, pero no por ello irrelevante.

En las comedias de Terencio la *uxor*, aparece tan solo en *Phormio, Hecyra, Heautontimorumenos* y *Adelphoe*. Para considerar los diversos aspectos de su función dramática tendremos que exponer un breve resumen de las obras en los planos narrativo y de la comicidad.

## **PHORMIO**

### Plano narrativo

Cremes y Demifón son dos hermanos que casualmente se encuentran de viaje al mismo tiempo, fuera de Atenas, atendiendo cada uno a sus asuntos. Han dejado a sus hijos respectivos, Fedria y Antifón al cuidado del esclavo Geta. En ausencia de sus padres los jóvenes se implican en amores que sin duda aquellos hubieran censurado: Fedria se enamora de una citarista que está al servicio de un leno; Antifón de Fania, una muchacha libre pero huérfana y muy pobre. Por las intervenciones del parásito Formión y con la colaboración del esclavo Geta, Antifón consigue casarse con su amada y Fedria está a punto de conseguir el dinero necesario para comprar a su citarista.

A su regreso, los padres de los muchachos se encolerizan por lo sucedido, pues compartían el propósito de casar a Antifón con una hija secreta de su tío Cremes, para que no trascendiera ni al resto de la familia ni a la sociedad la relación de bigamia de éste, de la que tal hija secreta era fruto. La reacción de los ancianos contra el parásito Formión y la necesidad de éste de protegerse le lleva a revelar el secreto de aquellos a Nausístrata, la esposa del bígamo Cremes.

---

<sup>16</sup> G.E. Duckworth *The nature of Roman comedy* Londres 1994 (cap. IX) considera que los papeles femeninos, siempre secundarios, aportan poco a las piezas cómicas, reduciéndose sus intervenciones a introducir el motivo del reconocimiento en el desarrollo de la trama; a ayudar a la caracterización de otros personajes; y a colaborar puntualmente en la comicidad circunstancial.

El final feliz llega con el descubrimiento azaroso de que la esposa de Antifón es la hija secreta de Cremes, con el perdón de Nausístrata a su esposo y el consentimiento de éste a la unión de su hijo Fedria con la citarista.

#### Plano de la comicidad

Sólo interesa aquí la comicidad estructural de la obra, que se basa en 1) dos engaños, cuyos agentes son Formión y Geta y las víctimas Cremes y Demifón. El primero consiste en la argucia del parásito, quien basándose en la existencia de una ley según la cual una muchacha huérfana y sin recursos económicos debía ser asistida por su pariente más próximo, bien casándose él mismo con ella, bien dotándola adecuadamente para casarla con otro, declara ante el tribunal que Antifón es pariente de la joven y debe casarse con ella. El tribunal determina que se celebre la boda y Antifón, gustosamente, acepta el veredicto (vv. 125 ss.); en el segundo engaño Formión y Geta consiguen 30 minas de los *senes* para que – dice éste – Formión deshaga la boda de Antifón y tome él mismo por esposa a la muchacha, pero que en realidad servirán para que Fedria compre a su citarista. 2) Otro elemento cómico es la burla que recae sobre los *senes* protagonistas y otros de su misma edad y rango (vv. 390 ss.). 3) Y un tercer engaño, el que esta vez protagonizan los *senes* y tiene como víctima principal a Nausístrata, pero también al hijo de ésta con Cremes, Fedria, y en definitiva a la sociedad<sup>17</sup>. Este tercer engaño, al frustrarse por la intervención, de nuevo, de Formión, da entrada a un nuevo elemento cómico: 4) la ridiculización del bigamo Cremes.

El personaje de Nausístrata aparece en el segmento final de la obra, concretamente en el último acto, en el cual dentro del registro cómico presente como es lógico en toda la pieza, tiene una mayor relevancia el aspecto didáctico y socio-moral.

Es un personaje secundario en el plano narrativo: no protagoniza la historia pero gracias a ella los amores de Fedria y la citarista tendrán un final feliz y dentro de la legalidad: no protagoniza en ningún momento la comicidad, pero gracias a ella es posible la situación en la que se desarrollarán dos de los elementos caracterizadores de

---

<sup>17</sup> Como queda demostrado en los vv. 769 y ss., cuando Cremes, creyendo que podría todavía deshacer el matrimonio de su hijo con Fania y casarla con Formión dice a su hermano Demifón:

CR- “Después de esto pásate por casa y dile a mi mujer que vea a Fania antes de que se nos vaya; que le diga, para que no se enfade, que la casamos con Formión...que nosotros no hemos faltado a ninguna de nuestras obligaciones, que le hemos dado toda la dote que él nos ha pedido. DE- ¿Qué diablo te importa a ti eso? CR – Mucho, Demifón. No te basta cumplir con tu deber si el rumor público no te aprueba; quiero que todo ello se haga con el consentimiento de Fania, para que luego no pretenda que la echamos a la calle.”

la estructura cómica, como son el engaño maquinado por los *senes* y la ridiculización de Cremes.

En efecto, Nausístrata, víctima del tercer engaño de la pieza, no es sin embargo quien produce risa en el espectador, sino los ancianos agentes del mismo. En concordancia con el perfil del personaje, la matrona es, aunque engañada, la única que se halla centrada en la realidad: como cualquier persona equilibrada no puede entender lo que está pasando (*Mirror quid hoc siet*, v.806); como una persona perspicaz es la única que ha percibido que Fania no es la joven humilde que parece, sino una muchacha distinguida (...*nam perliberalis uisast, cum uidi, mihi*. v. 815).

Los *senes* en efecto son los que mueven a risa, pues desempeñan la función de pacientes de la acción cómica de ridiculización, de la cual son agentes Formión y Nausístrata. De estos dos personajes, el parásito es la figura principal pues es quien desencadena la acción; pero es Nausístrata quien da eficacia dramática a la ridiculización, pues la mera exposición de las fechorías de Cremes no tendrían la misma fuerza sin el contrapunto de la indignación progresiva de Nausístrata, que subraya la mezquindad ética de su marido y permite acceder al tercer nivel de las piezas dramáticas, el didáctico-moral.

Y es en éste donde el personaje de Nausístrata, escasamente perfilado bajo la máscara de *uxor dotata*, adquiere la dimensión de verdadero protagonista, mostrándose también como *bona uxor*, que sólo bajo los efectos de la decepción y del enojo abre su corazón y manifiesta las quejas que durante años de matrimonio ha mantenido en silencio por respeto a su estatus de matrona romana. Estas quejas – y aquí reside la importancia y eficacia dramática de la presencia de Nausístrata, a la que antes aludíamos – erosionan aún más la figura de Cremes, que no solo es un *senex amator* en apuros, sino además, un despilfarrador de la fortuna de su esposa (vv. 788-791), que desde hace tiempo no la atiende tampoco respecto a sus deberes conyugales (vv.1022-1025), y que en este momento se manifiesta como paradigma de la hipocresía al oponerse a la relación de su hijo con una citarista (vv. 1040-1042), cuando él mismo es culpable de bigamia.

El personaje de Nausístrata es el más importante en la lección moral presente en la comedia. No está caricaturizado como los roles masculinos, sino que se mantiene en relación directa con las buenas esposas de la vida real: en todo momento permanece coherente con lo que le exige su función social; es pues la única moralmente autorizada

para reconducir la situación y humillar definitivamente a su esposo infringiéndole el castigo de la degradación de hecho, pues claramente expone su decisión de sustituirle por su hijo en la función tutorial que en este momento ejercen los hombres sobre las mujeres de las familias reales (vv. 1043-1046, 1054-1055)

NA- *Immo ut meam iam scias sententiam, / neque ego ignosco neque promitto quicquam neque respondeo / priusquam gnatum uidero; eius iudicio permitto omnia; / quod is iubebit faciam.....Sed ubi est Phaedria, / iudex noster?*

“Pues bien, para que conozcas mi pensamiento, yo ni perdono, ni prometo, ni contesto nada hasta verme con mi hijo: me remito enteramente a su juicio; lo que él mande, eso haré.....¿Donde está Fedria? Es nuestro juez.”

## **HEAUTONTIMORUMENOS**

### Plano narrativo

Clinia marcha a la guerra porque su padre Menedemo se opone a sus amores con Antífila, joven libre pero pobre. Éste, arrepentido de su severidad, sufre por la ausencia de su hijo. Cremes, vecino de Menedemo, tiene también un hijo, Clitifón, que sin saberlo su padre, tiene trato con la cortesana Baquis. Vuelve Clinia de la guerra con su esclavo Siro trayendo consigo a las dos mujeres. Tras una serie de enredos ideados por Siro, Clinia se casa con Antífila, Clitifón se arrepiente de su conducta disoluta y se casa con una muchacha del gusto de sus padres.

### Plano de la comicidad

En la historia de Menedemo, Clinia y Antífila el regreso del joven y la angónrosis de Antífila como hija de Cremes resuelve el conflicto. Es en realidad una historia secundaria cuya misión es posibilitar los episodios de la segunda historia, la que afecta a Clitifón y a sus padres Cremes y Sóstrata. Es a estos personajes a los que especialmente afectan las acciones cómicas que conforman la obra. De ellas es el engaño el elemento destacado de su comicidad estructural; también aunque con menos importancia están presentes la burla y la ridiculización, que dan paso al plano de la lección moral.

Pueden distinguirse hasta cinco acciones de engaño, de las cuales algunas quedan abortadas por algún acontecimiento sobrevenido, en las que prácticamente todos los personajes participan bien como agentes bien como pacientes. El enredo de la trama se logra precisamente porque, excepto las figuras femeninas, todas las demás unas veces desencadenan un engaño y otras lo sufren. Por ejemplo, el primer engaño que se nos

ofrece lo idea el esclavo Siro con la colaboración de los dos muchachos, haciendo creer a los senes que Baquis es amante de Clitifón, cuando lo es de Clinia, y que Antífila es esclava de Baquis, cuando es libre y la amada de Clitifón.

Por medio de otros engaños en algún momento de los cuales el mismo Menedemo es la víctima a sabiendas de que lo es, el esclavo intenta conseguir dinero para que su amo Clinia obsequie a la cortesana. Y ya próximo al desenlace de la pieza, se encuentra el engaño creado por Cremes para castigar a su hijo por su vida libertina, haciéndole creer que lo deshereda y deja todos sus bienes a su recientemente reencontrada hija Antífila.

Por otra parte, la burla a la que antes aludíamos, reside fundamentalmente en la ironía con que Menedemo, a quien Cremes daba consejos sobre cómo debía actuar para reconducir el comportamiento de su hijo, se dirige a éste cuando se descubre que es su propio hijo el libertino sin que él se hubiera percatado de ello.

Finalmente la ridiculización aparece en la forma en que Cremes se dirige a su esposa Sóstrata utilizando los tópicos del motivo “relaciones conyugales”; y en los últimos momentos de la pieza, cuando el *senex* Cremes, ya humillado por su fracaso pedagógico respecto a la educación de su hijo, queda definitivamente desautorizado al ser su esposa quien imponiéndose a su marido y a su hijo, devuelve la situación a la normalidad, propiciando e imponiendo la boda legal de éste último.

El personaje de Sóstrata tiene una función dramática semejante a la que vimos en la Nausístrata de Phormio. Es un personaje secundario en los planos narrativo y de la comicidad, aumentando su importancia desde el punto de vista didáctico-moral

En el plano narrativo Sóstrata participa en dos momentos importantes del desarrollo de la obra. En primer lugar en el reconocimiento de Antífila como hija suya y de su esposo Cremes, gracias al tópico de la sortija. Con este motivo del reconocimiento avanza la trama, y la historia de los amores de Clinia y Antífila logran su final feliz.

En segundo lugar interviene en el último engaño, cuando Cremes para escarmentar a su hijo Clitifón le hace creer que lo va a desheredar, y éste apenado y sorprendido, expone a sus padres su temor de no ser hijo verdadero de ellos. En ese momento, el amor de madre lleva a Sóstrata a desobedecer las órdenes de su esposo y con dulces palabras asegura al muchacho que si es verdadero hijo de ellos. La intervención de Sóstrata hará que Cremes desista de su empeño, y logrará que Clitifón deje a la meretriz y se case con una joven adecuada. Se logra así no el final feliz de la aventura amorosa

de Clitifón, pero sí de la peripecia familiar, que encuentra de nuevo el equilibrio deseado.

En el plano de la comicidad Sóstrata no participa en los engaños, que como vimos son el elemento fundamental de la estructura de la pieza, pero sí lo hace en la acción de la ridiculización<sup>18</sup>, y aquí en dos niveles: en el nivel de la comicidad superficial o primaria forma parte de un pasaje que contiene el tópico cómico de las agrias relaciones entre esposos de edad madura, según el cual, como se vio más arriba, el marido considera a la mujer tonta, atolondrada y desobediente, tenaz hasta conseguir sus propósitos etc.

En un nivel más profundo, Sóstrata con otros personajes menos relevantes para el caso, es el agente de la ridiculización de su esposo Cremes, que es el *senex* protagonista de la obra, ridiculización que, al reconocer éste humildemente sus errores, no llega a mayor encarnizamiento sino que da paso a la lección moral.

La ridiculización a la que nos estamos refiriendo surge no tanto de las palabras, como ocurría en el primer caso, sino de las actitudes de los personajes implicados en esta acción cómica: los esposos Cremes y Sóstrata.

La postura realista de la *uxor* preservando la vida de una hija que al nacer, Cremes le ordenó matar por ser hembra, se repite más adelante en relación con su hijo al descubrirle su auténtica filiación. Queda pues Cremes reiteradamente desautorizado por su esposa en el ámbito familiar.

Y gracias a ella, con la colaboración del personaje Menedemo, se expone ante el público la lección moral que encierra la obra, y que podría resumirse en la idea de que acercamiento a la realidad, comprensión y ponderación son los mejores consejeros en los problemas que plantean las relaciones humanas.

## **ADELPHOE**

### Plano narrativo

Demea y Mición son hermanos. El primero tiene dos hijos, uno de los cuales, Esquino, ha sido adoptado y educado por Mición con gran liberalidad; el otro,

---

<sup>18</sup> Para C. Castillo “Caracterización de los personajes y función cómica en el *Heautontimorumenos* de Terencio” *CFC* XX 1986-87 p 121-126 la inconsistencia del carácter de Cremes le convierte, avanzada ya la obra, en un tipo *ridiculus*. Es un “listo engañado” frente a su esposa Sóstrata, una “tonta espabilada”. En este juego de contrastes considera la autora que reside buena parte de la comicidad de Terencio “que no se limita a prescindir de algunos recursos propios del género, sino que busca su propio camino.”



Ctesifonte, permanece bajo la autoridad de su padre, quien le educa en el rigor y en el respeto a las buenas costumbres. Esquino, más decidido y menos coaccionado por la opinión de los demás, rapta a Baquis, una citarista, pero no para su propio disfrute, sino para entregarla a su hermano Ctesifonte, que está enamorado de ella. Esquino por su parte ama a Pánfila, una joven libre pero pobre a quien violó y de la que espera un hijo. La noticia del rapto de la citarista hará pensar a la madre de la joven, Sóstrata, que Esquino la ha abandonado, y buscar la ayuda de un pariente cercano. Como es preceptivo en la comedia, los conflictos amorosos de los jóvenes se resolverán por fin favorablemente.

#### Plano de la comicidad

La dramatización de esta historia en el género cómico se apoya en primer lugar en el equívoco, elemento de comicidad que en este caso, con la carga cómica bastante debilitada, queda más vinculado al aspecto narrativo. También en la burla, que ocupa todo el segundo acto. La víctima es el leno Sannión, dueño de la citarista, y los agentes de la misma, Esquino y los esclavos Parmenón y Siro. Este elemento cómico, lo es en esta obra tanto desde el punto de vista superficial en los insultos e incluso agresiones físicas que se infringen a Sinnón, como en un aspecto más profundo: en la presión a que se somete al personaje aprovechando sus debilidades y actos ilegales, hasta conseguir que ceda a los deseos de sus burladores.

Puntualmente también Demea, el padre riguroso, es víctima de engaño y burla de tono menor por el esclavo, que le oculta la relación de su hijo Ctesifonte con la citarista (Acto IV. esc. 2ª). El mismo caso se da en la escena quinta del mismo acto, donde Mición, sin acritud y por propio divertimento se burla de su hijo Esquino, que no le había confiado sus amores con Pánfila, haciéndole creer que se la va a casar con otro. Y por fin en las últimas escenas de este mismo acto, donde Demea, víctima a lo largo de la obra de engaños y burlas, se convierte en agente de esta última ejerciéndola directamente sobre su hermano Mición e indirectamente sobre el resto de los personajes. De ella deriva, cerrando ya la obra, la lección moral, clara y directamente expresada por el propio Mición en vv. 985-988:

*MI - ...Quae istaec subitast largitas? DE – Dicam tibi: / Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant, / Id non fieri ex vera vita neque adeo ex aequo et bono, / Sed ex adsentando, indulgendo, et largiendo, Micio.*

“MI - ...¿Qué súbita largueza es esta? DE – Yo te lo diré: mi finalidad era demostrarte una cosa: que si esta gente te considera tratable y gracioso, no es

por atender a la rectitud de tu vida ni tampoco a lo que es justo y bueno, sino por razón de tu condescendencia, de tu indulgencia y de tu largueza, Mición.”

Así pues, en el plano didáctico-moral, el espectador asiste a la confrontación entre dos sistemas diferentes, e incluso opuestos, de educación de la juventud, de lo que se concluye que lo idóneo es el término medio.

Sóstrata y su esclava Cántara son las dos mujeres que tienen voz en la obra. Su función principal en la pieza se ubica en el plano narrativo. La conversación que éstas mantienen con su esclavo Geta, que constituye la primera manifestación del equívoco antes mencionado, sirve para que por primera vez queden entrelazadas las historias de amor de Esquino – Pánfila y de Baquis – Ctesifonte.

Por otra parte, la actuación de Sóstrata en la supuesta situación de abandono en la que se encuentran, impulsa el desarrollo de la trama al tomar la decisión de hacer público el asunto y llamar en su ayuda a Hegión, pariente de la muchacha, cuya actuación traerá como consecuencia la aclaración del equívoco y la boda de los jóvenes.

El fragmento textual encomendado a Sóstrata está desprovisto de comicidad, aunque colabore en ella por el hecho de que este equívoco provocará más adelante la sonrisa, en las escenas en las que la víctima del mismo será el *senex* Demea (vv. 364-511).

Tampoco parece especialmente significativo el personaje de Sóstrata en el plano de la lección moral si entendemos por ella exclusivamente la que se resume en los vv. 985-988 arriba citados. Pero sí pueden apreciarse, en la breve intervención de Sóstrata, otros aspectos de comportamiento ejemplar en la resolución adoptada por este personaje ante la grave situación en la que se encuentra por ser viuda, pobre y tener una hija violada, a punto de dar a luz, a la que el padre del niño acaba de abandonar. Aunque abrumada por tantas dificultades, Sóstrata decide que la mejor forma de afrontar los problemas cuando no hay culpabilidad ni actitud indigna, es el realismo y la sinceridad.

El personaje de Sóstrata está perfilado por Terencio para llevar a cabo las funciones que le ha encomendado. Tras expresiones obligadas en las que lamenta su situación de desamparo, los rasgos focalizados son, desde luego el amor materno, pero sobre todo la serenidad y buen juicio ante las dificultades, que la llevan a analizar la situación con clarividencia y a adoptar una acertada decisión. No nos parece escuchar a una madre

apenada, sino más bien a una mezcla de filósofo y abogado cuando dice en los vv. 344-350:

*SO – Peiore res loco non potis est esse quam in quo nunc sita est:/ Primum indotata est; tum praeterea, quae secunda ei dos erat,/ Perit; pro uirgine dari nuptum non potest. Hoc relicuom est:/ Si infitias ibit, testis mecum est anulus quem amiserat; / postremo quando ego conscia mihi sum a me culpam esse hanc procul, / neque pretium neque rem ullam intercessisse illa aut me indignam, Geta, / experiar.*

“SO – Nuestro caso no puede empeorar ya más, dada la situación a la que hemos llegado. En primer lugar ella no tiene dote. Por otra parte, lo que había de ser su segunda dote, ya lo ha perdido: ya no es posible darla en matrimonio como virgen. Sólo nos queda una cosa: si él no declara, aquí tengo como testimonio la sortija que él había perdido. Por último, ya que en conciencia sé que no hubo culpa ninguna por mi parte, ni medió dinero u otro interés cualquiera indigno de ella y de mí, Geta, probaré suerte.”

## **HECYRA**

### Plano narrativo

Pánfilo es hijo de Laques y Sóstrata. Está enamorado de la cortesana Baquis. Ante la insistencia de su padre se casa con Filomena, hija de Fidipo y Mírrina, pero no consuma el matrimonio y continúa su relación con Baquis. La paciencia y discreción de Filomena y el mal carácter de Baquis consiguen que Pánfilo se enamore de su mujer y abandone a la cortesana.

Estando Pánfilo de viaje, Filomena, sin razón aparente marcha a casa de sus padres, negándose a regresar a la de su esposo. Todo el mundo, especialmente sus maridos, culpan de ello, primero a Sóstrata, suegra de Filomena, pensando que no se lleva bien con la joven; después a Mírrina, suegra de Pánfilo, creyendo que ésta no perdona a su yerno su pasado disoluto.

Todo se resuelve por la intervención de Baquis, que, gracias a un anillo que Pánfilo le había regalado, demuestra que fue él quien violó a Filomena y es por tanto el padre de su hijo.

### Plano de la comicidad

La comicidad de la obra no es especialmente intensa. Se basa en un engaño, que no consiste, como suele suceder, en la sustitución de una verdad por otra sino en la ocultación y disimulo de una sola verdad: el embarazo y alumbramiento de Filomena. Además este engaño no se resuelve, como es habitual, por el descubrimiento de la

verdad, sino por la azarosa coincidencia de la realidad con el engaño, hasta el punto de que, a excepción de los personajes implicados activamente en el mismo – Mírrina, Filomena y Pánfilo – los demás, menos Baquis, que con su sortija es el instrumento revelador de la identidad del violador de Filomena, no llegan nunca a conocer completamente lo que en realidad ha sucedido. Esto parece ser considerado por Terencio como una innovación en la técnica compositiva al uso, pues cerrando ya la pieza, incluye este diálogo entre Pánfilo y Baquis, (vv. 505-508):

*PA – Dic mihi, harum rerum numquid dixti iam patri? BA – Nihil. PA – Neque opus est. / Adeo muttito; placet non fieri hoc itidem ut in comoediis, / Omnia omnes ubi resciscunt; hic quos par fuerat resciscere / Sciunt; quos non autem aequomst scire, neque resciscunt neque scient.*

“PA – Dime, ¿has dicho ya algo de todo esto a mi padre? BA – Nada. PA – Ni conviene. Así pues, cierra la boca; no me gusta que aquí pase como en las comedias, donde todos acaban por enterarse de todo; aquí los que debían enterarse ya lo saben; en cambio, los que no deben saberlo no han de enterarse ni saber nada.”

Por tanto, la estructura cómica de la obra se apoya en las acciones de engaño y equívoco, en las cuales el primero trae como consecuencia el segundo.

El engaño principal es el que tiene como agente a Mírrina y Filomena, ocultando a todos el estado de gravidez de la muchacha. Posteriormente toma también parte en él Pánfilo, que guarda silencio para preservar la honra de Filomena, haciendo creer que, ante las desavenencias de ésta con su madre, prefiere quedarse junto a ella y separarse de su esposa. Finalmente, cuando Fidipo conoce la verdad de lo que ocurre, es engañado por su esposa Mírrina, quien le hace creer, cuando aún no lo han descubierto, que es Pánfilo el padre del recién nacido. El *senex* hará partícipe de este engaño a su consuegro Laques.

Por la equívoca interpretación de los hechos que se van sucediendo en la obra, Laques primero y después Fidipo responsabilizan al mal carácter de sus esposas, las suegras, de los problemas que han acontecido.

Engaño y equívoco se desarrollan de tal modo que, si bien pueden captar la atención del espectador, en ningún momento provocarán por sí mismos su risa. Esta función está encomendada a las escenas más o menos forzosamente implicadas en la trama, como aquellas en las que intervienen los esclavos, cuyo papel es insignificante en esta pieza; o aquellas otras en las que se hipertrofia el motivo de la confrontación *senex / uxor*.

Tampoco la exposición de la lección moral es especialmente llamativa en la *Hecyra*. Puede decirse que todos los personajes que intervienen en ella podrían tomarse como ejemplo de digna actuación en una situación comprometida. El espectador tendría en ellos un modelo de comportamiento positivo, al contrario de lo que suele ocurrir en otras obras terencianas, en las que los personajes más señalados muestran al público no tanto los comportamientos que deben imitar sino más bien los que deben evitar.

El rol de la *uxor* está aquí desdoblado. Como hemos visto, son dos las suegras que aparecen en la obra, Sóstrata y Mírrina. Los rasgos que caracterizan este rol se encuentran en las dos mujeres adaptados en cada caso al papel que una y otra hacen en la trama.

En el plano narrativo Sóstrata proporciona el punto de arranque de la historia, puesto que es su supuesta falta de entendimiento con su nuera la que provoca que ésta abandone la casa de su marido, y, a partir de este hecho se suceden todos los episodios de la trama. Mírrina, en cambio, proporciona el elemento que conducirá la trama a su conclusión. Es ciertamente la pieza central del reconocimiento de Pánfilo como padre del hijo de Filomena. Lo prepara ya en los vv. 572-574, cuando en un soliloquio, que será su última intervención oral, en su reflexión hace saber al público:

*Nam cum compressa est gnata, forma in tenebris nosci non quita est, /  
Neque detractum ei tum quicquam est qui posset post nosci qui siet; / Ipse  
eripuit ui in digito quem habuit uirgini abiens anulum.*

“Pues cuando forzaron a mi hija, no fue posible identificar al individuo en medio de la oscuridad, ni quitarle nada que permitiera reconocer luego quién era; es él quien al retirarse, arrebató a la joven la sortija que llevaba en el dedo.”

Esta intervención de Mírrina hace posible el suceso que tendrá lugar después en su casa, y que el público conocerá por medio de Baquis en diálogo con el esclavo Parmenón, (vv.811-812)

*..... cognosse anulum illum Myrrinam / gnatae suae fuisse quem ipsus  
olim mihi dederat.*

“...que Mírrina reconoció por haber sido antes de su hija, la sortija que hace tiempo él me había regalado a mí.”

Participan además en la evolución de la trama: Sóstrata en la escena segunda del acto tercero, dialogando con su hijo, colabora sin intención por su parte en la ocultación del parto de Filomena (v. 357).

*SO – Quid morbi est? PAM – Febris. SO – Cotidiana? PAM – Ita aiunt.*  
“SO- ¿Qué enfermedad tiene? PAN – La fiebre. SO - ¿Diaria? PAN – Eso dicen.

Mírrina, descubierto ya por su esposo Fidipo el nacimiento del niño, le oculta la violación y le hace creer que el padre es Pánfilo (vv. 526-527)

*PHI – Peperit filia. Hem, taces? Ex quo? MY – Istuc patrem rogare est aequom?/ Perii, ex quo censes nisi ex illo cui data est nuptum, obsecro?*  
“FI – Nuestra hija ha tenido un niño. Eh, ¿Te callas? ¿De quién? MI - ¿Está bien que un padre haga tal pregunta? Por favor ¿de quién quieres que sea sino del hombre con quien la casamos?”

En el plano de la comicidad la aportación de Sóstrata se encuentra principalmente en la comicidad primaria, es decir, en las escenas en las que discute con su marido, y aún en ellas, su función no es sino subrayar con su sumisa dulzura ante las injustas acusaciones de su esposo, la fuerza cómica implícita en la irascibilidad del varón, que revela, al pretender ocultarla, la debilidad de sus argumentos unas veces y otras la debilidad de su carácter. Esto último es lo que ocurre en escenas parecidas (vv. 522 y ss.) que tienen lugar entre Mírrina y su esposo Fidipo. Unas y otras serían sin duda caricatura de las discusiones matrimoniales propias de la vida cotidiana.

En el nivel de la comicidad estructural, Mírrina es agente del engaño inicial (ocultamiento del embarazo de Filomena). Y del posterior, por el cual, conocido ya el nacimiento del niño, los *senes* quedan convencidos de que éste es fruto normal de las relaciones del joven matrimonio.

Las dos suegras, por otra parte serán pacientes de los equívocos derivados de los engaños, según los cuales, como ya se ha visto, primero Sóstrata y luego Mírrina serían consideradas como responsables de la extraña situación familiar que expone el texto.

Finalmente en el plano de la lección moral, Sóstrata aporta el ejemplo de una actitud serena ante la infundada mala opinión que tienen todos de ella.; y la abnegación de la madre, que decide sacrificar su gusto por la vida social y retirarse al campo para que su hijo y su nuera convivan felizmente. No faltan en su papel algunos pensamientos que pueden evocar la doctrina de un sabio estoico (vv. 602-603)<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> No es extraño encontrar ciertas pinceladas de estoicismo en la obra de Terencio, vinculado como estaba al círculo de los Escipiones, al que también pertenecía el filósofo estoico Panecio. No obstante esta corriente filosófica, que defendía la igualdad entre los hombres, no hizo lo mismo respecto a la igualdad de sexos, pues recomendaba más bien que las mujeres conservaran sus roles de esposa y madre. S.B. Pomeroy *Diosas, ramerías esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid 1989 (tr. esp.)

.....*SO – Obsecro, mi Pamphile, / Non tute incommodam rem, ut quaeque est, in animum induces pati?*

“Por favor, querido Pánfilo ¿no has de hacerte el ánimo de sobrellevar un contratiempo, sea el que fuere?”

Como en el caso de Sóstrata, es el deseo de proteger y favorecer a su hija el que guía la actuación de Mírrina, urdiendo los engaños como hemos visto, y, sobreponiéndose a la escasa importancia que se le concede, llega a increpar con firmeza a su marido para que resuelva por fin el conflicto. (vv. 556-559)

*MY – Mitte adolescentem, obsecro, / et quae me peccasse ais. Abi, solum solum conveni, / roga uelitne an non uxorem: si est ut dicat uelle se, / redde; sin est autem ut nolit, recte ego consului meae.*

“MY – Deja ya de lado al joven, por favor, y los errores que según dices he cometido. Vete, cítate con él a solas, pregúntale si quiere o no quiere a su esposa: si dijera que sí, devuélvesela; y si es que no la quiere, bien he mirado yo por mi hija.”

#### CONCLUSIONES

Así pues, tras examinar la caracterización de la figura de la *uxor* y su funcionamiento como elemento constitutivo de las comedias, podemos concluir que una parte de la comicidad terenciana se deriva del contraste que en la percepción de la realidad tienen *senex* y *uxor*.

El marido percibe mal la realidad de su presente, no capta los hechos como verdaderamente son, sino mediatizados por el modo como él cree, sospecha o teme que son, o quiere que sean en el futuro.

Los *senes* terencianos, como seguramente los de la vida real, tienen un gran actividad social, tanto pública como privada. Su autoridad dentro de la familia les proporciona una enorme libertad de acción en lo referente a su propia vida y gran capacidad de intervención en la de los que están sometidos a él por su condición de *pater familias*. Su poder solo encuentra limitaciones en el respeto a las leyes y al *mos maiorum*, en el caso de varones dignos y honorables; y en el deseo de aparentar que lo son, en el caso de aquellos otros más mediocres, que sucumben a las debilidades propias del género humano. Así pues, suelen caer en faltas como la avaricia y el deseo de emparentar con familias poderosas; en la soberbia, que les lleva a despreciar a aquellos que entienden

---

Otro rasgo estoico introducido en la comicidad terenciana es la presentación del adulescens como esclavo de la pasión amorosa. Vid J.C. Zietsman “A comic scene with a stoic message: Terence’s Eunuchus in Persius Satire 5.161-175” *Akroterion* 43 1998 p. 43-51.

inferiores, permitiéndose dar consejos a quienes tienen más categoría moral que ellos y a sobrevalorarse, creyéndose acertados siempre en sus actuaciones y decisiones sin querer aceptar la evidencia de los hechos que les disgustan. Por todo ello son presa fácil de los engaños y víctima ideal de burlas y ridiculizaciones.

Todos estos defectos están sin embargo mezclados en el personaje con buenos sentimientos, generosidad, capacidad de arrepentimiento, voluntad de rectificación, que salen a la luz cuando se produce el enfrentamiento con la esposa, y permiten la resolución de los conflictos.

Las *uxores*, por el contrario tienen como característica común y principal la percepción de los acontecimientos tal y como en realidad son, ya sea por deducción lógica, ya por intuición. Por ello no son susceptibles de ser sujeto de engaños y burlas. Si sufren algún engaño o caen en algún equívoco, no es nunca por su culpa, sino por el azar, o por alguna consecuencia derivada de la actuación de otro personaje. Además, dado tal caso, saben superarlo por la vía de la dignidad y del sentido del deber. Sin dejarse arrastrar por lamentos exacerbados aun en situaciones penosas, sus protestas y quejas no rebasan la descripción de las ofensas que les han inferido, y no son arbitrarias ni fruto de su mal carácter o de su soberbia<sup>20</sup>.

Impulsadas por sentimientos maternales emplean siempre acertadamente el poco margen de decisión que la escena y la vida les concede.

Los caracteres de *senex* y *uxor* son pues claramente opuestos. Y por ello son también diferentes sus funciones en la estructura dramática de las comedias: el *senex* suele ser protagonista destacado especialmente en el plano de la comicidad. La *uxor* es un personaje secundario, importante en los planos narrativo y moral, y pieza obligada en el restablecimiento del equilibrio tras la resolución de los conflictos, y en el consecuente logro del final feliz.

---

<sup>20</sup> En la comedia romana, especialmente en Terencio, la mujer en general y la matrona en particular no son objeto de burla o ridiculización. El respeto a la mujer sería una manifestación de la consideración que desde un principio se le tendría, dada su fundamental función en la reproducción del grupo. Pero, "ciertamente los romanos no consideraban a la mujer como simple instrumento de reproducción... eran también instrumento fundamental de una cultura cuya perpetuación les estaba confiada en una medida nada desdeñable." E. Cantarella *La calamidad ambigua* Madrid 1991 pp. 193-194; 227



