

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS

RETRATO FEMENINO EN LA COMEDIA PLAUTINA.
LA MODERNIDAD DE FRONESIA*

1. Algunas aclaraciones previas.

Conviene empezar por algunos desmentidos o aclaraciones sobre ciertas ideas, casi prejuicios, que se tienen sobre la situación de la mujer en la antigua Roma. El romano era un pueblo campesino (buena prueba de ello es su vocabulario¹), militar (la historia así lo demuestra), profundamente religioso (la Iglesia católica es heredera de su escrupulo), con una mentalidad pragmática (que lo hizo triunfar) y un espíritu leguleyo (el derecho romano es su gran herencia para Occidente).

A este listado de cualidades propias hay que añadir que los romanos fueron capaces en los primeros tiempos de incorporar a sus mujeres a la vida política y social, otorgándoles un papel decisivo en la organización doméstica y en la educación de los hijos, con capacidad de opinión y decisión. Pero no solo eso, las mujeres etruscas de los relatos de la época de los reyes, de las que fueron herederas las romanas, desempeñaron funciones políticas decisivas: Tanaquil convirtió a su esposo Tarquinio Prisco en rey de Roma y proclamó rey a su yerno, Servio Tulio, al que su propia hija Tulia asesinó²; la misma Tanaquil propició el nombramiento de Tarquinio el Soberbio, hijo suyo, como último rey de Roma³. Y las sabinas, por poner un ejemplo bien conocido, se interpusieron entre sus familiares y sus raptos, y obligaron a ambas partes a acordar la paz.

En ese momento de la historia de Roma las mujeres también hilaban, según las describe el tópico funerario epigráfico, pero el significado al menos iconográfico y creemos que también literario de esa labor es muy distinto del que tendrá 400 años

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del MINECO “Comedia y tragedia romanas: edición crítica, traducción y tradición” (Ref.: FFI2011-23198).

¹ Esta es tesis ya clásica de J. MAROUZEAU, *Le latin langue de paysans, Mélanges linguistiques offerts à J. Vendryes*, Paris 1925, pp. 251-264, que desarrolla con profusión de ejemplos S. ANDREI, *Aspects du vocabulaire agricole latin*, Roma 1981; para algún campo semántico concreto que ejemplifique este proceso, cfr. R. LÓPEZ GREGORIS, *De la estructura al texto. Los verbos de ‘coser’ en latín. Estudio estructural*, en J. MARTÍNEZ DEL CASTILLO (ed.), *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*, Málaga 2012, pp. 187-204 vol. 1, y L. UNCETA GÓMEZ, *Metáforas para pensar. Los verbos latinos de ‘pensamiento’ y ‘opinión’ desde un enfoque diacrónico estructural*, ibidem, pp. 169-186.

² Así narrado por Livio 1, 48.

³ Para la discusión del papel de la mujer en la sociedad etrusca, véase E. CANTARELLA, *Pasado Próximo: mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*, Madrid 1997, pp. 30-37. La autora pasa revista con detalle a las dotes adivinatorias de Tanaquil, pero obvia su papel como tejedora.

después. Tal y como muestra el texto de Plinio el Viejo sobre Tanaquil y los monumentos funerario llamados “asamblea de mujeres” o escenas de gineceo, muchos de ellos procedentes de la ciudad de Chiusi, la confección de ciertas prendas implicaba que estas mujeres ostentaban la dignidad de otorgar el poder. Las prendas que salían de sus manos o del taller de confección que ellas dirigían eran piezas singulares, como la toga real ondulada referida en el texto, y funcionaban como insignias o emblemas de poder (*Nat.* 8, 194-195):

*Lanam in colu et fuso Tanaquilis, quae eadem Gaia Caecilia uocata est, in templo Sancus durasse prodente se auctor est M. Varro factamque ab ea togam regiam undulatam in aede Fortunae, qua Ser. Tullius fuerat usus. Inde factum ut nubentes uirgines comitaretur colus compta et fusus cum stamine. Ea prima texuit rectam tunicam, quales cum toga pura tironi induuntur nouaeque nuptae.*⁴

Marco Varrón refiere que, viéndolo él, lana en la rueca y en el huso de Tanaquil, que a sí misma se llamó Gaya Cecilia, aún se mantenía en el templo de Sanco; y que una toga real ondulada confeccionada por ella podía verse en el templo de Fortuna, toga que llevó puesta Servio Tulio. Por esto acompañan a las recién casadas una rueca bien preparada y un huso con hilo. Fue la primera que tejió una túnica recta, como las que visten con la toga sin adornos los jóvenes y las recién casadas.

En un momento de su historia, Roma o los romanos con poder para ello tomaron una decisión política que condicionó su devenir histórico y cultural: decidió hacerse heredera de Grecia, no de Egipto o de Cartago o de cualquier otro imperio del Mediterráneo, sino de lo que para ellos parecía significar Grecia, una referencia cultural: acordaron adoptar una lengua a la que dieron estatuto de prestigio, una cultura material que admiraban y se traían a Roma cuando podían, con saqueos de obras de arte, y una literatura ya cuajada, pues Roma era casi virgen en ese asunto de crear con la palabra. El famoso verso horaciano, *Graecia capta ferum uictorem cepit* (*Epis.* 2, 1, 156), escrito ya con el proceso de helenización de Roma consumado, solo viene a certificar el éxito de una política asumida conscientemente: la de convertirse en herederos culturales de Grecia.

Ahora bien, si las consecuencias de esa decisión fueron inmensamente beneficiosas para el mundo de la literatura y la cultura en general, como pronto lo vamos a ver en la comedia romana, supusieron un retroceso en la visibilidad de la mujer que, a imagen de la griega o en concreto la ateniense, empezó a tejer la lana y a no salir de su reducto doméstico, es decir, empezó a ser educada – me refiero de la mujer de origen noble y destinada a casarse con los de su clase⁵ – de acuerdo con una tradición que no era romana, sino importada. Y así tejer la lana se convirtió en sinónimo de virtud, y la literatura ejemplar romana republicana, esa que proponía modelos de conducta a sus conciudadanos, fabricó un buen número de *exempla* de jóvenes mujeres

⁴ Tomado de J. JEAN-RENÉ, *Assemblées de femmes: une survivance clusienne des valeurs familiales archaïques*, en *RA* 37, 1 (2004), pp. 33-49.

⁵ Cfr. M. FLORES, *Las jóvenes romanas. Una educación para el matrimonio*, en E. GARRIDO (ed.), Madrid 1986, pp. 217-224.

nobles, silentes y enclaustradas que, si hablaban, era para morir, bien por voluntad propia, como Lucrecia, o bien por voluntad de la familia, como Virginia a manos del padre, o como la joven y enamorada Camila, que había perdido a su prometido Curriacio y cuyas lágrimas no soportó el hermano Horacio vencedor⁶. En fin, se puso en marcha toda una literatura ejemplar que pretendió durante siglos acallar a las mujeres, indicarles cómo comportarse y marcarles los límites de su actividad, que se puede sintetizar en el célebre epitafio de Amímone: *Hic sita est Anymone Marci optima et pulcherrima, lanifica, pia, pudica, frugi, casta, domiseda* (CIL VI, 11602; ILS 8402), o el último verso del célebre epitafio de Claudia: *domum seruauit, lanam fecit* (CIL I.2, 1211).

Ahora bien, frente al retrato literario propuesto por la historia de la mujer destinada a sacrificarse por la patria, Roma estaba habitada también por mujeres reales, herederas de otra tradición: administraban su casa y acompañaban a sus esposos en actos de representación; incluso lucharon, según cuentan las fuentes históricas, contra los intentos de limitar su presencia ya de por sí bastante reducida, al menos en lo público. Al fin y al cabo, Roma era heredera natural de Etruria, pero, además, importó costumbres griegas, por lo que hubo momentos de tensiones y equilibrios.

La comedia latina, en especial las obras de Plauto, sí recogen ecos de algunos movimientos sociales de mujeres que se manifestaron en el siglo II a.C. contra ciertas decisiones tomadas en el Senado, sobre las que volveremos. Así encontramos reflejo de las protestas contra la ley Opia⁷, que limitaba los adornos en el vestir, peaje que las nobles esposas romanas pagaron durante las guerras púnicas, y que actualmente es el nombre de una lujosa joyería alemana especializada en diamantes; y también de las fiestas desatadas que las mujeres celebraban en honor de Baco, las famosas Bacanales, que fueron duramente reprimidas al ser consideradas un crimen contra el Estado y no un simple acto de desorden público⁸.

A pesar de esos datos más o menos sorprendentes, la comedia latina *palliata* es un género heredado de la comedia *Néa* griega y, en consecuencia, las mujeres presentes en las obras forman parte del elenco de personajes más o menos fijos con que se construían estas piezas. Ello quiere decir que Plauto y después Terencio contaron con un modelo, una máscara, en términos escénicos, cuyos rasgos sobresalientes ya estaban determinados, básicamente por las comedias de Menandro. Y vale por igual referirnos a la *bona meretrix* típica de Menandro que a la *matrona* preocupada por las relaciones familiares de la *Hecyra* de Terencio⁹, pues ambos tipos proceden de un mismo modelo.

⁶ Tito Livio fue el encargado de confeccionar la propaganda estatal para la llamada recuperación de las antiguas costumbres romanas, cuando en realidad muchos de esos modelos supuestamente ancestrales se estaban creando en ese momento. Para la comprensión de la condición de la mujer en Roma en época republicana es útil la consulta del libro ya citado CANTARELLA 1997, o el más reciente de la misma autora Dammi mille baci. *Veri uomini e vere donne nell'Antica Roma*, Roma 2011, especialmente p. 43 ss.

⁷ Cfr. al respecto F. GARCÍA JURADO, *La crítica al exceso ornamental femenino en la comedia latina a partir de los recursos léxicos relativos a la Lex Oppia*, en *Minerva* 6 (1992), pp. 193-208, V. KÜHNE, *La Lex Oppia sumptuaria y el control sobre las mujeres*, en R. RODRÍGUEZ-M.ª J. BRAVO (Coords.), *Mulier. Algunas historias e instituciones de derecho romano*, Madrid 2014, pp. 37-52.

⁸ Ambas manifestaciones femeninas han sido estudiadas en detalle por J.-N. ROBERT, *Eros romano: sexo y moral en la antigua Roma*, Madrid 1999, pp. 90-99.

⁹ Cfr. C. MORENILLA, *De la Néa a la Palliata. Formas de recrear comedia*, en *Minerva* 16 (2006), pp. 85-110, esp. 103 y 107.

Pero ello no fue óbice para que Plauto creara personajes femeninos que fueron más allá de la máscara griega y retratará estereotipos que no corresponden exactamente al modelo griego, sino a realidades contemporáneas del autor.

2. Las máscaras femeninas de la *palliata*.

Comentaremos a continuación el elenco de máscaras femeninas con que contaba un autor romano a la hora de escribir una comedia:

2.1. *Meretrix*: joven mujer, hermosa y cultivada, con nombre griego, lo que da una idea de su procedencia, sin escrúpulos a la hora de explotar a sus amantes. No se trata de una simple prostituta, sino de una mujer con cierta autonomía que elige a sus clientes y cuyos honorarios suelen provocar la ruina de sus jóvenes amantes. Es la causa de rivalidades entre hijos y padres, y entre jóvenes y militares. Aparece en *Asinaria* (*Philaenium*), *Bacchides* (*sorores meretrices*), *Cistellaria* (*Selenium*, *Gymnasium*) *Curculio* (*Planesium*), *Menaechmi* (*Erotium*), *Mercator* (*Pasicompsa*), *Miles gloriosus* (*Acroteleutium*), *Mostellaria* (*Delphium*), *Persa* (*Lemniselenis*), *Poenulus* (*Adelphasium*, *Anterastilis*), *Pseudolus* (*meretrices*), *Rudens* (*Palaestra*, *Ampelisca*), *Truculentus* (*Phronesium*).

Como se ve, esta máscara aparece en trece comedias, pero en tres de ellas (*Curculio*, *Poenulus* y *Rudens*) las jóvenes meretrices no llegan a iniciarse en la prostitución¹⁰, porque antes de que así ocurra se descubre su origen ciudadano y libre, y recuperan su estatus social previo al rapto. De hecho, en los elencos – *dramatis personae* –, estos personajes femeninos no aparecen denominados como *meretrices*, sino como *puellae*, “jóvenes”, en el caso de *Poenulus*, *mulieres*, “mujeres”, en el caso de *Rudens*, y *uirgo*, “doncella”, en el caso de *Curculio*. Su posición social será revelada al final de la obra, pero, mientras ocurre, todas ellas están en manos de un *leno* o proxeneta, que pretende ponerlas a trabajar. F. della Corte¹¹ establece una diferencia entre la denominación de *mulier* y el par *matrona* / *uxor*; según este autor, *mulier* define en la *palliata* a una mujer nacida libre que mantiene relaciones de concubinato, mientras que *matrona* / *uxor* son los términos para nombrar a las esposas. Queda por determinar qué puede significar el término *puellae* dirigido a las jóvenes meretrices de *Poenulus*; teniendo en cuenta que son jóvenes nacidas libres y que al final de la comedia recobrarán su situación social y familiar previa, como les ocurre a las jóvenes de *Rudens*, lo esperable es que ambas hubieran recibido la misma denominación. Hay un dato de carácter sexual que parece determinar la diferencia: las jóvenes meretrices de *Poenulus* aún no se han iniciado en el oficio, mientras que de las de *Rudens* no se indica nada al respecto¹².

¹⁰ El caso de las jóvenes de *Rudens* no está claro del todo. No hay datos que hablen de la no iniciación de las jóvenes en el oficio, pero tampoco de lo contrario. No es una cuestión importante, en todo caso, para la trama de esta comedia.

¹¹ F. DELLA CORTE, *Personaggi femminili in Plauto*, en *Dioniso* 43 (1969), pp. 485-497, esp. 486-487.

¹² Z.M. PACKMAN, *Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus*, en *AJPb* 120, 2 (1999), pp. 245-258, después de repasar las distintas denominaciones para los roles femeninos en los ediciones de textos clásicos más usadas, propone recuperar la designación original para todos aquellos personajes femeninos que no son *meretrix*, *ancilla*, *uirgo*, *anus* y *lena*, a saber, *mulier*.

Como rasgos sobresalientes de estas mujeres se puede señalar que son codiciosas, inteligentes, sin escrúpulos, enredadoras, cultas, aprovechadas y concededoras de su oficio. Aunque ahora mismo estos rasgos forman parte del prototipo que Occidente tiene de la mujer de vida relajada o, mejor dicho, de la mujer liberada, lo cierto es que con respecto a la *Néa* griega este tipo de mujer es una auténtica novedad. En el teatro menandro y desde luego en el de su fiel seguidor Terencio, las prostitutas al uso son jóvenes de buen corazón, que sufren con los problemas de su amado, que no pretenden interponerse entre él y su futura mujer, y que incluso están encargadas de resolver malentendidos maritales; así Tais en el *Eunuco* de Terencio o la samia, la amante del *senex* menandro Démeas de la obra homónima, o incluso la hetera Habrotono de la obra *Arbitraje* de Menandro, si bien es cierto que esta última, después de conseguir la reconciliación de la pareja, piensa que va a conseguir un beneficio que recompense la pérdida de un cliente¹³.

¿De dónde sale, pues, este tipo de mujer liberada tan alejado del estereotipo griego, el cual prefiguraba las teorías aristotélicas de humanismo que invitan a ponerse en lugar del otro para entender su sufrimiento? Es difícil saberlo con exactitud, pero en el caso de Plauto no hay que olvidar que fue hombre de teatro, estrechamente ligado a las formas escénicas latinas preliterarias populares, es decir, el mimo y la atelana¹⁴. Estas manifestaciones dramáticas latinas acudían a un humor sumamente socarrón, impúdico, muy crítico con los defectos humanos, y la atelana en concreto había creado toda una galería de tipos dignos de burla: *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, *Manducus*; sin embargo, ninguno de ellos era femenino, aunque pretendían ser tipos universales de origen local: todo el mundo sabe quién es el viejo verde, quién el avaro, quién el tonto o el glotón del pueblo, y lo mismo puede aplicarse para las mujeres. El caso es que todo el teatro plautino está teñido de esa burla jocosa, que convierte sus creaciones en auténticos tipos y que los aleja de los personajes, tan humanos y conscientes de sus problemas, del teatro menandro. Frente al teatro de matices surge el teatro absoluto de Plauto.

Por tanto, debemos valorar estos personajes femeninos que encarnan la prostitución sofisticada, importada directamente del mundo griego, pero claramente descrita según un sistema de valores romano, como una innovación plautina, ajustada a un tipo de público y de acuerdo con una tradición latina propia. Posiblemente también este tipo de prostituta descarnada corresponda más a un cierto retrato realista de las costumbres romanas o, al menos, a un deseo del poeta por ser verosímil. No es solo que el drama preliterario latino imponga un humor directo y hasta cierto punto cruel, sino que resulta impensable que, en una sociedad militar, disciplinada, campesina y pragmática como la romana, las prostitutas no compartieran también, incluso en el mundo de cartón piedra de la Grecia imaginaria de la *palliata*, algunos de esos rasgos tan definitorios del carácter romano. Por tanto, las prostitutas son sofisticadas y elegantes como manda el género, pero son aprovechadas y burlonas como

¹³ Así lo señala C. MORENILLA, *op. cit.* 2006, p. 103, reflexión que no empaña su buena acción y que funciona como premio de consolación.

¹⁴ Sobre la influencia de la atelana oral en la *palliata*, cfr. E. LEFÈVRE, *Atellana e Palliata: gli influssi reciproci*, en R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *L'atellana letteraria*, Urbino 2010, pp. 15-36.

imponen la tradición propia y la realidad. Y esa doble caracterización se visibiliza en las parejas de prostitutas que, en un reparto antagónico dramáticamente útil, asumen en ocasiones roles contrapuestos: es el caso de Gimnasia y Selenia de *Cistellaria*, aquella, muy enamorada de un joven, su único amor, y, esta muy consciente de que su papel es el de cambiar de novio cada noche; también es el caso de Adelfasia y Anterástile de *Poenulus*, hermana lista y hermana tonta, o el de Palestra y Ampelisca de *Rudens*, la una nacida libre y la otra de origen humilde, como de hecho se demuestra al conformarse esta última con el criado del joven enamorado de Palestra. Esa misma duplicidad tiene otros desarrollos, como en el caso de Fronesia y Astafia, donde la segunda ejerce de criada de la primera, sin abandonar por eso su antiguo oficio: gracias a sus encantos, acaba sucumbiendo el bruto de Truculento en la comedia homónima¹⁵.

Para desarrollar dramáticamente la máscara de la prostituta aprovechada que pone en acción engaños varios para atrapar al joven o al menos joven con dinero, Plauto supo crear todo un complejo lenguaje, el de la seducción, *sermo meretricius*, basado en la metáfora cinegética de la trampa y la captura de la presa¹⁶, con las armas del encanto femenino, que son las *blanditiae*¹⁷, de modo que “engatusar” y “seducir”, como sinónimos de “engañar”, aparecen a través de las formas verbales *blandior*, *delecto* y toda su familia léxica. Sin entrar en la discusión de la procedencia del discurso amoroso – posiblemente ya presente en la *Néa* y en la *Mése* –, la importancia capital que Plauto concede al amor en la confección de sus tramas, con el aumento de protagonismo de meretrices¹⁸ y sus enamorados, posibilitó la creación de todo un entramado semántico amoroso inexistente hasta entonces, y cuya continuidad no se rastrea literariamente en Terencio, sino en Catulo. Sirva de ejemplo el célebre pasaje de la lena Cleereta dirigido a sus pupilas, en que la metáfora de la caza llega a su máxima expresión, cuando dice que la casa equivale a la era, el pajarero es la propia alcahueta, el cebo es la prostituta, la cama es la trampa y los amantes son los pájaros: *Itidem hic apud nos: aedes nobis area est, auceps sum ego, / esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aues* (*Asin.* 219-220)¹⁹.

¹⁵ Esta pareja estereotipada, prostituta buena y mala, ha sido ampliamente desarrollada y explotada por las *sitcoms* televisivas, tan al gusto del público de hace unos años, en donde el oficio ha sido convenientemente adaptado a la realidad, de modo que aparecen en pantalla jóvenes mujeres liberales: así en *Friends*, con el rol de joven seductora, representado por el personaje de Rachel (Jennifer Aniston), y la joven buena e ingenua representada por Phoebe (Lisa Kudrow); cfr. para más detalle, R. LÓPEZ GREGORIS-L. UNCETA GÓMEZ, *Comedia romana y ficción televisiva. Plauto y la sitcom*, en *Secuencias* 33 (2011), 93-111.

¹⁶ Cfr. LÓPEZ GREGORIS, *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Madrid 2002, p. 31. Para el estudio del *sermo meretricius*, cfr. LÓPEZ GREGORIS, *op. cit.* 2002, pp. 29-66; y K. PRESTON, *Studies in the Diction of the sermo amatorius in Roman Comedy*, Chicago 1916, pp. 23-24.

¹⁷ Cfr. M. LÓPEZ LÓPEZ, *s.v. Piropos* en R. MORENO (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina*, Huelva 2011.

¹⁸ Cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, *Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto*, quien afirma: «La meretrix, prostituta, [es] sin duda uno de los roles más importantes de la comedia –hecho que coincide en el plano discursivo con ser uno de los personajes mejor caracterizados», en A. LÓPEZ *et alii* (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada 1990, pp. 138-167, esp. 140 y 150-154.

¹⁹ Los textos plautinos se citan según la edición de W.M. LINDSAY (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae, I-II*, Oxford 1904 y 1905. Las traducciones de los mismos, salvo mención expresa, son de la autora.

Estas mujeres no se muestran críticas con su situación ni pretenden subvertirla, más bien la defienden, dentro de un orden; sus rivales son, como ellas mismas dicen, las *matronae*, las esposas legítimas, que pregonan, para desacreditarlas, que son las concubinas de sus esposos: *Viris cum suis praedicant nos solere, / suas paelices esse aiunt, eunt depressum* (*Cist.* 36-37). Y nada más lejos de la realidad social romana, que no tiene esclavas concubinas (*paelices*)²⁰, sino orgullosas libertas que con su trabajo buscan emanciparse del odiado proxeneta y ejercer el oficio por libre, como ejemplifica la cínica Fronesia en *Truculentus*.

2.2. *Vxor dotata*: la esposa con dote. Este tipo de mujer también supone un gran cambio con respecto a los modelos griegos, porque la *uxor dotata* es un tipo de mujer propio de la sociedad romana y supone un gran atrevimiento por parte de Plauto la inclusión de un tipo tan reconocible en la sociedad contemporánea.

Las características de este personaje son las siguientes²¹: mujer libre de origen acomodado, que llega al matrimonio con una dote, que le proporciona una situación de superioridad en la *domus*. Esta situación la convierte en un personaje odiado por su marido, y es retratada por Plauto como altiva, exigente, gruñona, poco complaciente con su esposo y muy unida a sus hijos. Hay muchos momentos para ilustrar este odio a la esposa, pero de todos traigo a colación una conversación entre los dos *senes* de *Trinummus*, que, además, forma parte de las tiradas esperadas y amadas por el público romano (*Trin.* 39-58):

CALICLES: Quiero que se adorne nuestro lar con una corona de flores. Esposa, ríndele culto para que esta morada nos traiga bienestar, dicha, felicidad y fortuna y (*bajando la voz*) para que pueda verte muerta de una vez lo antes posible. [...]
 CALICLES: Salud, amigo y compañero. ¿Qué tal Megarónides? MEGARÓNIDES: Lo mismo digo, Calicles, salud, por Pólux. CALICLES: ¿Y tu mujer, qué tal? ¿Está bien? MEGARÓNIDES: Mejor de lo que querría. CALICLES: Mucho mejor para ti, por Hércules, que ella esté viva y con salud. MEGARÓNIDES: Creo, por Hércules, que te alegras de las desgracias que tengo. CALICLES: Deseo a todos mis amigos lo mismo que a mí. MEGARÓNIDES: Bueno, y tu mujer, ¿qué tal? CALICLES: Es inmortal, vive y seguirá viviendo. MEGARÓNIDES: Me traes buenas noticias, por Hércules, y ruego a los dioses que te sobreviva sobradamente. CALICLES: ¡Por Hércules, si fuera tu esposa, no me importaría!

Lo cierto es que este retrato tan negativo, especialmente en boca de sus esposos, además de ser muestra del tradicional discurso misógino de la sociedad romana, delata una situación social sumamente controvertida y delicada, que tiene que ver con la situación del *pater familias* dentro del hogar. Se trata del enfrentamiento real que se vivía en los hogares entre padres e hijos, puesto que los primeros no delegaban su poder ni entregaban la herencia a los hijos hasta su muerte, lo que obligaba a estos

²⁰ Sobre el estatuto de la *paellex* en la comedia romana, v. LÓPEZ GREGORIS, *op. cit.* 2002, pp. 179-180.

²¹ Cfr. PÉREZ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 151-152.

a una dependencia del progenitor casi asfixiante. Si se casaban, debían hacerlo con el consentimiento paterno, y la nueva esposa iba a vivir con los suegros, sometidos todos a la tutela paterna. La falta de independencia tanto económica como personal que vivían los hijos frente a los padres se ha transformado en la comedia en una rivalidad en amores, mucho más ridícula y más tolerada en Roma que una crítica al sistema patriarcal²². De resultas de esta difícil convivencia, las *matronae* plautinas se enfrentan a sus maridos en la defensa de los intereses de los hijos²³, como ocurre en *Casina*: según el prólogo, padre e hijo se enamoran de la misma esclava; en cuanto el padre descubre que el hijo es su rival, lo manda el extranjero, sin embargo, la madre, sabedora de todo, vela por los intereses del hijo (*Cas.* 60-63):

*PRO. Ille autem postquam filium sensit suum
eandem illam amare et esse impedimento sibi,
hinc adulescentem peregre ablegavit pater;
sciens ei mater dat operam absenti tamen.*

Los malos deseos contra las esposas son un lugar común en la comedia latina; pero aparte de que no se mueren nunca, los esposos se quejan de que son unas marrirotas y que no se puede con ellas. El viejo Megadoro de *Anulularia* esgrime estos motivos para evitar una boda con una esposa “bien”: bien situada, bien entrada en años y bien dotada económicamente (*Anul.* 166-169):

*ME. Ego uirtute deum et maiorum nostrum diues sum satis.
Istas magnas factiones, animos, dotes dapsilis,
clamores, imperia, eburata uehicla, pallas, purpuram
nil moror, quae in seruitutem sumptibus redigunt uiros.*

MEGADORO: Yo, por la gracia de los dioses y de nuestros antepasados, soy bastante rico. Nada me interesan esos buenos partidos, esos aires, sus extraordinarias dotes, sus gritos, órdenes, carros de marfil, togas y púrpuras, esposas que acaban llevando al marido a la esclavitud con tanto gasto.

Aquí subyace, con toda seguridad, una crítica a la derogación de la ley Opia en el año 195 a.C., un asunto mencionado con bastante frecuencia en la obra plautina y que debió de levantar ampollas en ambos sectores, el de las *matronae* y el de los *uiri*. Me detengo mínimamente para dar una idea de la situación: después de los terribles años de guerra contra Aníbal y la necesidad de limitar la ostentación pública de las riquezas para no soliviantar a la población, sometida a todo tipo de sacrificios económicos, las mujeres romanas consideraron oportuno, tras la victoria definitiva sobre Aníbal, pedir la derogación de la ley Opia para permitirles volver a la situación previa, en que sus galas, su púrpura, su oro y sus carros, funcionaban no como signos de os-

²² CANTARELLA, *op. cit.* 2011, pp. 56-59.

²³ LÓPEZ GREGORIS, *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?: Sexo y matrimonio en la comedia romana*, en R. MORENO-J. MARTOS (eds.), *Amor y sexo en la literatura latina* (Anejo IV de *Exemplaria Classica*), Huelva 2014, pp. 97-115, esp. 113-114.

tentación, sino como emblemas de su poder en la sociedad, recordando de algún modo la manera etrusca de detentar el poder las mujeres por medio de las prendas confeccionadas: ellas ocupaban una situación social equiparable a la de sus maridos, senadores romanos²⁴. Donde ellos lucían togas con banda de púrpura ellas lucían sus vestidos, donde ellos eran acompañados por lictores, ellas eran transportadas en carros, donde ellos ejercían el poder por mandato del senado y el pueblo romano, ellas ejercían el poder de su dinero gastando sin medida. En fin, la petición llegó al senado y se aprobó contra el criterio de la facción más conservadora, la de Catón, que pronunció aquello de que los romanos dominarían el mundo, pero sus mujeres los dominaban a ellos²⁵. Es importante hacer ver que estas mujeres rebeladas contra la ley eran esposas, hijas y parientes de los senadores, que se vieron presionados a la hora de votar. Por tanto, el poder efectivo de la mujer, al menos de la mujer rica, existía y funcionaba²⁶.

Volviendo a la comedia, las disputas matrimoniales son un fácil motivo cómico y, en el caso de Plauto, la *uxor dotata* suele tener la misión de obstaculizar los amoríos de su esposo, que en ocasiones pasa a ser el rival del hijo. Esa es la situación paradigmática de *Cásina*, donde padre e hijo luchan a través de sus respectivos criados por conseguir “casarse” con la joven criada, Cásina, frente a la oposición frontal de la madre y esposa, Cleóstrata, que se alía con el hijo para desbaratar los planes de boda del marido; así, el espectador asiste a uno de los momentos más surrealistas y desternillantes del teatro plautino, la boda entre hombres, donde el esclavo del hijo se traviste de novia para engañar a su compañero de esclavitud y a su propio amo.

Otras *matronae* son Fanóstrata en *Cistellaria*, aún muy cercana al modelo griego, sin esa punta de agresividad hacia el marido, que volveremos a encontrar en las comedias terencianas, y las muy plautinas Filipa en *Epidicus*, Doripa en *Mercator*, y Artémóna, de *Asinaria*. La conversación entre Artémóna y su esposo Deméneto, después de descubrir la primera el intento de adulterio del segundo, bien podría ser el retrato más cercano de un tipo de conducta femenina de la época plautina, el de la esposa defensora de sus prerrogativas domésticas, que trasluce otro tipo de reivindicación social, como hemos visto antes (*Asin.* 932-937):

ARTEMONA. *Istoscine patrem aequom est mores liberis largirier?*
Nilne te pudet? DEMAENETVS. Pol, si aliud nil sit, tui me, uxor, pudet.
 ART. *Cano capite te cuculum uxor ex lustris rapit.*
 DEM. *Non licet manere (cena coquitur) dum cenem modo?*
 ART. *Ecaster cenabis hodie, ut dignu's, magnum malum.*
 DEM. *Male cubandum est: iudicatum me uxor abducit domum.*

²⁴ Las mujeres a las que afectaba la ley Opia no eran la mayoría de las romanas, sino, muy al contrario, el círculo de mujeres patricias o nobles; y como observa S. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid 1987, pp. 202-203, «seguramente solo ellas se manifestaron».

²⁵ Catón (*hist.* 113) enumeró con clara intención crítica los objetos de lujo con los que se cubrían las *matronae* romanas: *mulieres opertae auro purpuraque; arsinea rete, diadema, coronas aureas, rusceas fascias, galbeos lineos, pelles, redimicula* (Fest. P. 320).

²⁶ Más allá del ridículo exagerado de la situación, aprovechado por Plauto, el texto de Livio (34, 1-8), el cronista del evento, nos informa de que las mujeres salieron a la calle y se manifestaron; no parece que esta expresión pública femenina sea anecdótica, en todo caso informa de que algunas mujeres en Roma tenían voz propia y la dejaban oír dentro y fuera de casa.

ARTÉMONA: ¿Te parece bonito que un padre dé estas costumbres a sus hijos? ¿No te da vergüenza? DEMÉNETO: (*Sin ser oído*): Por Pólux, si algo me da vergüenza es de ti... ART: ¿Que tu esposa tenga que sacarte del burdel, a ti, cuclillo, que vistes canas? DEM: ¿No puedo al menos quedarme a cenar, ya que la cena está preparada? ART: ¡Claro que cenarás, como te mereces, una buena paliza! DEM: Hoy me voy calentito a la cama: ¡ya juzgado me lleva mi mujer a casa!

Por tanto, el retrato misógino que la comedia plautina ofrece de la *uxor* / *matrona* esconde con toda probabilidad ciertas tensiones tanto domésticas (la situación de los hijos en el seno del hogar y su falta de independencia económica) como sociales (la equiparación social de la mujer y el hombre en la visibilidad pública). Más allá del esperado discurso misógino de los maridos contra las esposas, tópico cómico conocido, la agresividad recíproca que ambos tipos muestran en las comedias desvela una lucha de poder que está lejos de reproducir el tipo femenino de esposa sumisa y pasiva del gineceo menandro.

2.3. *Anus ebriola* o la criada borrachina²⁷, máscara de gran fuerza cómica, porque representa algunos de los vicios atribuidos habitualmente a las mujeres en Roma: su afición al vino, ser mediadoras en asuntos amorosos, pues muchas son antiguas prostitutas, y su relación con la magia o con la religión popular²⁸. Se trata de una máscara muy romana también esta, que aparece poco, pero para gran regocijo del público. La vemos en la vieja Estáfila de *Aulularia*, que no por azar se llama “Hoja de parra”²⁹, de nuevo en la guardiana Leena del burdel de *Curculio*, y en el personaje Sira de *Mercator*. Como son viejas, criadas y aficionadas al vino presentan una cualidad inesperada: son muy incisivas y dicen verdades como puños. Por poner un ejemplo ilustrativo, la vieja borracha de *Curculio* representa en escena una parodia cantada de las ofrendas a los dioses infernales, sustituyendo a estos por la alusión al dios del vino (*Curc.* 96-106):

LEAENA. *Flos ueteris uini*³⁰ *meis naribus obiectust,*
eius amor cupidam me huc prolicít per tenebras.
Vbi ubi est, prope me est. Euax, habeo.

²⁷ Esta máscara no es exactamente la representada por la *lena* o vieja alcahueta, aunque en ocasiones compartan algún rasgo. Las *lenae* de Plauto son Escafa de *Mostellaria*, Cleereta de *Asinaria*, la madre de Gimnasia en *Cistellaria*, llamada propiamente *lena*, y el conmovedor personaje de Melénide, madre de Selenia, también en *Cistellaria* (para este personaje, v. C. MORENILLA, *Melénide: la transgresión de una figura dramática*, en *SPbV* 1 [1991], pp. 41-52). Estas antiguas meretrices suelen transmitir el oficio a las hijas y regentan un negocio modesto; por ello, en este tipo no incluimos a Astafia, la criada de Fronesia, en *Truculentus*, ni a Leena, la vieja guardiana del burdel de *Curculio*, aunque MORENILLA las considere subtipos de la figura de la *lena* en *De lenae in comoedia figura*, en *Helmantica* 136-138 (1994), pp. 81-106, esp. pp. 98-102.

²⁸ Cfr. L. UNCETA, *De profesión, maga*, en LÓPEZ GREGORIS-UNCETA GÓMEZ (eds.), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*, Alicante 2011, pp. 317-242, esp. p. 330 n. 21.

²⁹ Nombre parlante, como todos en Plauto, alude aquí a la máscara de criada borrachina. La asociación metonímica entre la parra y la afición al vino es una forma de crear nombres habitual en el género.

³⁰ Célebre canción de loa al vino, recurso cómico ya utilizado por Aristófanes (*Theesm.* 740 y ss.). Por lo demás, fácil es reconocer en esta escena el antecedente de la Celestina, el célebre personaje de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas (1499). V. B. GARCÍA HERNÁNDEZ-R. LÓPEZ GREGORIS-C. GONZÁLEZ, *La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española*, en S. DOUGLAS OLSON (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Frankfurt 2013, pp. 606-653, esp. pp. 626-627.

*Salve, anime mi, Liberi lepos.
 Ut ueteris uetus tui cupida sum.
 Nam omnium unguentum odor prae tuo nautea est,
 tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa,
 tu crocinum et casia es, tu telinum,
 nam ubi tu profusus, ibi ego me peruelim sepultam.
 Sed quom adhuc naso odos obsecutust meo,
 da uicissim meo gutturi gaudium.*

LEENA: El aroma de un vino añejo me ha golpeado las narices, las ganas me arrastran ávida hasta aquí en medio de las tinieblas. Allí donde esté, está cerca de mí. ¡Bien! ¡Ya es mío! ¡Te saludo, alma mía, encanto de Líber! ¡Viejo añoso, con lo vieja y añosa que soy, cuánto te desco! Pues el olor de todos los perfumes, que no sea el tuyo, me resulta nauseabundo: para mí eres mirra, cinamomo, rosa, eres azafrán y canela, eres alholva, pues allí donde te derraman, allí anhelo ser enterrada. Pero ahora que tu olor ha deleitado a mi nariz, te toca dar una alegría a mi garganta.

Más interesante para descubrir el trasfondo social de la época plautina resultan las palabras que la vieja Sira pronuncia en *Mercator* en defensa de las mujeres casadas (*Merc.* 817-825):

*SYRA. Ecaster lege dura uiuont mulieres
 multoque iniquiore miserae quam uiri.
 Nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,
 id si rescitit uxor, impunest uiro;
 uxor uirum si clam domo egressa est foras,
 uiro fit causa, exigitur matrimonio.
 Utinam lex esset eadem quae uxori est uiro;
 nam uxor contenta est, quae bona est, uno uiro:
 Qui minus uir una uxore contentus siet?*

SIRA: Por Cástor, las mujeres viven bajo una dura ley y con gran injusticia son más desgraciadas que los hombres. Pues si un hombre casado se va de putas a escondidas de su esposa, y si ella llega a enterarse, el marido sale impune; pero si una mujer sale de casa a escondidas del marido, este la lleva a juicio y se acaba el matrimonio. Ojalá que la ley fuera la misma para el hombre y la mujer; pues la esposa que es buena, se contenta únicamente con su marido. ¿Por qué entonces el marido no se contentaría únicamente con una mujer?

Esa *dura lex* a la que se refiere la vieja esclava Sira recoge la *patria potestas* que el padre y esposo aplica en el hogar a su arbitrio sin intervención de ninguna instancia jurídica. Lo que pasa en casa, lo resuelve el cabeza de familia, sea una cuestión que afecte a los hijos o a la esposa. Sin embargo, él no está sujeto a ninguna reprobación. Esta larga tirada de reivindicación de justicia similar para hombre y mujeres debía de sonar rara a los oídos del público de Plauto y solo sería admisible en boca de una esclava, en ese mecanismo del mundo al revés que posibilita la comedia antigua y asegura la carcajada general.

2.4. *Virgo*, la joven doncella; la característica fundamental de este tipo es su silencio, a veces incluso su ausencia; como *uirgo* actúa el personaje mudo de Fedria en *Aulularia*, a pesar de haber sido violada por el joven Licónides, cuyo nombre (Lobezno) no presagia nada bueno, en un momento de exceso etílico. La violación de una joven ciudadana suele conllevar como resultado casi automático el embarazo³¹ y, en consecuencia, el matrimonio obligado con el violador, quiera este o no; en el caso de *Aulularia*, la joven Fedria tiene la fortuna de que su violador está dispuesto a reparar su error y a casarse con ella por voluntad propia; en el caso de *Truculentus*, la joven violada, anónima para más señas, hija del viejo Calicles y forzada por el joven y noble, pero también aficionado al exceso, Diniarco, ve reparada su situación de deshonor, porque Calicles, su padre, averigua la identidad del violador y lo obliga a un matrimonio que él detesta. Igualmente en *Epidicus* hay una joven *uirgo*, que tiene una función más bien marginal, la de posibilitar la reunificación familiar: el viejo Perifanes, una vez enviudado, recupera a su antigua amante y la hace su esposa, y a la hija de ambos, dada en adopción, podríamos decir, tras el parto.

Mucho más interesante es la joven anónima, llamada simplemente *Virgo* en los manuscritos, que protagoniza la curiosa comedia *Persa*. Este personaje sí tiene papel, bastante largo además. Es una creación extraña dentro de la producción plautina por los siguientes motivos: porque es hija de un parásito, por tanto representa una clase social poco afortunada, más bien pobre; se debe disfrazar para llevar a cabo un engaño y lo hace contra su voluntad; y expresa con toda franqueza la opinión que le merece la conducta paterna, que recrimina y censura. El engaño sale bien, después de tanta protesta, pues es una consumada actriz y consigue hacerse pasar por doncella persa, clave para engañar al proxeneta. La dignidad de la joven es la rareza de la obra; de su boca salen pensamientos que bien podrían ser los de una joven de buena familia, que no es el caso, y es precisamente la obediencia a su padre, a pesar de que este es un ser miserable, lo que engrandece la figura de la joven (*Persa* 340-349):

SATVRIO. *Te potius uendam quam mea, quae sis mea.*

VRGO. *Vtrum tu pro ancilla me habes an pro filia?*

SAT. *Vtrum hercle magis in uentris rem uidebitur.*

Meum, opinio, imperiumst in te, non in me tibi.

VR. *Tua istaec potestas est, pater. Verum tamen,*

quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,

modice et modeste meliust uitam uinere;

nam ad paupertatem si admigrant infamiae,

grauior paupertas fit, fides sublestior.

SAT. *Enim uero odiosa es.*

SATURIÓN: Te vendo por mi interés, porque eres mía.

JOVEN: ¿Me tienes por tu criada o por tu hija?

³¹ Cfr. LÓPEZ GREGORIS, *op. cit.* 2002, pp. 300 ss.: PE: *Quae meo compressu peperit filiam quam domi nunc habeo* (*Epid.* 542), "PE.: Quien, gracias a mi abrazo, parió a la hija que ahora tengo en casa". El *senex* Perifanes refiere la violación que cometió contra una joven Filipa, *meo compressu*, y el resultado de esa violación, el parto de una hija, *peperit filiam*.

SAT.: Por lo que mejor parezca a mi vientre. Me parece que soy yo quien detenta el poder sobre ti, no tú sobre mí.

JOVEN: Cierito, ese es tu derecho. Pero, aunque nuestras posesiones son muy pobres, padre, es mejor llevar una vida modesta y moderada; pues si a la pobreza se le añade la deshonra, la pobreza se agrava, el respeto disminuye.

SAT.: Mira que eres pesada.

El padre no está a la altura de la hija, pero la autoridad moral de esta le impide desobedecerle. Aunque aparece como *uirgo*, es evidente que a ojos de todos esta joven refiere el catálogo de virtudes de una futura *uxor* romana, como el personaje de Alcmena en *Anfitrión*. De hecho, toda su preocupación reside en que la mala reputación que le pueda acarrear el engaño en el que se ven obligados a intervenir padre e hija impida al padre casarla como es debido. La irrealidad del personaje no reside en sus palabras, que responden a un ideario político y literario bien reconocible, sino a la incongruencia de que estas palabras estén en boca de un personaje pobre, lo que resulta motivo de hilaridad para el público romano. El contraste del mundo al revés genera una situación risible: un padre que no siente ningún escrúpulo en explotar a su hija, un hijo que siente la responsabilidad de aconsejar al padre. Debemos concluir que la *uirgo* en esta comedia no tiene más función que la cómica, precisamente por la seriedad de su papel.

Otra *uirgo*, que no aparece así denominada, es la joven Cásina, esclava de la casa, que es sorteada desvergonzadamente para ser barragana bien del amo joven, bien del amo viejo. Aunque la comedia es divertidísima, la situación de inicio da idea de la moral esclavista y alienante de la mujer en Roma o en Atenas: llegada a la edad adecuada, sirve de juguete sexual de los hombres de la casa, con la aquiescencia de la matrona, que dice haberla criado como a una hija.

2.5. Por último, voy a dedicar unas palabras a la criada, *ancilla*, papel muy secundario normalmente, salvo en algunos casos excepcionales. Uno de ellos es el personaje de Pardalisca en *Cásina*, que toma la palabra en varias ocasiones decisivas y organiza la escena como si se tratara del director de la misma³²; esto la convierte en la voz cantante de una especie de gineceo, donde están Cleóstrata, Mírrina, las *uxores* ofendidas de la comedia, la joven Cásina y ella misma. Precursoras de las alegres comadres de Shakespeare ('gaie comari di Sarsisa', según feliz denominación de C. QUESTA, 2003, p. 47) y, en general, de las vecinas curiosas de cualquier comunidad, con su plan pretende castigar a los que subvierten una ley natural: los jóvenes con los jóvenes. La escena final a modo de farsa canta el triunfo del joven sobre el viejo, de los esclavos sobre el amo y de las mujeres sobre los hombres, típico paisaje "del mundo al revés" solo consentido en contextos lúdicos como las Saturnales³³. Recordemos, al menos, el grotesco juramento nupcial que Pardalisca le aconseja pronunciar a la novia antes de contraer matrimonio (*Cas.* 816-822):

³² Cfr. el acertado trabajo de C. QUESTA al respecto, *Pardalisca regista della Casina*, en R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates VI. Casina*, Urbino 2003, pp. 45-66, esp. pp. 48 ss.

³³ Cfr. W.TH. MACCARY-M. WILLCOCK, *Casina. Plautus*, Cambridge 1990 (1976), p. 38.

PARDALISCA.

*Sospes iter incipe hoc, ut uiro tuo
semper sis superstes,
tuaque ut potior pollentia sit uincasque uirum uictrixque sies,
tua uox superet tuomque imperium: uir te uestiat, [tu] uirum despolies.
Noctunque et diu ut uiro subdola sis,
opsecro, memento.*

PARDALISCA: Comienza con buenos auspicios este camino para que puedas siempre dominar a tu marido, para que seas superior a él, para que lo venzas y resultes siempre vencedora, para que tu voz y tu autoridad siempre prevalezcan, para que tu marido te vista y tú, en cambio, lo despojes. De día y de noche, acuérdate, por favor, no dejes nunca de engañarlo.

El mundo al revés es una utopía que pretende dar la vuelta a la realidad; por tanto, esas palabras son más bien una declaración de lo que las mujeres no podían hacer. Por el tono y el contenido, recuerdan mucho más a algunas parrafadas de Lisístrata o de alguna otra heroína aristofánica, bravatas muy alejadas de la realidad.

Sin un papel tan decisivo, en la comedia plautina aparece esta máscara en *Aulularia* (Bromia), *Cistellaria* (Halisca), sin nombre en *Menaechmi*, *Miles* (Milfidipa), *Mostellaria* (Scafa), *Persa* (Sofoclidisca), *Stichus* (Crococia y Estefania) y *Truculentus* (Astafia). Sin embargo, aunque el elenco de personajes así las califique, tanto Estefania de *Stichus* como Astafia de *Truculentus* podrían ser denominadas con más justeza *scorta* o prostitutas, puesto que la primera es la amante de dos de los esclavos y se hace explícita su función en un banquete final de esclavos subido de tono, y Astafia, aunque *alter ego* de su señora Fronesia, también seduce al más rudo de los personajes plautinos, el esclavo Truculento.

3. Fronesia y la modernidad

Muchas son las creaciones femeninas de Plauto que merecen recibir un análisis en detalle; algunas ya han desfilado por aquí. Pero si hay un personaje femenino sobresaliente, sin duda ese es el de la meretriz Fronesia, sorprendente por dos motivos o quizá tres: por su enorme modernidad, como se verá, por su mala prensa, que también veremos, y por la fuerza de su carácter. Aunque la obra en la que aparece se llama *Truculentus*, y Truculento es protagonista de alguna escena memorable, la auténtica estrella de la comedia es Fronesia, cuyo nombre³⁴ ya da idea de su superioridad intelectual sobre todos y cada uno de sus clientes.

³⁴ Nombre parlante, como es habitual en la comedia romana, de origen griego: Φρόνησις, “prudencia”, por tanto, *Phronesium*, con diminutivo de astucia, sería algo así como la “Marisabidilla”. Para saber más sobre el diminutivo de astucia, propio de la comedia, cfr. LÓPEZ GREGORIS, *Poenulus de Plauto: significado de un título*, en C. MOUSSY (ed.), *De Lingua Latina. Novae Quaestiones. Actes du X Colloque International de Linguistique Latine*, Louvain 2001, pp. 829-846. Sobre su valor comunicativo teatral, v. también G. PETRONE, *Nomen/Omen: poetica e funzioni dei nomi (Plauto, Seneca e Petronio)*, en MD 20-21 (1988), pp. 33-70, esp. 56.

Veamos brevemente el argumento: Fronesia, una cortesana ateniense, tiene entre sus clientes a un joven de la ciudad, Diniarco, un joven palurdo, pero con dinero, Estrábax, y un soldado fanfarrón, Estratófanos. Se aprovecha de los tres, como manda el oficio, de distintas maneras: a Diniarco, puesto que se ha quedado sin dinero, lo recibe como amigo, a Estrábax lo acoge con los brazos abiertos ante la perspectiva de ganar dinero fácil y abundante, y al soldado Estratófanos lo engaña con un falso embarazo para asegurarse una pensión alimenticia. A su lado, como consejera y criada, se encuentra su fiel Astafia, que también se dedica a la prostitución y va a ser la encargada de seducir y atemperar los malos humos y duras palabras que contra las de su profesión vocifera el fiero renegón de Truculento, esclavo fiel y algo reprimido de Estrábax.

En la comedia subyace la crítica contra las nuevas costumbres de la ciudad, que corrompen y arruinan a los jóvenes, incluso a aquellos que se han educado en el campo. La antigua ideología rural romana³⁵, basada en el esfuerzo y el ahorro, se ve desplazada por un tipo de vida asociado a la ciudad, que consiste en el libertinaje, el derroche y el olvido de la *pietas* y la *fides*. Es cierto, como ya se ha dicho, que el ambiente y los personajes reproducen un mundo irreal e inexistente que recibe la etiqueta de griego, sin ser griego; por ello hay un soldado mercenario, un joven diletante, unas prostitutas que banquetean, pero, a diferencia de otras comedias, hay un joven campesino que abandona los valores del campo para precipitarse de cabeza en las costumbres de la ciudad. Y el público presente no podía dejar de percibir la crítica vertida contra esas nuevas costumbres, sentidas como extranjeras, que estaban arruinando moral y económicamente el capital juvenil de Roma.

Dicho esto, veamos ahora por qué un personaje de tintes tan negativos para la sociedad romana como es Fronesia resulta hoy tan moderno y, si se me permite, por qué genera simpatía³⁶. Fronesia no se parece en nada a las meretrices terencianas o menandreas al uso, no tiene buen corazón para con sus clientes, ni se ablanda ante las penas de las esposas abandonadas. Antes bien, se aprovecha de las debilidades de los hombres y se ríe de la hipocresía del momento.

Por tanto, los rasgos que la convierten en un personaje moderno son su espíritu emprendedor, pues conoce el oficio y sabe cómo sacarle rentabilidad; su solidaridad para con los suyos, pues se compadece de aquellas de su clase que sufren por su culpa; y, por último, su conciencia de sí misma, de lo que es y de lo que hace, asumiendo las consecuencias de sus actos. Posiblemente esta última cualidad sea la más impresionante en el elenco de tipos del teatro plautino³⁷. Conviene explicar con cierto detalle estos rasgos de modernidad.

³⁵ Así en M. LENTANO, *Parce ac duriter. Catone, Plauto e una formula felice*, en *Maia* 45, 1 (1993), pp. 11-16.

³⁶ No es esa la opinión de los filólogos del siglo pasado, como, por ejemplo, el venerable A. ERNOUT, cuando decía sobre esta comedia «on ressent à la lecture de la pièce une impression de gêne, voire de répugnance», *Plaute. Comédies, V. VII*, Paris 1961, p. 95.

³⁷ Este personaje tiene otros rasgos dignos de comentario, como, por ejemplo ser «la prima attrice, regista e sceneggiatrice che giganteggia sul suo letto», como explica C. ROTOLO, *Fronesia e le altre*, en G. PETRONE-M.M. BIANCO (a cura di), *Comicum Choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2010, pp. 57-75, esp. p. 75.

3.1. Mujer emprendedora y conocedora del oficio:

Aunque las siguientes palabras están en boca de Astafia, criada de confianza de Fronesia, son un buen manual de negocios de alcahuetas y prostitutas (*Truc.* 223-230):

*ASTAPHIVM. Piaculumst miserere nos hominum rei male gerentum.
Bonis esse oportet dentibus lenam probam, ad-
ridere ut quisquis ueniat blandeque adloqui,
Male corde consultare, bene lingua loqui.
Meretricem sentis similem esse condecet,
quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dare.
Numquam amatoris meretricem oportet causam noscere,
quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum.*

ASTAFIA: El colmo sería que nosotras tuviéramos lástima de los hombres que administran mal sus bienes. Toda lena que se precie ha de tener dientes perfectos, reírse con quien entre y hablarle con cariñitos, calcular con mala entraña y hablar con buena lengua. Y toda prostituta que se precie ha de ser como una zarza que, toque al hombre que toque, le cause daño o dolor; no ha de adentrarse nunca en las razones de su cliente, y diré más, cuando él se quede sin nada, ha de mandarlo a casa por incumplimiento en el servicio.

Aparte de la premisa fundamental del oficio, pedir siempre más, destaca un comportamiento psicológico: “que una cortesana no ha de adentrarse en las razones de su cliente”, es decir, que le vaya bien o mal, la joven no debe compadecerse y, cuando el cliente esté sin dinero, debe mandarlo a casa. La prostitución es un negocio, y si los hombres administran mal sus dineros, ellas no están ahí para tener lástima de su incompetencia, sino para aprovecharla³⁸. En el fondo aquí subyace una crítica a las prostitutas que se enamoran de sus clientes, es decir, las meretrices blandas de la tradición griega, que después asumirá Terencio. El carácter pragmático de estas mujeres que aquí se retrata está mucho más cercano al carácter tradicional romano y, por ello, debió de resultar mucho más comprensible y creíble que el de la *hetaira* enamorada griega, precedente de uno de los rasgos del romanticismo: el amor por encima del oficio.

3.2. Solidaridad con las de su clase.

Si Fronesia mantiene entre sus principios no compadecerse del cliente, sin embargo, y a diferencia de otras, se muestra cercana y solidaria con las de su clase (*Truc.* 854-857):

*PHRONESIVM. Blitea et luteast meretrix nisi quae sapit in uino ad rem suam;
si alia membra uino madeant, cor sit saltem sobriuum.
Nam mihi diuidiaest, [in] tonstricem meam ꝑsicut multamꝑ male.
Ea dixit, eum Diniarchi puerum inuentum filium.
Vbi id audiui, quam <ego propere potui egressa huc sum foras.*

³⁸ G. BROCCIA ha llamado la atención sobre la asociación que Plauto creó entre el amante arruinado y un muerto, basada en el doble significado del verbo *pereo*, a saber, “morir de amor”, “estar muerto”, en *Appunti sull'ultimo Plauto. Per l'interpretazione del Truculentus*, en *WS* 16 (1982), pp. 149-164.

FRONESIA: Muy sosa e insulsa es la prostituta que no mira por lo suyo aun estando borracha. Si tiene el cuerpo empapado en vino, que la cabeza al menos le quede sobria. Pues me disgusta enormemente el daño que le han hecho a mi peluquera. Ella misma acaba de decirme que han descubierto que el niño es hijo de Diniarco. En cuanto lo he oído, tan pronto como he podido, he venido fuera.

En esta escena, Fronesia abandona el banquete y a sus clientes para ocuparse de una noticia que la perturba, el maltrato que ha recibido Sira, su peluquera, una criada o una del gremio, por su culpa: Calicles, el futuro suegro de Diniarco, la ha torturado hasta averiguar dónde está su nieto, expuesto tras nacer, por tratarse del fruto de una violación. Se supone que la joven bebe y se divierte en un ambiente festivo, que es capaz de abandonar para atender a una amiga en apuros, que a su vez la ayudó a obtener un bebé con que engañar al soldado. No siempre se aplica la solidaridad entre iguales, al menos en el oficio; las despectivas palabras de Adelfasia en *Poenulus*, dirigidas contra las prostitutas más pobres, puesto que ella se va a iniciar en el oficio como prostituta de alto *standing*, aún hoy suenan hirientes (*Poen.* 265-270):

*ADELPHASIVM. An te ibi uis inter istas uersarier
Prosedas, pistorum amicas, reliquias alicarias,
miseras schoeno delibutas seruolicolas sordidas,
quae tibi olant stabulum statumque, sellam et sessibulum merum,
quas adeo hau quisquam umquam liber tetigit neque duxit domum,
seruolorum sordidulorum scorta diobolaria?*

ADELFASIA: ¿Acaso quieres mezclarte con esas escapatistas, amigas de los esclavos de molino, reinas de paja, pobres y sucias fregonas, atufadas de pachulí que apestan a burdel y callejón, a silla y banco para hacer la calle? Esas que nunca hombre libre ha llegado a tocar ni se ha llevado a casa, putas callejeras de dos duros, pasto de sucios desharrapados

Esas putas callejeras de dos duros son la escoria del oficio, y una peluquera o incluso su propia criada Astafia, que acabará seduciendo al esclavo Truculento, bien podrían pertenecer a ese grupo; frente a estas pobres mujeres, Fronesia y Adelfasia pueden elegir a sus clientes y mostrarse exigentes con ellos. La diferencia estriba en que Fronesia vive de verdad inserta en un mundo de mujeres que es solidario, mientras que Adelfasia es ajena a ese mundo: al final de la comedia se descubrirá que es libre.

3.3. Conciencia de sí misma.

En boca de la propia Fronesia se oye la confesión de sus maldades, y no va a intentar disculparse de ellas ni justificarlas, sino que, asombrosamente, asume las consecuencias que se deriven (*Truc.* 461-471):

*PHRONESIVM. Nullam rem oportet dolose adgrediri,
nisi astute accurateque exsequare.
Vosmet iam uidetis ut ornata incedo:
puerperio ego nunc med esse aegram adsimulo.
Male quod mulier facere incepit, nisi <id> efficere perperat,*

*id illi morbo, id illi senioſt, ea illi miſerae miſeriaſt;
bene ſi facere incepit, eiſ rei nimi' cito odium percipit.
Nimi' quam paucae ſunt deſſae, male quae facere oceperunt,
nimi' que paucae efficiunt ſi quid facere oceperunt bene:
mulieri nimio male facere meliſ onus eſt quam bene.*

FRONESIA: No ha de emprender uno ningún negocio en secreto, si no es para llevarlo a cabo con astucia y precaución. Vosotros mismos ya veis cómo voy vestida: en este momento finjo estar débil por el parto. Si una mujer no consigue llevar al final el mal que ha empezado a hacer, este acaba siendo para la pobre desgraciada un motivo de enfermedad, de mal humor y de desgracia; si empieza a hacer una buena acción, pronto le resulta esta una molestia. ¡Qué pocas se cansan cuando empiezan una mala acción y qué pocas la llevan a cabo cuando empiezan una buena acción!: le es más fácil a una mujer cargar con una mala acción que con una buena.

Es cierto que la primera impresión que un lector o espectador recibe de este discurso es que tiene un notable sesgo misógino: las mujeres son malas y, en consecuencia, hacen cosas malas. Dicho esto, en el texto Fronesia expresa un sincero reconocimiento de sus actos y un análisis clarividente de ellos: si uno emprende una acción perversa, debe seguir hasta el final. El motivo de su engaño se hace explícito: el dinero; y el engaño también: atribuirse un embarazo inexistente. Ante esta situación, no cabe arrepentimiento ni vacilaciones, solo cabeza fría y precaución.

En definitiva, se trata de una mujer que quiere medrar en su oficio y usa sus armas sin escrúpulo alguno contra los que son, en su opinión, sus rivales. Su daño está dirigido al soldado, pero no a la madre que ha parido al niño, desconocida, ni al niño, al que procura cuidar bien por su propio interés. No hay un espíritu maternal, sino comercial, y su único interés consiste en conseguir engañar al soldado y procurarse una ganancia económica. Para nuestra mentalidad, esta actitud se nos antoja demasiado cruel, pero en un mundo donde la exposición de los neonatos era algo si no habitual, al menos sí permitido, la actitud de Fronesia es aún más inteligente.

4. Conclusión.

Dos son las conclusiones relevantes que se extraen de este análisis de los personajes femeninos en las comedias plautinas. Forjados sobre el modelo griego, Plauto los adaptó a su realidad, aplicando dos criterios:

- Una tradición que viene de lejos y que coloca a la mujer en una situación que la empareja al marido en la representación pública y en el reparto de las obligaciones familiares, como se ve en los testimonios legendarios de Tanaquil y en general la mujer en la periodo etrusco de la historia de Roma, y también en las manifestaciones que las mujeres contemporáneas a Plauto protagonizaron para defender sus derechos.

- La segunda, una cercanía con la realidad y con las mujeres reales con las que convivía el poeta, que le permite profundizar en algunos problemas latentes del hogar romano, como la verdadera causa del enfrentamiento padre e hijo, y caracterizar personajes profundamente descarnados – y modernos a nuestros ojos – como el de

Fronesia, alejado del idealismo griego y muy cercano a los afanes cotidianos de los romanos, con sus miserias y sus grandezas.

ABSTRACT

This study starts off with a short historical overview of the role of women in Rome, reviewing both the Etruscan and the later Greek periods. Once the model of female behavior has been established by means of a catalogue of heroines, who all come to a bitter end (Virginia, Lucretia and Camilla, for example), we move on to deal with female figures in Latin theatre.

It is important to remember that Roman theatre has its origins in Greek New Comedy (*Néa*), which means that the characters are cast from models created by traditional Greek theatre. Even so, given that we are working with masks, Latin theatre, hand in hand with Plautus above all, was able to introduce novel elements.

From here, we move on to a relatively in-depth analysis of the following masks: the *Meretrix*, with its attributes and qualities, the *uxor dotata*, the *anus ebriola*, the *uirgo* and the *ancilla*. In our examination of these masks, we have focused on certain characters that are particularly relevant, such as the *puellae* of *Poenulus* or the *mulieres* of *Rudens*, in order to establish gradations of the types of prostitutes. Alcmena has also deserved special attention as an *uxor dotata* since she is an unusual Plautine creation. Staphyla and Lena are other characters that represent the stereotypical attributes of the mask of the *anus ebriola*, as the main character of the comedy *Persa*, a young girl named *Virgo* represents the attributes of a girl from a good family, in a comical manner. The catalogue ends with the servants, with special attention paid to Pardalisca for her fundamental role in *Casina*.

Finally we have centered our attention on the character of Phronesia, the prostitute in *Truculentus*, and on her Slave girl Astaphia. With these figures, our aim was to illustrate the modernity of their characters, their awareness as working women, their solidarity with those of their social class and their prominent role. Phronesia is a character that ticks all the boxes for representing the emaciated and avid Roman prostitute for whom the reader feels a strong attraction because of her analytical mind and the bravery she shows in her actions.

En este trabajo se parte de una breve revisión histórica del papel de la mujer en Roma, repasando la etapa etrusca y la posterior griega. Una vez establecido el modelo de conducta de la mujer por medio de un catálogo de heroínas, de triste final (Virginia, Lucrecia y Camila, por ejemplo), el trabajo pasará a ocuparse de las figuras femeninas del teatro plautino.

Premisa obligada es el aviso de que el teatro romano bebe en las fuentes de la *Néa* griega, lo que significa que los personajes proceden del elenco de tipos creados por el teatro costumbrista griego. Aun así, partiendo de que estamos trabajando con máscaras, el teatro latino, de la mano de Plauto sobre todo, fue capaz de introducir elementos novedosos, ajenos a los modelos griegos.

A partir de aquí se procederá a un análisis más o menos profundo de las siguientes máscaras con sus atributos y cualidades, partiendo del trabajo ya clásico de F. della Corte: *meretrix*; *uxor dotata*; *anus ebriola*; *uirgo* y *ancilla*. En el análisis de estas máscaras, nos detendremos en algunos personajes especialmente relevantes, como las *puellae* de *Poenulus* o las *mulieres* de *Rudens*, para establecer gradaciones en el tipo de las prostitutas. Alcmena también merecerá interés como *uxor dotata*, como creación peculiar plautina. Estáfila y Leena son otros personajes que representan los atributos tópicos de la máscara de la *anus ebriola*, como la protagonista de la comedia *Persa*, la joven llamada *Virgo* representa cómicamente los atributos de una joven de buena familia. El catálogo termina con las criadas, con especial atención a Pardalisca, por su papel fundamental en *Casina*.

Después nos centraremos en el personaje de Fronesia, la meretriz de *Truculentus*, y en su esclava Astafia. Con ellas pretendemos ilustrar la modernidad del personaje, su conciencia de mujer trabajadora, su solidaridad para con las de su clase y su fuerte pragmatismo. Un personaje con todas las papeletas para representar la descarnada y ávida prostituta romana, que, sin embargo, ejerce una fuerte atracción sobre el lector por su claridad de análisis y valentía en sus actos.

KEYWORDS: Roman Comedy; Plautus; working Women; Fronesia.