

«le Rane»  
Collana di Studi e Testi

a cura di  
Francesco De Martino

con: Marco Fantuzzi, Enrico V. Maltese, Enrico Renna,  
Alan H. Sommerstein, Pascal Thierry, Onofrio Vox, Bernhard Zimmermann

Nella Collana

1. Konrat Ziegler, **L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca**, edizione italiana a cura di Francesco De Martino, con premesse di Marco Fantuzzi, traduzione di Giovanna Aquaro, dicembre 1988, pp. XCVI-129. L. 28.000.
2. Thomas Paulsen, **Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zu «Elektra», «Philoctetes» und «Oidipus auf Kolonos»**, settembre 1989, pp. 175. L. 36.000.
3. Giuliana Lanata, **Esercizi di memoria**, novembre '89, pp. 160. L. 18.000.
4. Antonio Capizzi, **I sofisti ad Atene**, agosto 1990, pp. 254. L. 38.000.
5. M. Laura Gemelli Marciano, **Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Peri physeos di Empedocle**, presentazione di Walter Burkert, settembre 1990, pp. 231. L. 38.000.
6. Onofrio Vox, **Studi anacreontei**, ottobre 1990, pp. 136. L. 22.000.
7. Manara Valgimigli, **La mia scuola**, premessa di Norberto Bobbio, luglio 1991, pp. XX-206. L. 27.000.
8. Wolfgang Rösler-Bernhard Zimmermann, **Carnevale e utopia nella Grecia antica**, premessa di Franca Perusino, settembre 1991, pp. 129. L. 27.000.
9. AA.VV., **Rose di Pieria**, a cura di Francesco De Martino, novembre 1991, pp. 448. L. 38.000.
10. Manfred Fuhrmann, **Antico e Moderno**, traduzione e cura di Sotera Fornaro, gennaio 1992, pp. 135. L. 25.000.
11. **Tragedy, Comedy and the Polis** (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Edited by Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann, febbraio 1993, pp. 617. L. 120.000.
12. John Dewar Denniston, **Lo stile della prosa greca**, edizione italiana a cura di Enrico Renna, premessa di Marcello Gigante, marzo 1993, pp. XXIV + 254. L. 38.000.
13. Massimo Pizzocaro, **Il triangolo amoroso**, presentazione di Giovanni Cerri, dicembre 1994, pp. 192. L. 28.000.
14. **Lo spettacolo delle voci**, a cura di Francesco De Martino (parte prima) e Alan H. Sommerstein (parte seconda), aprile 1995, pp. XXIV+287+221. L. 68.000.
15. Alan H. Sommerstein, **Aeschylean Tragedy**, gennaio 1996, pp. 547. L. 70.000.
16. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo primo, **Prontuari e Lirica dorica**, maggio 1996, pp. 1-523. L. 60.000.
17. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo secondo, **Lirica ionica**, luglio 1996, pp. 524-1020. L. 60.000.
18. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo terzo, **Lirica eolica e Complementi**, luglio 1996, pp. 1021-1438. L. 60.000.
19. Lucia Orelli, **La pienezza del vuoto**. Meccanismi del divenire fra embriologia e cosmogonia nell'ambito dell'atomismo antico, presentazione di Walter Burkert, dicembre 1996, pp. 270. L. 42.000.
20. **Aristophane: la langue, la scène, la cité**. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), édités par Pascal Thierry et Michel Menu, luglio 1997, pp. 605. L. 120.000.
21. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental**, a cura de J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo.

# EL TEATRE CLÀSSIC AL MARC DE LA CULTURA GREGA I LA SEUA PERVIVÈNCIA DINS LA CULTURA OCCIDENTAL

a cura de

J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino,  
Carmen Morenilla i Jordi Redondo

Levante editori - Bari

## INDICE

<i>Presentación</i> .....	pág. 7
<i>Palabras de inauguración del Ilmo. Sr. Director artístico de Teatros de la Generalitat Valenciana</i> .....	" 9
<i>Palabras de inauguración del Ilmo. Sr. Director del Servei d'Extensió Universitària de la Universitat de València</i> .....	" 11
Jaume Portulas, <i>Tragèdia grega i ideologia</i> .....	" 13
Berta Raposo Fernández, <i>Los Lustspiele nach dem Plautus y Die Algierer de J.M.R. Lenz (1774), ¿Adaptación racionalista o sentimental?</i> .....	" 27
Francesco De Martino, <i>Teatro "sonoro" e teatro "muto": fumetti greci</i> ..	" 39
Concha Ferragut, Santa Domínguez, Lina Ferri, J. Lluís Martínez, Luis Museros, <i>Aplicación didáctica de las comedias de Plauto</i> .....	" 65
Karen Andresen, <i>Juego de máscaras en Saludos de parte de Nerón de Martín Walser</i> .....	" 85
José M. Estellés, <i>Traducciones latinas de tragedias griegas en el siglo XVI</i> .....	" 101
Jordi Redondo, <i>Polis i tragèdia a l'Ion d'Eurípides</i> .....	" 111
Dolores Escalante Merlos, <i>La anus en la comedia greco-latina. Rasgos característicos y evolución</i> .....	" 133
Joan B. Llinares, <i>El mite del "salvatge" i el teatre: lectura antropològica d'El Ciclop d'Eurípides</i> .....	" 147
José Vte. Bañuls Oller, <i>ἦθος ἀνθρώπων δαίμων</i> .....	" 177
Carmen Bernal, <i>Los personajes secundarios en Terencio</i> .....	" 201
Carmen Morenilla Talens, <i>Amor y aventuras en la comedia y la novela</i> ..	" 223
Brigitte E. Jirku, <i>El mito como ilustración suspendida: Die Fremdenführerin de Botho Strauss</i> .....	" 249
Andrés Pociña, <i>Aspectos de la recepción de Eurípides en Roma</i> .....	" 265
Mercedes Madrid, <i>La imagen de las mujeres en la comedia aristofánica</i> ..	" 291
Julia Sanmartín Sáez, <i>Oralidad, escritura y discurso teatral. De la mimesis lingüística a la caracterización literaria</i> .....	" 319
José María Maestre, <i>Valencia y su Studi General en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno</i> .....	" 335
Bernhard Zimmermann, <i>Die Krise der Polis im Spiegel der attischen Tragödie (Euripide, Orestes; Sophokles, Philoktetes)</i> .....	" 369
Jacek Ciacma, <i>Teatro classico in editoria veneta nel '500: il caso Lodovico Dolce</i> .....	" 381
Elina Miranda Cancela, <i>La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez</i> .....	" 391
Index auctorum .....	" 405

© 1998 - Tutti i diritti riservati

Fom

ISBN 88-7949-166-0

Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile è vietata la riproduzione di questo libro, o di parte di esso, con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.) senza la preventiva autorizzazione scritta

ido demasiado lejos, que no ha medido el alcance de su decisión, una disposición, que, por otro lado, se ajusta a derecho<sup>10</sup>, si bien contradice el sentido común de la justicia. En el ejercicio del poder, está en manos de Creonte ceder<sup>11</sup> y permitir en enterramiento de Polinices, tal y como hacen los Atridas con el cuerpo de Ayante, o en todo caso ajustar su resolución al derecho y restringir su prohibición al ámbito territorial de la “polis.”, tal y como hace el Creonte de las *Fenicias* de Eurípides<sup>12</sup>. Pero no es así. En el fondo subyace el problema del ejercicio del poder, de la acción del poderoso. Creonte en ese ejercicio, en esa acción, se equivoca, comete un error. Y es ese error, error de cálculo, de no saber medir las consecuencias de su decisión lo que hace de él un héroe trágico.

Así pues, la figura de Creonte, su concreción en la tragedia de Sófocles, posee un gran calado trágico, su tragedia, al igual que la de Edipo, es la de pretender ser lo que no es, la de no saber ejercer un poder al que las circunstancias lo abocan y para el que no está capacitado, ésta es la tragedia de Creonte.

<sup>10</sup> Cf. Jenofonte, *Helénicas* I, 7, 22, y Tucídides I, 138, 5 referido a Temístocles.

<sup>11</sup> Hace unos meses, en una prisión de los Estados Unidos de Norteamérica ocurrió un suceso lamentable cuya causa se encuentra en la rigidez y la incapacidad en aplicar correctamente las leyes en el ejercicio del poder. Un condenado a muerte que iba a ser ejecutado, formuló su última voluntad: fumar un cigarrillo antes de morir. La autoridad no accedió a esa última voluntad, ya que una ley, que tiene por finalidad salvaguardar la salud de los ciudadanos, prohíbe fumar en el recinto de la prisión, por lo que el hombre fue ejecutado sin haber fumado el tan deseado cigarrillo. Eso sí, en el momento de morir sus pulmones debían estar muy sanos.

<sup>12</sup> De hecho hay quien considera que el final de las *Fenicias* deja entrever el enterramiento de Polinices fuera del territorio Tebano.

CARMEN BERNAL  
(Universitat de València)

## LOS PERSONAJES SECUNDARIOS EN TERCENIO

De los tres conceptos que integran el título de nuestra charla, Terencio, como todos Vds. saben, es un escritor latino del s. II a.C., cuya producción comprende seis comedias “palliatae”, que siguen las características de la Nea griega.

En cuanto al concepto “personaje”, para Aristóteles (*Poet.* 1448 a; 1448 b - 1451 b) es un agente de la acción, que en definitiva constituye el núcleo esencial de la tragedia, mientras que los “caracteres” pertenecen al campo de las cualidades, dado que el “carácter” contiene las cualidades que conforman la personalidad del personaje. Por nuestra parte entenderemos sencillamente que los personajes son entes de ficción que se mueven por el argumento de una obra como los seres humanos lo hacen por la vida, y son encarnados sobre la escena por los actores, evitando por el momento entrar en la consideración de las muchas y variadas perspectivas desde las que se ha contemplado el elemento personaje en la teoría literaria del s. XX<sup>1</sup>.

Finalmente, resumiendo las definiciones que se encuentran en los diccionarios<sup>2</sup>, “secundario” es un término atribuible a todo aquello que es “segundo en orden y no principal, accesorio”.

<sup>1</sup> Cf. por ejemplo a título orientativo A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid 1993, págs. 67-103. Por lo que respecta a los personajes de la comedia romana, podemos recordar la clasificación de A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio*, Avona 1951, en personajes “fantoche”, grotescos, de intriga, episódicos etc.

<sup>2</sup> Cf. R. Barcia, *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Madrid 1881; M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid 1988 reimp., s.v. “secundario”.

Aplicando esta idea al ámbito del teatro, podríamos decir que en una representación dramática, como en realidad en cualquier otro género de narración<sup>3</sup>, un personaje secundario es todo aquél que queda fuera de la focalización que el autor proyecta sobre el protagonista y el antagonista, que son en definitiva los personajes principales<sup>4</sup>.

Pero la observación directa de cualquier pieza dramática nos advierte al punto de que no todos los personajes que no son principales son de igual relevancia en el devenir de la acción teatral.

Al estudiar el elemento "personaje" de las obras narrativas, la crítica moderna se ha fijado en la gramática actancial de Tesnière, aplicando a las diversas acciones que en aquella se contienen, la estructura que esta gramática propone para la oración. Así, el "predicado" de la oración equivale a la acción o acciones que la obra contenga, y los "actantes", elementos indispensables en la oración para que su predicación sea correcta, se convierten en las funciones indispensables con que tales acciones deben contar y que estarán encarnadas por los personajes<sup>5</sup>: así por ejemplo, una

<sup>3</sup> Es conocida la existencia de diversas tipologías en la clasificación de los géneros literarios, según el punto de vista que adopte el estudioso a la hora de fijar los criterios clasificatorios: por temas, por estructuras, según las funciones del lenguaje, según la función social desempeñada por la obra literaria etc. Consecuencia de ello es que aparezcan asociados como especies o subgéneros, algunos de los géneros literarios tradicionales. Así, en el campo de la literatura clásica, Martin y Gallard agrupan dentro del género narrativo la Epica y la Historia. El Drama, sin duda por su peculiar forma de llegar al destinatario, suele mantener su independencia en las distintas clasificaciones. No obstante, su relación con el género narrativo queda explícito ya en la antigüedad, cuando Platón en el libro III de su República alude al género dramático como imitación por narración mimética, formada por expresiones de los personajes. Y Aristóteles en su *Poética*, aplicando criterios de contenido, diferencia la poesía épica y la dramática por el distinto modo de realizar la mimesis; también en la actualidad, desde el momento en que muchos autores defienden el origen de la novela a partir bien de la poesía épica, bien de la dramática. Por tanto, el elemento personaje, en cuanto a tipos, funciones etc. no tendrá diferencias señaladas en cuanto a su tratamiento literario en el género novelístico y en el dramático. Vid. A. García Berrio- T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid 1988; C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid 1988<sup>3</sup>; Martin-Gallard, *Les genres littéraires à Rome*, Paris 1981; W. Raible, "¿Qué son los géneros?", *Teoría e historia de los géneros literarios*, A.M. Garrido ed., Madrid 1988, págs. 309-333.

<sup>4</sup> Sobre el concepto de focalización, vid. G. Genette, *Figuras III*, Barcelona 1989; *Dicción y Ficción*, Barcelona 1992.

<sup>5</sup> Cf. por ejemplo J.A. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid 1966; M. Bal, *Teoría de la Narrativa*, Madrid 1985.

historia de adulterio debiera contar necesariamente con un marido, una esposa y un amante.

Siguiendo con este paralelismo, oración e historia pueden tener y tienen la mayoría de las veces otros elementos que facilitan, enriquecen o complementan de cualquier modo la actividad de los elementos actanciales, aunque no sean, como ellos, imprescindibles. Estos elementos, llamados por los gramáticos "circunstantes" (o "satélites"), pueden ser equiparables a funciones y personajes secundarios.

Pero sin duda, no todos los elementos secundarios tienen con el núcleo de la acción – en el caso de la obra literaria– o de la predicación –en el caso de la oración– la misma proximidad a los elementos fundamentales. Así pues, siguiendo de nuevo a la gramática, que distingue entre constituyentes "adjuntos" y "disjuntos", podríamos hacer la misma diferenciación al considerar los personajes de la obra dramática, distinguiendo entre los que colaboran activamente con los personajes principales y aquellos otros que, necesarios sin duda para que el mensaje – la obra– llegue completo al espectador, en el interior de la misma tienen una participación breve, quizá omisible, quizá desempeñable por otro personaje etc.

Y llegados a este punto podríamos quizá, volver a la definición de la que partíamos al comienzo, y establecer entre los personajes "no principales" una diferenciación en personajes "secundarios" propiamente dichos y personajes "accesorios". Comenzaremos por estos últimos.

### PERSONAJES ACCESORIOS

Entendemos, pues que los personajes secundarios accesorios son aquellos que se añaden a la pieza objeto de representación para colaborar, en cualquiera de los planos que intervienen en la construcción de la obra, a la consecución del objetivo dramático global que el autor se propone al crear la misma. Dado que no interesan por sí mismos sino solo por el servicio que prestan al desarrollo del hecho escénico, son personajes planos o estáticos, es decir, personajes cuyos rasgos distintivos permanecen inmutables a lo largo de su actuación en la representación.

La participación de estos personajes en la obra puede servir A) al movimiento escénico de la representación, o B) a la obra literaria propiamente dicha.

A) En el primer caso encontramos estos personajes utilizados:

1) - Para dar a otro una entrada dialogante en escena.

Por ejemplo, en *Heautontimoroumenos*, vv. 242 ss. Siro ha sido enviado a la ciudad en busca de Antífila, la amada del joven Clinia, pero, de paso, trae también a Baquis, cortesana amante de su amo, el joven Clitifón. DROMON es otro esclavo que acompaña a Siro. Ambos entran en escena conversando:

SI – Ain tu? DR– Sic est SI– Verum interea, dum sermones caedimus,  
illae sunt relictæ.....  
Minime mirum: adeo inpeditæ sunt; ancillarum gregem  
ducunt secum.....  
aurum, uestem, et uesperascit, et non nouerunt uiam.  
Factum a nobis stulte est. Abi dum tu, Dromo, illis obuiam.  
Propera. Quid stas?

S – ¿De veras? D– Como lo oyes S– Pero mientras nosotros charlamos ellas se nos han quedado atrás..... Nada extraño. ¡Traen tanta impedimenta!. Traen consigo un rebaño de criadas....Alhajas, ropas, y ya anochece, y no conocen el camino. Hemos sido tontos. Vuelve a su encuentro Dromón. Date prisa. ¿A qué esperas?<sup>6</sup>

Después de esto Dromón desaparece de la escena y Siro continúa en ella hablando con los jóvenes Clinia y Clitifón.

2) - Para conseguir en la escena un ambiente de verosimil cotidianeidad.

*Andria* v. 28. La obra comienza con Simo, que viene del mercado acompañado de unos esclavos. Estos son personajes mudos. Simo les habla y les despacha enseguida.

Vos istaec intro auferte, abite!

¡Vosotros, llevaos esto adentro!. ¡marchaos!

3) - Para dar a conocer al espectador los antecedentes del conflicto que se va a representar dado que el prólogo se ha empleado para otros fines (personajes protáticos).

<sup>6</sup> En estas y en sucesivas ocasiones, tomamos la traducción de L. Rubio (*Terencio Comedias*, Barcelona, Alma Mater, 1961).

*Hecyra* acto I, esc. 1-2. La obra comienza con el diálogo de dos meretrices SIRA y FILOTIS. En la escena 1 ellas solas y en la 2 con el esclavo Parmeno ponen a los espectadores en conocimiento de que su compañera Baquis ha sido abandonada por el joven Pánfilo para casarse, siguiendo la orden de su padre, con Filomena. Pero el matrimonio no se ha consumado. Estando Pánfilo de viaje, Filomena ha dejado la casa de su marido para ir a la de sus padres. SIRA y FILOTIS no vuelven a intervenir en la obra.

4) - Para transformar en diálogo lo que pudo haber sido un monólogo.

*Andria* vv. 28-171. Simo dialoga con SOSIA. Gracias a este diálogo el público se entera de la situación en la que se va a desarrollar el nudo cómico de la pieza y del temperamento de los personajes que van a protagonizar la acción: el propio Simo se revela como *senex* prudente, considerado, moderado en sus relaciones con su hijo. Pánfilo, el hijo de Simo, como joven sensato y prudente, pero enamorado de la hermana de una meretriz.

En una tirada de 143 versos, las intervenciones más largas de SOSIA son:

Non iniuria, nam id arbitror/ adprime in uita esse utile, ut nequid nimis  
(vv. 60-61)  
Y con razón, pues ante todo juzgo útil en la vida esta norma: "Nada con exceso"

Sapienter uitam instituit; namque hoc tempore/ obsequium amicos, ueritas odium parit

(vv. 67-68)

Estableció un acertado plan de vida; pues actualmente la condescendencia crea amigos y la franqueza enemigos.

*Heautontimoroumenos* vv. 723 ss. Están en escena el joven Clinia y el esclavo Siro. Baquis, cortesana amada por el otro joven, Clitifón, espera de Siro el dinero que este le había prometido y que aún no le ha dado. Entra en escena acompañada de una esclava llamada FRIGIA. Su presencia y sus mínimas intervenciones permiten esbozar un diálogo entre las mujeres, cuyo fin es hacerse oír por Siro y amedrentarle. Dice Baquis dirigiéndose a Frigia:

Satis pol proterue me Syri promissa huc induxerunt,  
decem minas quas mihi dare pollicitust. Quod si is nunc me  
deceperit, saepe obsecrans me ut ueniam frustra ueniet,  
aut cum uenturam dixero et constituero, cum is certe  
renuntiarit, Clitipho cum in spe pendebit animi  
decipiam ac non ueniam: Syrus mihi tergo poenas pendet.

.....

..... Dormiunt. Ego pol istos commouebo.

Mea Frygia, audisti modo iste homo quam uillam demonstrauit  
Charini? FR- Audiui BA- Proximam esse huic fundo ad dextram? FR-  
Memini

BA- Curriculo percurre; apud eum miles Dionysia agitat

.....dic me hic oppido esse inuitam atque adseruari,  
uerum aliquo pacto uerba me his daturam esse et uenturam.

*Por Polux, bastante atrevido ha sido Siro para hacerme venir aqui con sus ofertas: se comprometió a darme diez minas. Si esta vez me engaña, ya puede multiplicar sus visitas para rogarme que vuelva: inútil. O también, cuando yo le haya prometido venir, y haya concertado la cita, cuando él se haya ido con mi respuesta afirmativa, cuando Clitifón esté angustiado esperándome, lo engañaré y no me presentaré: las costillas de Siro me las pagarán.....Estan dormidos (Siro y Clinia) Por Polux, les voy a dar una sacudida. Amiga Frigia, has entendido por las explicaciones que este hombre nos acaba de dar, cual es la granja de Carino? FR- Lo he oído. BA- ¿La primera después de esta finca, ahí a la derecha? FR- Ya lo recuerdo. BA-Vete allá en un vuelo. Allí esta el militar celebrando las Dionisias.....Dile que estoy aquí muy a pesar mío y muy vigilada, pero que ya me las arreglaré para burlarlos e ir allá.*

5) - Para cohesionar escenas diversas en beneficio de la unidad del conjunto.

Por ejemplo, en *Hecyra* acto IV, esc. 4, el anciano Fidipo sale de la escena con la excusa de buscar una nodriza para el niño; de este modo, dejará sólo a Laques para que se entreviste con la antigua amante de su hijo, la meretriz Baquis. En el acto V, esc. 2, Fidipo entra en escena con la nodriza y se une a aquellos. La nodriza es un personaje mudo.

**B) Personajes accesorios en la obra literaria propiamente dicha.**

Antes de pasar a considerar este aspecto, recordemos la idea que se tenía

en la antigüedad de la comedia: cuando Evantio en su *De Fabula* II, 6 dice:

...aliud genus carminis *véav κωμωδίαν*, hoc est nouam comoediam, repperere poetae, quae argumento communi magis et generaliter ad omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt, pertineret, et minus amaritudinis spectatoribus et eadem opera multum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro.

O bien, al acudir la Th.L.L., leeremos s. u. COMOEDIA:

...poema dramaticum, civium et vulgi actiones stilo populari imitans, non sine salibus ac jocis, exitu laeto. Ejus finis est vitae privatae exemplum proponere, ut inde mores suos quisque corrigit.

Ambos textos nos dan entre otras informaciones en las que ahora no nos detendremos, la de que las comedias poseen desde luego una historia que refleja situaciones de la vida común, que proporcionan placer y no pesadumbre a quien las contempla y además les proporcionan pensamientos útiles para la vida.

Así pues en las obras escritas por Terencio para ser representadas deben distinguirse al menos estos tres niveles: a) El de la fábula, la historia que se va a narrar sobre el escenario y que siempre gira en torno a las dificultades amorosas de unos amantes. b) El de la comicidad, mediante el cual el poeta pretenderá entretener y divertir a su público y c) El didáctico o moral, que proporcionará a los espectadores esos modelos de actuación, esos pensamientos o sentencias que deberán serles útiles en su vida cotidiana.

Volviendo ahora a nuestro tema, podemos encontrar en las obras terencianas, personajes accesorios utilizados:

- En lo que respecta a la fábula, a la historia sobre la que se construye la obra:

6) - Para mantener completo el paralelismo en cantidad e índole de personajes, en los argumentos de doble trama que emplea Terencio en la mayoría de sus obras.

En *Heautontimoroumenos* aparecen dos padres y dos hijos, Menedemo, padre de Clinia y Cremes padre de Clitifón. Estos últimos tienen un esclavo, Siro, que es quien urde todos los engaños sobre los que se desarrolla la comicidad de la obra. Bien, pues Menedemo y Clinia tienen también su

esclavo, DROMON. Pero la actividad de este en la representación se reduce a dos breves intervenciones, en act. II, esc. 3, apoyando la entrada en escena de Siro, como ya hemos visto; y en act. IV, esc. 3 facilitando, a instancias de Siro la entrada de la cortesana Baquis con su séquito en casa de su amo. Finalmente en vv. 514-516 tan sólo se alude a él cuando Cremes, expresando en un soliloquio sus recelos en cuanto a los posibles ardidés de los esclavos, dice

Num me fefellit hosce id struere? Videlicet  
ille Cliniae seruos tardiusculus  
idcirco huic nostro traditast prouincia.

*¿Me he equivocado al sospechar que preparaban el enredo? Probablemente el criado aquél de Clinia es algo bobo; por eso se confió al nuestro la dirección del asunto.*

Igualmente, en *Andria* aparecen dos senes, Simo y Cremes, dos jóvenes, Pánfilo y Carino y dos esclavos, Davo y Birria. Este último de escasa participación en los hechos, viene a completar el paralelismo de las dos series de personajes<sup>7</sup>.

7) - para dinamizar el desarrollo del argumento.

Cumplen esta función con frecuencia las nodrizas, que confirman los reconocimientos de muchachas que parecían pobres y de baja extracción social, como ciudadanas libres y con frecuencia hijas o parientes de algún personaje de la obra. Así en *Heautontimoroumenos*, CANTARA, la nodriza de la casa de Cremes y confidente de su esposa Sóstrata, confirma a su ama, a la vista de una sortija que lleva Antífila, que la joven es hija suya.

En Eunuco, SOFRONA reconoce a Pámfila (creída hermana de la cortesana Tais) como hermana de Cremes.

Otros personajes, esclavas, por ejemplo, dan a conocer al público acontecimientos que han sucedido fuera de la escena.

<sup>7</sup> En realidad no definiríamos la *Andria* como comedia de doble trama, sino más bien de trama compleja, ya que los amores de Carino y Filomena son absolutamente periféricos en relación con el núcleo argumental de la pieza. Vid. G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Londres 1994<sup>2</sup>, págs. 184 ss.

En *Andria* v. 228-233, MISIS, esclava de Glicería hace saber a los espectadores que aquella está de parto.

En *Eunuchus* v. 615-628, DORIAS esclava de la cortesana Tais, cuenta lo que ha ocurrido en casa del soldado donde cenaba este con aquella

Ita me di ament, quantum ego illum uidi, non nihil timeo misera,  
nequam ille hodie insanus turbam faciat aut uim Thaidi.  
Nam postquam iste aduenit Chremes adulescens, frater uirginis,  
militem rogat ut illum admitti iubeat; ille continuo irasci  
neque negare audere. Thais porro instare ut hominem inuitet.  
Id faciebat retinendi illius causa, quia illa quae cupiebat  
de sorore eius indicare ad eam rem tempus non erat.  
Inuitat tristis. Mansit. Ibi illa cum illo sermonem illico.  
Miles uero sibi putare adductum ante oculos aemulum;  
uoluit facere contra huic aegre: "Heus" inquit, "puer,  
Pamphilam accerse ut delectet hic nos" Illa exclamat: "Minime gentium!  
In conuiuium illam!" Miles tendere: inde ad iurgium.  
Interea aurum sibi clam mulier demit, dat mihi ut auferam.  
Hoc est signi: ubi primum poterit, se illinc subducet scio.

*¡Protejanme los dioses! Por lo que en él he observado, no puedo dejar de temer desgraciada de mi, que ese loco de soldado no cause hoy en casa de Tais algún desorden o violencia. Pues en cuanto llegó el joven, Cremes, el hermano de la muchacha, Tais pidió al soldado que lo dejara pasar; él se enfureció al instante, aunque sin atreverse a una negativa. Tais porfia entonces que invite al muchacho. Esto lo hacía por entretener a Cremes, pues las revelaciones que deseaba hacerle referentes a su hermana no eran entonces oportunas. Él hace la invitación de mala gana. El otro aceptó. Ella entabla inmediatamente conversación con él. Pero el soldado se imagina que le ha metido un rival por los ojos; y para causarle escozor a su vez, "Oye" dice "esclavo, llámanos a Pánfila, para divertirnos aquí." "De ninguna manera, exclama Tais, esa muchacha en un banquete". El soldado insiste. Siguese una disputa. En esto, mi señora se quita disimuladamente sus anillos y me los da a guardar. Señal de que en cuanto pueda se escabullirá de sus manos. Estoy segura.*

- En lo que respecta a la comicidad:

8) - Para caracterizar a los personajes principales de este plano:

En *Andria* vv. 481-488, por las palabras de la comadrona LESBIA, Simo, el antagonista cómico, se entera de que Glicería ha tenido un hijo de Pánfilo.

Pero cree que es una estratagema del esclavo Davo. Este, que en principio se cree perdido, (v. 463 *Utinam aut hic surdus aut haec muta facta sit!*), reacciona rápidamente (v. 498: *Teneo quid erret et quid agam habeo*). Entonces Davo reafirma la creencia de su amo de que aquello era una treta urdida para engañarle, si bien no por él sino por las mujeres, consiguiendo de este modo ganarse la confianza de su amo y poder seguir con sus proyectos. Queda así de manifiesto uno de los rasgos que perfilan el carácter del pícaro: su versatilidad y su capacidad de encontrar siempre nuevos recursos con los que hacer frente a las adversidades a que la fortuna somete a sus amos o a él mismo<sup>8</sup>.

En *Heaut.* 497-502 Cremes sale un instante de la escena para aplazar un servicio de arbitraje que había prometido hacer a sus vecinos Sirmión y Critón, en litigio por las lindes de un campo. Estos personajes – que sólo son nombrados– y el arbitraje de Cremes sirven para subrayar la caracterización de éste como “senex prudens”, virtud que contrastará, al avanzar la comedia, con la necia reacción del personaje ante los acontecimientos, aumentando así la vis cómica de su papel.

9) - Para propiciar la inserción en la obra de breves segmentos que constituyen lo que podríamos llamar comicidad superficial, es decir, que no pertenecen al núcleo del enredo, engaño o equívoco sobre el que se edifica la comicidad estructural de la comedia. Por ejemplo, en *Phormio* act. II, esc. 4, la parte de la escena (vv. 446 ss.) en la que tres “senes” amigos de Demifón y consultados por éste para que le aconsejen, dejan al protagonista tan confuso como antes:

DE – Videtis quo in loco res haec siet:  
quid ago? Dic Hegio. HE–Ego Cratinum censeo,  
si tibi uidetur....DE– Dic, Cratine. CRA– Mene uis....?  
DE – Te. CRA– Ego quae in rem tuam sint ea uelim facias; mihi  
sic hoc uidetur; quod te absente hic filius  
egit, restitui in integrum aequomst et bonum,  
et id impetrabis. Dixi. DE– Dic nunc, Hegio.  
HE – Ego sedulo hunc dixisse credo; uerum ita est:  
quot homines, tot sententiae; suus cuique mos.

<sup>8</sup> Ver también *Heaut.* vv. 668-678; *Ph.* 553-556.

Mihi non uidetur quod sit factum legibus  
rescindi posse, et turpe inceptu est. DE– Dic Crito.  
CR – Ego amplius deliberandum censeo;  
res magna est.

DE– ¿Veis como está mi situación? ¿Qué he de hacer? Habla Hegión. HE– Yo creo que Crátino, si te parece....DE– Habla Crátino. CRA– ¿Quieres que yo.....? DE–Si. CRA– Yo quisiera que hicieras lo que te sea útil; y he aquí mi parecer: lo que hizo aquí tu hijo en tu ausencia, es justo revocarlo íntegramente y lo conseguirás. He terminado. DE– Habla ahora Hegión. HE– Yo creo que Crátino ha expresado su opinión con lealtad. Pero ocurre que tantas cabezas, tantos pareceres; cada uno ve las cosas a su modo. A mí me parece que un contrato legal no puede revocarse y que es feo pretender anularlo. DE– Habla Critón. CRI– Yo entiendo que se ha de deliberar con más calma: el asunto es grave.

Y se van.

Otro ejemplo puede ser, en el *Eunuchus*, el personaje de SANGA act. IV, esc. 7, en el momento en que el soldado Trasón, amante de Tais, burlado, decide raptar a la muchacha que poco antes le había regalado. A tal fin organiza un ejército con sus sirvientes, a la cabeza del cual pone al cocinero SANGA (vv. 774-779)

TR – In medium huc agmen cum uecti, Donax  
tu Simalio, in sinistrum cornum; tu Syrisce in dextrum.  
Cedo alios. Vbi centurio est Sanga et manipulus furum? SA– Eccum adest.  
TR – Quid, ignaue? Peniculon pugnare, qui istum huc portes, cogitas?  
SA – Egon? Imperatoris uirtutem noueram et uim militum;  
sine sanguine hoc non posse fieri: qui abstergerem uolnera?

TR – Tu, Donax, aquí, en medio de la formación, con la palanca: tu, Simalión, al ala izquierda; y tu, Siririsco, a la derecha. Vengan los demás. ¿Dónde está el centurión Sanga y su sección de ladrones? SA – Aquí, presente! TR – ¿Cómo, cobarde? ¿Traes el trapo de cocina? ¿Te figuras que vas a luchar con ese arma? SA – ¿Yo? Conocía el valor de mi general y el ímpetu de sus soldados; sé que no dejará de correr la sangre: ¿con qué iba a limpiar las heridas?<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ver también la famosa escena del leno Sannión en el acto II de *Adelfos*. Son por lo general personajes de los llamados profesionales. Ver Duckworth, *op. cit.* cap. 9.



Queda, finalmente, el plano que hemos dado en llamar ético-didáctico o de lección moral, aunque no sé si muy acertadamente, pues en realidad las obras de Terencio no contienen una conclusión moralizadora explícita, con la única excepción, quizá, de los Adelfos en la que al finalizar la pieza (vv. 985 ss.) Demea responde ante el asombro de todos los que han presenciado el cambio radical de su carácter:

.... Dicam tibi  
ut id ostenderem, quod isti facilem et festiuom putant,  
id non fieri ex uera uita neque adeo ex aequo et bono  
sed ex adsentando, indulgendo et largiendo, Micio.

*Yo te lo diré. Mi finalidad era demostrar una cosa: que si esta gente te considera tratable y gracioso, no es por atender a la rectitud de vida, ni tampoco a lo que es bueno y justo, sino por razón de tu condescendencia, de tu indulgencia y de tu largueza.*

Se encuentran sin embargo en sus textos, una profusión de pensamientos, sentencias, observaciones y actitudes, que sin dejar de cumplir muchas veces una función cómica, al estar puestas en boca de caracteres cuya naturaleza no se encardina precisamente en este plano, son ejemplificantes. Su recuerdo sería sin duda útil para los espectadores cuando ellos mismos se encontraran protagonizando en la vida diaria situaciones semejantes a las que vieron sobre la escena. Por ejemplo, en *Andria* v. 921, Critón, primo de la joven Glicería, gracias a cuya intervención esta ha sido reconocida como ciudadana libre, y ajeno por lo demás a los problemas de Simo, es insultado por éste. Su respuesta es

Ego istaec moueo aut curo? Non tu tuom malum aequo animo feras?

*¿Soy yo quien remueve estas cosas o tengo que ver con ellas? ¿No puedes soportar tus males con valor inalterable?*

En *Andria* II, 1 vv. 305-306, el esclavo Birria dice a su amo Carino, que desespera de poder conseguir a su amada:

Quaeso edepol, Charine, quoniam non potest id fieri quod uis,  
id uelis quod possit.

*Mira, por Polux, Carino, ya que no es posible conseguir lo que deseas, ponte a querer lo que sea posible.*

-----

Si prescindimos ahora de los personajes secundarios accesorios y queremos determinar en una comedia terenciana cuales son los personajes secundarios propiamente dichos, encontraremos bastante dificultad dada, a mi parecer, la habilidad del autor para jugar con todos los personajes y entretejer sus actuaciones de forma que la mayoría de las veces, aquellos que son protagonistas en un plano, por ejemplo el de la fábula, actúen como secundarios en otro, por ejemplo el de la comicidad.

Vamos a considerar en este sentido una de las comedias de Terencio solamente, pues ir espigando en todas ellas, como hemos hecho en el apartado anterior, no permitiría ahora apreciar con claridad lo que queremos decir.

Cualquiera de las piezas terencianas podría servir a nuestro propósito. Hemos elegido el *Phormio* que, a nuestro entender, ofrece en su intriga argumental un grado de complicación moderado, sin la simplicidad de la *Hecyra* ni el barroquismo del *Heautontimoróumenos*.

Recordemos en primer lugar el argumento:

Dos jóvenes, primos hermanos, Antifón y Fedria quedan al cuidado del esclavo Geta mientras sus respectivos padres, Demifón y Cremes realizan sendos viajes. Durante su ausencia, Antifón conoce y se enamora perdidamente de una muchacha, Fania, que acaba de perder a su madre y ha quedado sola y pobre, en compañía tan sólo de su nodriza. Fedria, por su parte ama a una citarista que está en poder de un leno. Formión parásito de la casa y amigo de los jóvenes, inventa una treta para satisfacer los deseos de Antifón: Se presentará a los tribunales diciendo que Antífila es pariente de la familia y por tanto, como marca la ley, deben protegerla dándole dinero o proporcionándole un marido. Se celebra el juicio y en cumplimiento de la sentencia Antifón se casa con ella. A su regreso Demifón enterado de los hechos se enfada y quiere deshacer el trato, siendo burlado por Formión.

Por otra parte, el leno ha vendido a otro la citarista amada por Fedria, y si éste quiere retenerla deberá pagarle de inmediato treinta minas, suma que naturalmente no tiene.

Entre tanto Cremes regresa de su viaje: había ido a Lemnos a recoger

una hija que tenía allí de otra mujer. Las mantenía con el dinero obtenido en la administración de los bienes de su rica esposa Nausístrata. Pero no logró encontrarlas.

El esclavo Geta, a instancias de Antifón dispone una estratagema para conseguir el dinero: hace creer a Demifón que gracias a su intervención, Formion acepta casarse con Fania si le pagan treinta minas que necesita para despachar a otra joven con la que ya estaba comprometido. Cremes da a Demifón el dinero del pago porque pretende casar a su sobrino con su hija de Lemnos, (cuando la encuentre), para no tener que dar ninguna explicación y que nadie excepto su hermano conozca lo sucedido.

Pero, gracias al encuentro fortuito de Cremes con la nodriza de su hija, descubre que esta es Fania, la actual esposa de Antifón.

Así pues los ancianos pretenden deshacer el trato que habían hecho con el parásito. Este, enterado por Geta – que había escuchado tras una puerta– de la historia de Cremes, desenmascara al anciano ante su esposa Nausístrata. La intervención de Demifón propicia el perdón de la esposa. Cremes, sin autoridad moral, no puede impedir la boda de su hijo con la citarista. Formión se gana el agradecimiento y la protección de la airada Nausístrata.

Sin pretensiones de exhaustividad, en el plano de la fábula pueden reconocerse al menos tres acciones:

1 - La acción “amores difíciles con final feliz” que necesita tres actantes: LOS ENAMORADOS, que aquí seran los jóvenes Antifón y Fedria, y sus respectivas amadas, aunque no aparezcan nunca en escena. LOS QUE DIFICULTAN estos amores: Demifón y Cremes, que tratan de deshacer la unión de Antifón y Fania; en cuanto a los amores de Fedria y la citarista, la dificultad estriba en la condición social de la muchacha y en la timidez del propio Fedria: Demifón no interviene en absoluto y Cremes no conoce la existencia de esta relación hasta el final de la comedia. LOS AYUDANTES de los enamorados son desde luego Formión y Geta. Pero también el azar, en el caso de Antifón, y el propio Cremes, sin sospecharlo, en el de Fedria.

De todos estos personajes son principales o focalizados Antifón, su padre Demifón y el parásito Formión. Fedria y su historia con la ayuda directa de Geta e indirecta de Cremes, no sirven sino para provocar el segundo engaño a Demifón y conseguir que con el asunto de las treinta minas quede definitivamente caracterizado como un ser prepotente y avaro.

2 - La acción “adulterio” también necesita tres actantes: el MARIDO,

Cremes, la ESPOSA Nausístrata, la AMANTE o segunda mujer,– pues en esta obra se trata de un caso de bigamia– que aquí es la mujer de Lemnos. De ellos es evidentemente la figura de Cremes la que está focalizada, siendo las dos mujeres personajes secundarios

3 - La acción del “reconocimiento”, que precisa de un AGENTE y un OBJETO, aquí Cremes y Fania. Sóstrata la nodriza es el instrumento del reconocimiento y por tanto es un personaje accesorio.

En el plano de la comicidad encontramos al menos:

1 - La acción del “engaño a Demifón” (el juicio y la subsiguiente boda de Antifón y Fania) Son necesarios dos actantes: BURLADO, Demifón, y BURLADOR, encarnado por tres personajes, de los cuales el focalizado es Formión, y como secundarios aparecen el esclavo Geta y el propio Fedria (cf. Act. II, esc. 1).

2 - La acción “engaño a Demifón y Cremes” (las 30 minas). Por lo que se refiere al BURLADO, en esta ocasión el protagonismo del sufrimiento del engaño lo tiene Cremes quedando Demifón en segundo plano; y en cuanto a los BURLADORES ahora el personaje principal es Geta y el secundario Formión.

3 - La acción del “desenmascaramiento de Cremes”. Son aquí necesarios de nuevo tres actantes: el AGENTE, el OBJETO del hecho y el INTERESADO o persona ante quien éste queda desenmascarado. Aquí Formión, Cremes y Nausístrata respectivamente. La focalización recae en los dos primeros.

Finalmente, por lo que respecta al plano ético-didáctico, al margen de las abundantes sentencias y pensamientos de reflexión moral que prácticamente todos los personajes insertan en sus intervenciones, sea cual sea su rango social, pueden quizá destacarse también algunos temas en este plano<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Nos referimos aquí a la intención terenciana de influir en el comportamiento del espectador medio. Para E. Lefèvre, *Der Phormio des Terenz und der Epidikazomenos des Apollodor von Karystos*, Munich 1972, lo fundamental de esta pieza y lo que justifica las alteraciones de Terencio respecto a su modelo sería el concepto de “reparación integral”, es decir, un segundo juicio que revocara la sentencia del primero, dado el interés que sus poderosos amigos tendrían en la introducción de esta técnica judicial en Roma. Pero eso, si se acepta la tesis de Lefèvre, contemplaría un aspecto didáctico-político o social, en un mensaje dirigido no ya al conjunto de su audiencia sino a las clases de élite para las que, según siempre se ha dicho, Terencio escribía.

## 1) "El hombre debe mantenerse firme ante la adversidad".

ANTIFON es el personaje al que con mayor claridad hace Terencio mostrar este principio, aprovechando uno de los rasgos inherentes al adolescente cómico: su inseguridad y su temor al padre. Pero el muchacho recupera el valor, y, con su regreso tras la huída, se muestra al público firme para afrontar los hechos y proteger a su amada (v. 465-470)

Enim uero, Antipho, multimodis cum istoc animo es uituperandus  
Itane te hinc abisse et uitamm tuam tutandam aliis dedisse!  
Alios tuam rem credidisti magis quam tete animum aduersuros?  
Nam utut erant alia, illi certe quae nunc tibi domist consuleres,  
nequid propter tuam fidem decepta poteretur mali,  
cuinunc miserae spes opesque sunt in te uno omnes sitae.

*Realmente, Antifón, mereces mil censuras con tu timidez! ¡Así te habías de ir de aquí y dejar a otros por tutores de tu vida! ¿Te has creído que otros iban a mirar por tus intereses mejor que tú mismo? Pues, como quiera que fuera todo lo demás, debías haberte cuidado de la mujer que tienes ahora en casa y procurado evitar que la confianza en ti no le valiera algún triste desengaño: la pobre desgraciada cifra ahora en tí toda su esperanza y su apoyo.*

Otros personajes que en lo que respecta a este tema serían secundarios, inciden también en el reconocimiento de tal virtud. Así Demifón, al enterarse al regreso de su viaje, de la boda de su hijo, dice (240-242)

Ita sum irritatus animum ut nequeam ad cogitandum instituere  
Quam ob rem omnis, cum secundae res sunt maxume, tum maxume  
meditari secum oportet quo pacto aduersam aerumnam ferant:  
pericla, damna, exsilia....

*Estoy tan furioso que no puedo concentrar mi atención para reflexionar. Y por tanto, cuando más prosperan las cosas, es precisamente cuando todo mortal más debe meditar en la forma de soportar un golpe adverso: peligros, daños, destierros...*

Y también lo hacen Geta y Formión, al tiempo que se atiende a su caracterización:

– Geta responde a Davo, cuando, ante la llegada de su amo le pregunta "Oh Geta. ¿Qué va a ser de ti?"

Nescio Hercle; unum hoc scio  
quod fors feret, feremus aequo animo (v. 137)

.... In me omnis spes mihi est (v. 139)

*No sé, por Hércules. Únicamente se esto: ocurra lo que ocurra, soportaremos nuestra suerte con paciencia.....En mí sólo cifro toda mi esperanza.*

– Y Formión responde a su vez a la pregunta de Geta ante las dificultades que les acechan (vv. 322 ss.):

GE – Quid ages? PH– Quid uis nisi uti maneat Phanium atque ex crimine hoc

Antiphonem eripiam atque in me omnem iram deiuem senis?

GE – O uir fortis atque amicus.....

uereor ne istaec fortitudo in neruom erumpat denique.

PH– Non ita est. Factum est periculum iam pedum, uisast uia.

.....

Cedo dum, enumquam iniuriarum audisti mihi scriptam dicam?

*GE – ¿Qué piensas hacer? PH – ¿Qué quieres que haga sino mantener a Fania en casa, descartar la culpabilidad de Antifón y atraer sobre mi cabeza todo el furor del viejo? GE – Oh el heroico amigo!...temo ver tu valentía acabando en un calabozo. PH – No existe tal peligro. Ya he puesto a prueba mis piernas, está prevista la salida.....Dime, has oído jamás que se me haya formado un expediente por agravios?<sup>11</sup>*

## 2) - "Los vicios de la gente común reciben finalmente su castigo".

Protagonistas indiscutibles de este tema son Cremes y Demifón: ellos encarnan defectos como la falsedad, el egoísmo, la avaricia y la prepotencia.

La falsedad, representada por un Cremes que oculta a su esposa un antiguo desliz y vive preocupado por el que dirán. Recordemos vv. 718-725

<sup>11</sup> El hombre que dirige su vida a partir de su propia iniciativa, haciendo frente a las adversidades con perseverancia, define uno de los rasgos de la "humanitas" de Terencio. Vid. L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.

Ubi hoc egeris,  
transito ad uxorem meam ut conueniat hanc prius quam hinc abit;  
dicat eam dare nos Phormioni nuptum, ne suscenseat;  
et magis esse illum idoneum, qui ipsi sit familiarior;  
nos nostro officio nihil digressos esse; quantum is uoluerit  
datum esse dotis. DE. Quid tua, malum, id refert? CH. Magni, Demipho.  
Non sat est tuom te officium fecisse, si non id fama adprobat  
Volo ipsius quoque uoluntate haec fieri, ne se eiectam praedicet.

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

Se muestra además en todo el transcurso de la pieza, atento exclusivamente a solucionar su problema, para lo cual descuida a su hijo, cuyas andanzas ignora; mantiene engañada a su esposa a la par que gasta su patrimonio; compromete a su hermano con una promesa de ayuda que le acarreará grandes disgustos; y está dispuesto a sacrificar la felicidad de su sobrino.

Se fustiga la avaricia en la persona de Demifón, cuyo interés por el dinero es aún más llamativa dada su desahogada posición económica<sup>12</sup>: Cuando Demifón niega a Formión que Fania sea hija de un pariente suyo, contesta (vv. 391-395):

<sup>12</sup> A. Blanchard, "La composition du Phormion", REL 58, 1981, págs. 49-66, entiende que los dos hermanos, Cremes y Demifón eran "dos atenienses bastante pobres (cf. para Demifón v. 786 y para Cremes v. 587, traducido de Apolodoro, y que se explica por el v. 680)". Pero en la pieza terenciana queda absolutamente claro que Demifón es rico cuando, cumpliendo la función de prólogo, Geta conversa con Davo y entre otras noticias le explica que su amo Demifón ha viajado a Cilicia reclamado por un amigo que le ha prometido dinero en abundancia (...modo non montis auri pollicens, v. 68). Responde entonces Davo: Cui erat tanta res et supererat? (v. 69): ¿Teniendo él bienes en tanta abundancia y superabundancia?. El v. 786 que menciona Blanchard y otros pasajes de la obra no hacen sino subrayar el carácter avaro de Demifón. Quizá esta modificación de las circunstancias del personaje, que tanto

DE. Neque ego illum noram nec mihi cognatus fuit  
quisquam isto nomine. PH. Itane? Non te horum pudet?  
At si talentum rem reliquisset decem....  
DE. Di tibi male faciant! PH. ....primus esses memoriter  
progeniem uostram usque ab auo atque atauo proferens.

*Ni lo conocía ni he tenido ningún pariente llamado así. PH– De Veras? ¿Te atreves a decirlo ante esta gente? Ah, si hubiese dejado diez talentos de herencia.....serías el primero en pregonar de memoria vuestra genealogía desde el abuelo y el tatarabuelo.*

Es además Demifón hombre que al parecer puede influir irregularmente en los juicios, como recuerda también Formión en 403-406. Dice Formión a Demifón:

PH. At tu qui sapiens es magistratus adi  
iudicium de eadem causa iterum ut reddant tibi,  
quandoquidem solus regnas et soli licet  
hic de eadem causa bis iudicium adipiscier.

*Pues ya que tú eres prudente, presentate a los magistrados parra que sobre la misma causa emitan para tí nueva sentencia: Por algo eres aquí dirigente único y el único al que se permite obtener doble sentencia en una misma causa.*

Razón a la que obedece el empeño constante de Demifón de ir a juicio: vv. 935-936; 979-980 etc.

No estan exentos otros personajes de estos defectos: Los jóvenes son también egoístas, pues no dudan en arriesgar la seguridad del amigo o la integridad física del esclavo que les ayudan con tal de satisfacer sus deseos<sup>13</sup>.

Tambien Geta es falso, cuando simula constantemente fidelidad a su amo Demifón, estando en realidad de acuerdo con Formión, para burlarlo<sup>14</sup>.

Formión, si no es interesado por el dinero, sí lo es por los beneficios que obtendrá, como todo parásito, a cambio de sus servicios<sup>15</sup>.

servicio hará al plano de la comicidad en la pieza que nos ocupa, sea una de las innovaciones de Terencio respecto a su modelo.

<sup>13</sup> Vid. por ejemplo vv. 536 ss.

<sup>14</sup> Vid. vv. 348-377 y la escena 3 del Acto II.

<sup>15</sup> Vid. vv. 324 - 347; 1036; 1047 ss.

Pero todos ellos quedan fuera del centro de atención, que como dijimos ocupan los “senes”, y por tanto en este tema se comportan como personajes secundarios.

3) - “Importancia del azar en la vida de las personas”.

En definitiva es el azar el que decide todos los acontecimientos que sobrevienen a la vida de las personas; el hombre es un mero colaborador.

El azar propicia el encuentro de Antifón y Fania; es también el que permite el encuentro de Cremes y Sófrona, la nodriza, y el consecuente reconocimiento de Fania como hija de Cremes. Es el azar el que obliga a los pícaros a adaptar sus ardidés a las circunstancias y el que, al descubrirse aparatosamente los pecados de Cremes y quedar éste sin prestigio ni autoridad, permite que Fedria consiga casarse con la citarista.

A la vista de estos datos, quizá limitados o no todo lo bien perfilados que sería deseable, podemos sin embargo observar cómo Terencio realiza con sus personajes un juego combinatorio, de tal forma que quienes en una determinada parcela de la obra desempeñan un papel principal, lo tienen secundario en otra; o bien, alguien que por el carácter que encarna, parece pertenecer a un plano, aparece no obstante en otro que en principio no le corresponde<sup>16</sup>.

ANTIFON, protagonista indiscutible de la fábula, es también elemento destacado a la hora de encomiar ante el público la actitud de quienes se responsabilizan de sus propios actos y afrontan las consecuencias que de aquellos se deriven, en el nivel ético-didáctico. Y en este mismo nivel, tiene un puesto secundario en el tema de los vicios o defectos de la gente común.

De las tres situaciones que hemos señalado en el plano de la comicidad, FORMIO es personaje principal en dos y secundario en una. Justamente a la inversa de lo que le sucede a GETA. Ambos son a su vez secundarios en el plano ético-didáctico (tema de los vicios), y el segundo lo es también en el de la fábula.

CREMES, secundario en la historia de los amores de los jóvenes, es protagonista en el tema del adulterio, ambas cosas en el plano de la fábula;

<sup>16</sup> F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris 1988, señala que algunas de estas traslaciones de personajes debían tener además un gran efecto cómico ante el público, dado que cada rol iba unido a una forma de moverse, de danzar y entonar los “cantica” etc. característica y su alteración suponía un elemento de sorpresa, rasgo inherente a la comicidad.

pero además, en el plano de la comicidad, protagoniza como burlado, el engaño de las treinta minas, y como víctima el del desenmascaramiento.

FEDRIA, personaje secundario en la fábula, aparece en un plano que en principio le es ajeno, el de la comicidad, contribuyendo en el engaño del juicio, al intentar burlar a Demifón.

En el plano moral DEMIFON y CREMES protagonizan, negativamente si se quiere, las actitudes que los espectadores deben evitar.

Y quizá el AZAR, que al aparecer como telón de fondo de los acontecimientos, parece tener respecto a ellos un papel secundario, es en definitiva quien ha desencadenado todo lo que ha sucedido en la escena, y convierte en secundarios a todos los que en ella han intervenido.

Evantio, en su *De Fabula* III, 3-9 enumera las muchas virtudes de Terencio como dramaturgo: su atención a los rasgos externos de los personajes (aspecto, edad etc); su audacia al introducir tipos, como el de la “bona meretrix”, extraño a las normas de la comedia; el justo equilibrio de sus piezas entre el énfasis de la tragedia y la vileza del mimo. Y en fin, entre otros aciertos su habilidad a la hora de conectar las partes de la obra, atendiendo a los pormenores del argumento de tal modo que nada parece añadido, sino que todo está compuesto formando una unidad.

Creemos que la acertada manipulación de los personajes, a la que durante estos minutos nos hemos asomado, podría añadirse a la lista de aciertos del trabajo creativo de Terencio, y ser un instrumento más de los empleados por nuestro autor a la hora de engarzar las piezas<sup>17</sup> que sin duda conforman sus obras, de tal modo que como dice su comentarista,

nil additum alteri, sed aptum ex se totum et uno corpore uideatur esse compositum.

<sup>17</sup> En el *Phormio* no hay como en otras comedias terencianas, constancia manifiesta de contaminación de varios modelos. Pero como recuerda Duckworth, *op. cit.* cap. 7, el verbo “contaminare” puede significar ‘combinar’ (G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, págs. 142 ss.), y por tanto, por ‘contaminar’ puede entenderse no solo construir una comedia latina a partir de dos o más griegas; o de una griega a la que se añadan escenas de otras, sino también la alteración de una obra ya existente añadiendo, eliminando o transformando acciones o personajes, que es en definitiva el método recomendado por los propios autores latinos para lograr la originalidad sobre la base garantizada de los logros literarios precedentes (cf. por ejemplo Séneca *Ep.* 84; Quintiliano X, 2, respecto al concepto de “imitatio”).