

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza: Libros Pórtico, 2019, 381 pp. ISBN 978-8479561888.

El libro reseñado presenta un conjunto de trabajos, escritos en castellano, italiano e inglés, cuyo objetivo común es el estudio de distintas facetas del teatro romano como actividad artística destinada a la representación, en la que convergen diversos códigos y sistemas de comunicación, en suma, como algo vivo.

La parte central del libro, precedida por un breve prólogo de la editora que recoge los objetivos e ideas principales (pp. 7-10), y seguida de un epílogo en el que se resumen las sesiones del III Encuentro Internacional de teatro latino, origen del libro (pp. 375-81), la constituyen los trabajos de 16 especialistas de diversas universidades y países.

Está dividida en tres secciones que se corresponden con las tres disciplinas desde las que se aborda el análisis del fenómeno teatral romano: la literatura, o mejor aún, los estudios literarios, la teatrología y la lingüística. Esta disposición, que otorga coherencia y fluidez a la obra, no impide, sin embargo, la transversalidad de los enfoques, y permite, además, reducir el carácter misceláneo que toda obra colectiva como tal posee.

La primera de las tres grandes secciones, «Literatura y Dramaturgia», recoge los estudios dedicados a la relación de los aspectos literarios del drama con la dramaturgia. Se abordan desde múltiples y variadas perspectivas: encontramos estudios de carácter temático, de género, narratológicos, intertextuales, o métricos.

Comienza este apartado el estudio de Benjamín García-Hernández, «La magia como tercer plano dramático en *Amphitruo*: el cuclillo, la pátera, *Thessala* y el *praestigiator maximus*», en el que se demuestra el protagonismo de la magia el *Amphitruo*, gracias a la presencia de los cuatro elementos que se recogen en el título: el cuclillo como ave agorera que repite su canto en momentos clave, la pátera desaparecida que se ofrece como regalo a Alcmena, el nombre de la sierva, *Thessala*, que remite al país de la magia por antonomasia en la Antigüedad, y las referencias a la existencia de un

praestigiator, al que Anfitrón atribuye la desaparición de la pátera, y al que denomina, después de enfrentarse con Júpiter, *ueneficus Thessalus*, el *praestigiator maximus*. Desde el punto de vista de los protagonistas humanos, Anfitrón y Sosia, la magia sirve de explicación de los extraños sucesos prácticamente hasta la epifanía final de Júpiter, y conforma, así, un plano intermedio, sobrehumano, entre el divino-sobrenatural y el humano-real.

Alessio Torino, en el capítulo titulado «Gli inferi come spazio scenico in Plauto» explora la presencia del mundo infernal, más importante de lo que suele considerarse, en la comedia plautina. Bien es cierto que en la mayoría de los pasajes aparece de forma simbólica, pero en *Mostellaria* y *Trinummus*, a través de presentación de la puerta como *ianua Orci* o *Acheruntis ostium* en sendas escenas de engaño, lo convierte en un auténtico elemento escénico.

Pascale Paré-Rey, «El desenlace de Medea: ¿Exhibición de artimañas o *ars dramaturgica*?» (Séneca, *Medea*, vv. 982-1027), propone una lectura novedosa del desenlace de Medea, incidiendo en la presencia de elementos metateatrales, como la presentación de Medea en su condición de actriz que maneja los hilos y de Jasón en la de espectador, o la concepción escénica que Medea tienen de su propia actuación. En el diseño de este final, Séneca no propone una nueva poética, pues cumple los preceptos horacianos excepto el de dejar fuera de escena actos como la muerte de los hijos de Medea (*Ars Poetica* 185), sino que busca «la experimentación teatral». La metamorfosis de Medea, que desea «actuar como un hombre, no como mujer» es parte de este planteamiento.

La cuestión del género que concluye el capítulo de Paré-Rey es el objeto de la contribución de Caterina Pentericci, «*Matris opera mala*. Il predominio femminile nell'intreccio del *Truculentus*», un análisis narratológico y métrico-textual que se centra en uno de los rasgos más novedosos de esta comedia de Plauto: el protagonismo de una figura femenina, la meretriz Fronesio, que asume la función de *architectus* de la obra. Se produce así una subversión de las reglas de la comedia plautina —la mujer es sujeto y, a la vez, antagonista del *mos maiorum*— matizada porque la acción se confía a los personajes masculinos. También su final

resulta sorprendente, pues no restaura los equilibrios sociales y las jerarquías iniciales subvertidas. Sin embargo, a pesar todo, no es una «obra de ruptura», pues, finalmente, nos encontramos ante la inversión cómica de los papeles sociales típica de Plauto.

Concluye esta sección el estudio de Roberto M. Danese, «Costruzione dell'originalità stilistica nella commedia plautina. Esempi di riutilizzo creativo delle strutture drammaturgiche (*Asinaria* e *Truculentus*)». En él examina el recurso a la repetición de esquemas y mecanismos dramáticos paralelos en *Asinaria* y *Truculentus*, obras que comparten elementos particulares y exclusivos, como la presencia de dos amantes jóvenes que pretenden a la misma mujer. Mediante la comparación, además de poner de relieve las técnicas compositivas de Plauto, llega a la resolución de un problema filológico importante en *Asinaria*, la identificación del *adulescens* que aparece en escena por primera vez, Diábolos.

La segunda sección, «Teatrología y Dramaturgia», consta de seis capítulos que examinan las técnicas teatrales que definen las convenciones del género. Entre ellas, la más conocida, aunque no la única, la del metateatro.

Al desarrollo de esta convención se dedica por entero el primero de los artículos de este apartado, el de Ewa Skwara, «Metatheatre in Terence», el único dedicado en exclusiva al poeta cartaginés. Distingue la autora los recursos metateatrales de carácter lingüístico de aquellos que afectan a la construcción de la trama. Entre los primeros, el más significativo es el motivo de la representación de papeles ('playing roles'), reflejado en el uso por parte de los personajes de terminología teatral para describir las acciones de los demás. En una situación intermedia entre ambos, se sitúan las alusiones a la consciencia de los personajes, y en especial del protagonista, de estar representando un papel, el de actores o el de espectadores. Por último, entre los recursos metadramáticos relativos a la organización de la trama, analiza el motivo del teatro dentro del teatro y, un tipo particular de este, el *desfile*, en cuyo desarrollo Terencio trata de innovar.

Por su parte, el artículo de Leonor Pérez Gómez, «Acotaciones escénicas en *Pseudolus*: *quasi poeta et dominus gregis*», propone una segmenta-

ción alternativa a la división en actos y escenas de las obras de Plauto, y establece una distinción entre macrosecuencias, microsecuencias y secuencias medianas, estas últimas esenciales para la organización de la trama. El texto dramático puede ser concebido como una sucesión o como un conjunto de escenas. En este sistema son esenciales las acotaciones, especialmente las referidas a entradas y salidas, que Plauto siempre pone en boca de los personajes. Con la aplicación de estas distinciones al *Pseudolus*, que analiza secuencia a secuencia, demuestra de manera convincente la coherencia de esta comedia plautina, a menudo considerada falta de unidad.

La disposición dramática es el objeto del artículo de Alba Tontini, «L'apporto degli umanisti alla drammatizzazione del testo», en el que estudia la labor crítica de los humanistas, durante los siglos XIV y XV, para conseguir un texto de las comedias de Plauto auténticamente dramático, incluyendo los elementos propios de la representación: el reparto de turnos de los personajes y la división en actos y escenas. Destaca las diferencias, debidas a la distinta tradición textual medieval, entre las ocho primeras comedias, que alcanzan una sistematización temprana, y la de las doce restantes, que contaba con una única fuente medieval y solo desde 1430, por lo que su sistematización fue más tardía. Todavía se aprecian diferencias en la *editio princeps* de 1472, pero, a partir de 1500 se incorporarán a los textos los resultados de esta.

Antonio María Martín Rodríguez, «A propósito de la *ratio etymologica* de *Staphyla*: *nomen* como vector de comportamiento escénico en *Aulularia*», propone de manera convincente como *ratio etymologica* del nombre de la anciana esclava *Staphyla*, la combinación del significado principal del término *σταφυλή* 'racimo de uvas' y uno de sus sentidos secundarios, procedente del ámbito de la medicina, que designa una enfermedad ocular, con el del término casi homónimo *σταφύλη* 'hilo de la plomada', que aludiría a la lentitud a causa del peso de la plomada. Esta combinación recoge los rasgos más sobresalientes del personaje: su condición de *anus uinosa*, su escasa disposición a la rapidez, y, además, unos ojos que parecen salirse de las órbitas, que presuponen una mirada escrutadora, relacionada con el poder de las brujas; en suma, los rasgos típicos de la vieja no ciudadana de

la comedia plautina. Dos de estos rasgos, la mirada escrutadora y la lentitud extrema, además, determinarían la forma de actuar, por lo que constituirían lo que el autor denomina «un vector de teatralización».

La incorporación de la realidad contemporánea romana a la obra de Plauto, es el objeto de estudio de M.^a del Pilar Pérez Álvarez «*Mutuuum-fenus* en el siglo II a.C. Referencias plautinas a algunas leyes romanas». Analiza la autora los pasajes plautinos donde se encuentran alusiones a las condiciones del préstamo y su posible correspondencia con las leyes relativas al préstamo con interés de la Roma contemporánea, la *lex Marcia de fenore* y la *lex (P)laetoria de circumscriptione adulescentium*. Plauto —concluye la autora— recoge las realidades de la Roma de su tiempo también en el ámbito jurídico.

Matías López López, en el capítulo titulado «Significado escénico de las *sententiae* en *Amphitruo* de Plauto», que sirve de transición a la sección siguiente, estudia el *corpus* de las *sententiae* en la citada comedia plautina (51), y se centra en los 24 *loci sententiosi* en que se integran dichas expresiones. Establece en ellos una tipología atendiendo a cinco criterios derivados de la pragmática: personajes o tipos emisores y receptores de las *sententiae*, contextos en que se inscriben, modalidades discursivas (diálogo, monólogo) y las partes de la comedia en las que se encuentran, temas recurrentes, y finalmente, sus propósitos. De todo ello concluye la utilidad de las *sententiae* para explicar el argumento o la trama de la comedia, y estructurar «el andamiaje dramático».

En la tercera sección, «Lingüística y Dramaturgia», se reúnen cinco estudios cuyos temas han sido poco o nada tratados hasta el momento.

Comienza este apartado con un tema común al del capítulo anterior, el presentado por M.^a Teresa Quintillá Vanuy, «Función dramática de las expresiones proverbiales sobre animales en Plauto», un estudio que, sobre un *corpus* de una centena de unidades fraseológicas, establece, primero, su tipología, distinguiendo las locuciones y los enunciados fraseológicos (frases proverbiales y proverbios propiamente dichos); a continuación, analiza la distribución de su uso según las comedias, las *dramatis personae* y los personajes. Establecida la tipología, se centra en su utilización según diversos

parámetros dramaturgicos (*diuerbia / cantica*, soliloquio / coloquio, y, por último, los usos en el monólogo), concluye que la función dramaturgica de estas unidades es la de dar fuerza a la trama y dar una tonalidad popular y comicidad a las confrontaciones dialécticas.

El trabajo de Lukasz Berger, «Gestión de los turnos conversacionales en Plauto y Terencio: entre el habla y los silencios», parte del estudio pragmático de la conversación y sus normas de alternancia, para analizar la gestión de los turnos en la comedia y su relación con el ritmo y las distintas posiciones en el verso, especialmente la situación ante- y post-pausal. Esencial, por tanto, resulta la gestión de los silencios: pausas, intervalos y lapsos, no solo el de la pausa versal. Por último, estudia la función del encabalgamiento en la alternancia de turnos de palabra, especialmente los de conjunciones, cuya función es la de continuar el turno, y de interjecciones, con la función de hacerse con él.

Desde la misma perspectiva lingüística estudia Luis Unceta Gómez, en el capítulo «La contribución de la Pragmática al análisis de la dinámica escénica. El caso de *Mostellaria*» algunos de los componentes de las pautas conversacionales y su aplicación a la dramaturgia de Plauto. El objeto de estudio es la función que cumplen en la escenificación teatral determinados marcadores pragmáticos y modalizadores como las interjecciones, así como algunos deicticos y pronombres personales. Para ello, selecciona algunos de los contextos especialmente significativos dentro de la representación teatral, como las entradas y salidas de los actores, los apartes, el desarrollo de la acción dramática en escena y, por último, los casos de ruptura de la cuarta pared.

Rosario López Gregoris, en su artículo «Abajo el telón: función de los versos de cierre en las comedias de Plauto», siguiendo la línea teórica de los estudios que le preceden en esta sección analiza los versos finales de la comedia plautina o epílogo, sección de la comedia que, a diferencia del prólogo, ha suscitado poco interés entre los especialistas. De su análisis deduce la existencia de una serie de elementos que aparecen de forma reiterada y sirven para definir la secuencia de cierre de la comedia plautina. Estos se dividen en verbales y no verbales. Los primeros son la marca gráfica de las

ediciones, la presencia de un personaje, el último en intervenir o uno llamado *grex* o *caterva*, que recita el epílogo; a ellos añade la métrica: el cambio de ritmo marcado por el uso del septenario trocaico. Entre los verbales, señala los elementos básicos de la apertura y clausura de la secuencia de cierre y las estrategias comunicativas para salir de la ficción, que pueden ser de cinco tipos: la interacción con el público, la presencia metateatral, la deixis paraficcional, el comentario moral o moraleja, y, por último, la fórmula de despedida.

Giorgia Bandini centra su estudio, «Finzioni e funzioni foniche nei *Menaechmi*», en la capacidad de los recursos fónicos para actuar como motivos argumentales y temáticos (recuerdo de los temas, refuerzo de ideas y estructuras). La función caracterizadora de la recursividad fónica se demuestra en el pasaje del *canticum* contra la *uxor* (110-118), que prefigura los rasgos típicos de la matrona y mantiene el recuerdo de su papel de oposición al marido. Los lugares de la comedia más propensos a la acumulación de estos recursos son, en primer lugar, el prólogo, ya que busca conseguir la atención del público; después, los momentos car-

dinales del nudo dramático de esta comedia: el banquete (273-281) y la *palla* (609-610), ambos enfatizados por recursos fónicos para activar la memoria del espectador debido a su importancia en el desarrollo de la acción.

En resumen, se trata de una obra que posee un gran rigor científico en cada uno de sus capítulos, con una bibliografía amplia y actualizada, cuidada en la presentación formal, una obra atractiva, sugestiva y sugerente, con aportaciones muy valiosas, una obra que aporta soluciones a problemas concretos, y, sobre todo, abre nuevas vías para el estudio de la producción dramática latina en cuanto que acoge enfoques y metodologías que permiten explicar del drama romano de una forma más compleja y completa. Se apuntan ideas y sugerencias de estudio de la dramaturgia romana que pueden marcar la dirección de la investigación futura en este campo.

JESÚS BARTOLOMÉ GÓMEZ

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

jesus.bartolome@ehu.eus

<http://orcid.org/0000-0002-5274-404X>

DOI: <https://doi.org/10.1387/veleia.21685>