

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección *Studia et Nugae*



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones : homenaje a la Dra. Alicia Schniebs / Darío Pascual Roque Maiorana ... [et al.] ; Compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; Editado por María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2025.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-0305-1

1. Literatura Antigua. 2. Literatura Clásica Latina. 3. Literatura Clásica Griega. I. Maiorana, Darío Pascual Roque II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Martí, María Eugenia, ed. V. Moro, Stella Maris, ed.
CDD 880

Foto de tapa: Darío Maiorana

Diseño de tapa: Luciano Duyos / Cintia Espinosa

Lydus, una máscara lúdica en Bacchides de Plauto¹

Stella Maris Moro
Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”
Universidad Nacional de Rosario
morostellamaris@gmail.com

Resumen: Entre las máscaras generalmente consideradas menores en la *palliata*, el *paedagogus* ha sido una de las más desatendidas por la crítica. De hecho, son pocas las menciones que pueden hallarse en el *corpus* que conservamos. No obstante, este rol presenta un particular desarrollo en *Bacchides*, obra en la que su participación no solo es notablemente extensa, sino que además resulta central para las peripecias de la historia.

En este capítulo nos proponemos analizar las facetas de este personaje que, a nuestro parecer, cumple funciones relevantes en el desarrollo de la trama y en la caracterización de las demás figuras, tanto como en relación con los artefactos escénicos que podrían mantener el interés del público, y con los posibles efectos de humor y comicidad que debían de generarse en la escena plautina.

Palabras clave: *Bacchides*; Plauto; retórica escénica; *paedagogus*

Abstract: Among the masks generally considered minor in the *palliata*, the *paedagogus* has been one of the most disregarded by critics. In fact, few mentions can be found in the surviving *corpus*. However, this role is particularly developed in *Bacchides*, in which his participation is not only notably extensive but also central to the plot's events.

In this chapter, we will try to analyze the facets of this character, who, in our opinion, plays important roles in the development of the plot and in the characterization of the other figures, as well as in relation to theatrical devices that might seek to maintain the audience's interest, and to the potential effects of humor and amusement that could be generated in the Plautine scene.

Keywords: *Bacchides*; Plautus; stage rhetoric; *paedagogus*

¹ La figura de Alicia estuvo presente desde los primeros contactos que tuvimos con la cultura latina. Sus frecuentes viajes a Rosario para dictar aquellas clases magistrales ante quienes aún éramos estudiantes tenían siempre la inesperada dimensión de lo afectuoso: *eros* pedagógico, *amicitia* académica, momentos en que la sabiduría y lo profundamente humano se entrelazaban. Como alumnos disfrutábamos de esos encuentros: la querida Bety Rabaza, Aldo Pricco, Darío Maiorana y Alicia, con las colegas de Buenos Aires que la acompañaban en cada viaje, la vehemencia de Elizabeth “Lele” Caballero, la dulzura de María Delia, y las por entonces tan juveniles como brillantes Jimena Palacios, Marcela Suárez..., quienes se divertían y compartían en complicidad generosa saberes, amistades, enseñanzas, que en ellos constituían una misma esencia. Año tras año esa presencia luminosa se renovaba e intuíamos que cada verso, cada línea citada, revelaba a través de su voz una mirada perspicaz que escudriñaba las mismas entrañas de la literatura y las blandía como pajarito palpitante en sus palabras. Esos ecos, reverberaciones de la felicidad, persisten en la memoria cuando intentamos recorrer los textos con el mismo asombro de esos tiempos y delinear algunas desmañadas ideas en amoroso homenaje.

Un rol “marginal” en el centro de la escena

Entre las máscaras generalmente consideradas de menor trascendencia en la *palliata*, una de las más desatendidas por la crítica literaria ha sido la del *paedagogus*. A decir verdad, son pocas las menciones que pueden hallarse en el *corpus* dramático que conservamos. Sin embargo, Plauto le concede un espacio relevante en *Bacchides*, obra en la que este personaje despliega largos diálogos y concentra las miradas del público en extensos monólogos; al mismo tiempo, las peripecias que atraviesan los protagonistas de la historia dependen en gran medida de su ocasional intervención. En efecto, cuando el *servus Chrysalus* ha logrado sustraer el oro al anciano *Nicobulus* para que su joven amo *Mnesilochus* pueda recuperar a su amada *Bacchis*, es por causa de *Lydus*, el *paedagogus*, que el oro es devuelto y la trama se reinicia para configurar un nuevo engaño.

En este capítulo nos proponemos analizar la compleja construcción de este personaje que, tras la apariencia de una lateralidad irrelevante, parece ocupar por momentos la centralidad de la escena, como pivote en el curso de la acción, *partenaire* en la caracterización de otras máscaras y recurso retórico para el sostenimiento de la expectación por parte de una *cavea* portadora de un interés que podía tornarse volátil de un momento a otro, llevada por las atracciones que se desarrollaban concomitantemente durante los *ludi*. En este sentido, indagaremos en la pertinencia de esta máscara en el funcionamiento de artefactos escénicos cuya finalidad sería mantener el interés del público y, en virtud de esto, en su eventual eficacia para sostener una sutil conexión con los posibles efectos de humor y comicidad que, por lo que deducimos a partir del éxito del sarsinate entre sus contemporáneos, podrían haberse dado en la escena plautina.

La instanciación de la máscara *paedagogus* en la comedia latina

La imagen del pedagogo en la Antigüedad clásica remite al esclavo cuya labor principal consistía en acompañar a su joven amo en el trayecto que se extendía entre su hogar y la escuela, de modo tal que, además de ofrecerle protección, vigilaba el comportamiento y orientaba la formación del niño que estaba bajo su responsabilidad. Según Bonner (2012: 40), esta costumbre, habitual en Grecia, ya se extendía en tiempos de Plauto entre las familias más acomodadas de Roma y, por tanto, es probable que el auditorio de la *palliata* estuviera familiarizado con ella.

En el ámbito de la ficción dramática, la figura del preceptor no resulta, empero, relevante dentro del *corpus* de la *palliata*, con la sola excepción de *Lydus*, el *paedagogus* en *Bacchides* de Plauto. Tal como aparece caracterizado en los *dicta* de otros personajes, se trata de un esclavo ya anciano que otrora había tenido bajo su responsabilidad la educación de quien, para la época en que transcurre la historia, se ha convertido ya en un *adulescens amator*.

Dado que se trataba de un esclavo, es bastante comprensible que, subsumido bajo la máscara del *servus*, el *paedagogus* durante largo tiempo no haya tenido una consideración particular en la crítica y que, aun cuando las *dramatis personae* de esa obra lo recojan (llamativamente) en su listado, no se le haya otorgado un lugar destacado junto a otros tipos de la comedia latina.

En el capítulo 9, “Characters and Characterization”, de su amplio estudio sobre la comedia latina, Duckworth (1952: 236 ss.) presenta un catálogo de las principales máscaras de la *palliata*. Aborda no solo las más frecuentes, sino otras que aparecen ocasionalmente, incluso aquellas que, a su criterio, poseen “minor and colorless parts” (p. 237). Sin embargo, el pedagogo no obtuvo siquiera una mención en este capítulo.² Asimismo, en el siguiente, “Thought and Moral Tone”, si bien dedica casi tres páginas (285-7) a relevar de qué modo en la comedia se aborda el problema de la educación de los hijos en relación con la preocupación de los padres,³ el autor no utiliza nunca el término “*paedagogus*”, sino el inglés “tutor” (p. 286).⁴

Cabe a Marion Faure-Ribreau el reconocimiento por haber otorgado un espacio propio al *paedagogus* en el repertorio de máscaras que releva en su detallado estudio sobre la construcción de los personajes en el teatro latino (2012). En el capítulo 2, la autora distribuye en primer término las *personae* en dos grupos: las masculinas y las femeninas, para luego desglosar el primero en subgrupos: *senex*, *leno*, *adulescens*, *miles*, *parasitus*, esclavos, *cocus* y profesionales. Ubica al preceptor dentro de la

² Esto, cuanto menos, sorprende en la medida en que se trata de una máscara que ya estaba presente en la Comedia Nueva Griega: *Lydos* en *Dis Exapatón* de Menandro (que sirvió de modelo al pedagogo de *Bacchides*) y *Daos* en *Aspís* del mismo autor; también se presenta la posible figura de un *paedagogus* en los *fragmenta* del *Phásma* menandriano (Allison: 449).

³ En este capítulo no abordaremos en detalle la cuestión educativa, a la que aludimos en otro trabajo (Martí y Moro, 2023).

⁴ Duckworth tampoco menciona el término “*magister/magistra*” que, sin embargo, es utilizado en la *palliata* una veintena de veces. Si bien *magister* y *paedagogus* difieren relativamente en su función (el primero como quien efectivamente imparte un conocimiento, mientras que el segundo se presenta más bien como un guía y acompañante), este último, como veremos, incorpora el rasgo “+ saber”, en tanto es responsable de orientar al niño en sus tareas de lectura y escritura. En los *dicta* de los personajes, en efecto, el pedagogo es nombrado como *magister* (cf. *Bac.* 148, 152, 163).

categoría de los *servi*, a los que reconoce como difíciles de encerrar en un único tipo (pp. 109 ss.). Luego de plantear que el empleo de términos como *uilicus*, *atriensis* y *paedagogus* “n’a pas la cohérence ou l’ampleur nécessaires pour constituer un type à part entière” (p. 111), dedica varias líneas a la caracterización de este último. En particular, pone el foco en el hecho de que solo en *Bacchides* de Plauto este personaje tiene algún desarrollo y que, justamente allí, su estatus es puesto en tela de juicio por su discípulo, quien “devenu amoureux, entend s’affranchir de l’autorité d’un *paedagogus* devenu encombrant” (p. 112), es decir, pesado o inoportuno. Inmediatamente, Faure-Ribreau repara en el hecho de que “Lydus refuse de quitter sa place de *paedagogus* pour devenir un *servuus* comme les autres, et c’est pourquoi on le désigne comme *paedagogus*” (p. 112). No obstante, agrega que, a partir de ese intercambio verbal, asume ciertos rasgos propios de la máscara *senex*, en particular, del *senex iratus*: “Lydus es un *servuus* qui joue le *senex*” (p. 113).

Este breve desarrollo del punto de vista de esta autora arroja cierta luz, a nuestro modo de ver, en la construcción particular que esta máscara presenta en relación con las restantes, en la medida en que se sitúa en una intersección de rasgos propia, y sería, por tanto, esta confluencia de atributos la que lo define y a la vez nos incita a dedicarle un análisis más exhaustivo.

En el *corpus* de la *palliata*, se cuentan, por cierto, unas ocho ocurrencias del lexema *paedagogus*. Tres de ellas constituyen referencias con escasa o mínima trascendencia en la trama o en la caracterización de los personajes.

En primer lugar, en *Mercator*, el protagonista menciona que, al emprender un viaje de negocios, lo acompañó un esclavo que había sido su maestro durante su niñez:

*servom una mittit, qui olim puero parvolo
mihi paedagogus fuerat, quasi uti mihi foret
custos (Pl.Mer.90-2).*⁵

Envía conmigo un esclavo, que, en otro tiempo, cuando yo era un niño pequeñito, había sido mi pedagogo, para que fuera como mi protector.⁶

De ese esclavo no se tiene más noticia, excepto que se considere que se trate del *servus* que se presenta luego, *Acanthio*. Sin embargo, ya no se volverá a nombrar el rol de pedagogo en la obra.

⁵ Las citas de textos de Plauto corresponden a la edición de Leo (1895).

⁶ Las traducciones del latín son propias.

Encontramos otra ocurrencia en *Pseudolus*, obra en la que el anciano *Simo* exclama:

*hic dux, hic illi est paedagogus, hunc ego
cupio excruciar* (Pl.Ps.447-8).

Este es el guía, este es su maestro, a este yo deseo crucificarlo.

Adjetiva de este modo al *servus Pseudolus*, por cuanto lo culpa de haber guiado (labor del pedagogo) por mala senda a su hijo.

Finalmente, en *Phormio* de Terencio, encontramos una tercera mención:

*Quid paedagogus ille, qui citharistram?
Quid rei gerit?* (Ter.Ph.144-5).⁷

¿Qué hay de aquel pedagogo que anda con la citarista?
¿Cómo van sus asuntos?

En este diálogo que se da entre dos esclavos, utilizan este apelativo en forma irónica para referirse al *adulescens* que, enamorado, acompaña a todas partes a la joven ejecutante de cítara, de modo tal que no instala una *persona* dentro del reparto de personajes, aunque sí trae a escena la imagen de lo inseparable del vínculo alumno-pedagogo, argumento a favor de que el público debía estar familiarizado de alguna forma con esa relación.⁸

Como puede notarse, estas referencias al rol del “maestro” representan caracterizaciones ya pasajeras, ya humorísticas. Esto podría justificar en gran medida la escasa consideración que ha tenido en la tradición crítica en comparación con el resto de

⁷ Edición de Kauer y Lindsay (1963).

⁸ La pareja maestro-discípulo se proyecta a diferentes relaciones en el ámbito de la *palliata*. A las ya mencionadas referencias a la máscara del *paedagogus* y al concepto de *magister*, podríamos agregar aquellas que, en la comedia, señalan a las mujeres como maestras y, por tanto, como depositarias del saber. Así en *Bacchides*, las prostitutas han sido quienes enseñaron las artes amorosas a los *adulescentes*, tal como alude *Lydus* en el v. 163: *Lyd. Peior magister te istaec docuit, non ego* (“un maestro peor te enseñó estas cosas, no yo”). Faure-Ribreau (2024) fija también la atención sobre esta relación en el verso 105 de *Stichus*, en que el *paterfamilias* traslada a sus hijas el saber y construye el diálogo subsiguiente a partir de esta inversión: *discipulus venio ad magistras* (“vengo como discípulo ante maestras”). Otra referencias al conocimiento de las prostitutas, esta vez en cuanto a artimañas y engaños, se encuentran en *Mil.*874 ss., en particular, en la reflexión de la propia *Acroteleutium: novi indolem nostri ingeni* (v. 921: “conozco la naturaleza de nuestra habilidad”), y en el pasaje de *Truc.*223-30, en que *Astaphium* describe el saber meretricio: *scit illa quid suas res postulet* (v. 230: “aquella sabe lo que su situación exige”), tras plantear al joven *Diniarchus* (vv.732 ss.) que aprendió sus “primeras letras” (*litteras didicisti*) en el amor y reclama la paga para la maestra (*quid erit interea magistrae...?*). Por otra parte, en el principio de *Mostellaria*, el *servus Tranio* es acusado de haber arrastrado a la perdición a su amo, lo cual se define en términos de una “docencia” perniciosa: *virtute id factum tua et magisterio tuo* (v. 33: “Esto sucedió por tu coraje y tu magisterio”). Si bien en todos estos casos el saber es atribuido a figuras marginales en el ideario latino (mujeres y esclavos), el marco de la comedia habilita una lectura en clave irónica de estas expresiones.

las *personae*. No obstante, las cinco alusiones restantes, agrupadas todas ellas en *Bacchides*, instauran una máscara que entra en escena: *Lydus*, un *paedagogus* cuya aparición, como intentaremos argumentar, lejos de resultar irrelevante o marginal, deviene considerablemente significativa, no solo para el desarrollo de la trama, sino fundamentalmente para los posibles efectos de comicidad y, por ende, como sustrato de artefactos retóricos para la *captatio*.

A lo largo de la obra, este personaje pronuncia un total de aproximadamente 118 versos, cifra para nada despreciable sobre todo si consideramos que abandona definitivamente la escena en el v. 499. Es decir que sus *dicta* ocupan más del 20 % del texto en los primeros 500 vv., un 10 % de un texto de algo más de 1120 líneas (recordemos que el comienzo ha llegado hasta nosotros fragmentado). Podemos señalar que, además de los diálogos, muchos de ellos de tenor contrapuntístico, sostiene un monólogo de diecisiete versos (368-384), además de pronunciar en presencia de otras máscaras parlamentos de mediana extensión (vv. 419-434, 437-448 y 477-488, esto es, 16, 12 y 12 líneas respectivamente).

Si bien estas brevísimas consideraciones cuantitativas ya señalan cierta relevancia de esta máscara en la obra, el hecho de que protagonice una escena monologal frente al auditorio nos permite conjeturar que no se trata de un personaje insustancial, dado que, desde el punto de vista de la retórica escénica, asume la función de mantener la atención de los espectadores mientras el resto del *grex* se organizaba por fuera de la vista del auditorio. Si tomamos en cuenta el contexto de la representación, en el que la recepción del público trazaba el límite entre el éxito o el fracaso de la puesta, atribuirle largos parlamentos en monólogos y diálogos, así como ágiles secuencias de intercambio con otros personajes, nos lleva a sospechar que la crítica ha sido cuanto menos mezquina en sus valoraciones con respecto a este tipo dramático. En los apartados subsiguientes intentaremos relevar algunos de los aspectos que permitirían recuperar la entidad compleja de este personaje, que se manifiesta a la par de las máscaras que constituyen el repertorio más conspicuo de la *palliata*.

Una máscara de múltiples máscaras

Empecemos por analizar el nombre *Lydus*, que es invocado con varios sentidos por sus interlocutores y convoca diversos semas en la obra.

Según López López (1991: 120), se trata de un apelativo frecuente entre los esclavos, tanto entre los griegos como en Roma, en relación probable con su origen o

proveniencia (de Lidia). Recordemos que, en la propia materialidad discursiva de los personajes, *Lydus* se encuadra como *servus* de su joven amo y discípulo *Pistoclerus*, cuando este le recuerda su posición: **Pist.** *Tibi ego an tu mihi servos es?* (v. 162: “**Pist.** ¿Es que yo soy tu siervo o vos sos el mío?”).

En el estudio ya citado, López López (*ib.*) destaca que a este sentido ya presente en el *Dis Exapatón* de Menandro, Plauto agrega “el juego de palabras con *ludus* (‘escuela elemental’, ‘parvulario’ –en clara alusión al oficio del personaje–)”, solo posible en latín, y cita el verso 129: **Pist.** *non omnis aetas, Lyde, ludo convenit* (“**Pist.** la escuela no va bien con cualquier edad, *Lydus*”).

A partir del término “*ludus*”, se referencia la palabra “*ludius*”, que señala a quienes participan de los *ludi*, ya se trate de bailarines y actores o de gladiadores (Gaffiot, 1934: s. v. *ludius*). Por su parte, Tito Livio, en su conocido pasaje sobre el origen del teatro en Roma (7.2), incorpora a esta serie el lexema “*ludio*”.

Como puede leerse en González Vázquez (2004), en la tradición literaria se han sostenido dos hipótesis sobre la etimología del término “*ludio*”:

por una parte, la que lo hace derivar del verbo *ludere*, según Varrón. Por otra, la defendida por Isidoro y Tertuliano, que ven su origen en el término etrusco *Lydus*, sobre la base de Heródoto (1.94), quien habla del origen lidio de los etruscos (p. 167).

Existe cierta coincidencia (González Vázquez, 2004: 167 y, antes, Szemerényi, 1975: 312-3, entre otros) en establecer que el término “*ludio*”, ‘actor, bailarín’, se ha desarrollado a partir de “*ludus*”, a través del cruce con “*histrion*”, palabra que, tal como plantea Tito Livio en el citado segmento, se habría originado en el etrusco “*ister*”. Por este camino, el sema ‘actor/bailarín’, en particular si consideramos el marco de la representación, también se evoca en el nombre parlante de *Lydus*. Sin embargo, más allá de que se descarte la segunda etimología propuesta a partir del hecho de que no se atestigua que los romanos llamaran “*Lydus*” o “*Lydius*” a los etruscos (Szemerényi, 1975: 312-3), esta discusión pone de relieve la compleja conexión (fonética, semántica, cultural) existente entre *Lydus/lydius/ludus/ludius/ludio*, que podría provocar múltiples resonancias en la mente del espectador ante la sola mención del nombre de esta máscara.

Ahora bien, la proximidad fonética entre *lydus* y *ludus* conlleva al menos otras dos resonancias. Una de esas evocaciones alude a *ludus* como juego o divertimento,

pero también como burla y engaño.⁹ El maestro es objeto lúdico en la medida en que sus enseñanzas han sido desatendidas y es amenazado por su discípulo *Pistoclerus*, que ha dejado de obedecerle. Esto se expone desde su primera entrada en escena, en un animado diálogo que oscila entre las quejas y lamentaciones del maestro y las réplicas breves y burlonas del discípulo, lo que podría funcionar como un mecanismo tendiente a reducir la empatía del espectador y convertir de este modo al pedagogo en objeto risible. De hecho, el artilugio de la ridiculización sobrevuela en la obra a los personajes de edad avanzada: así, el verbo “*ludificari*” (vv. 523, 642 y 1100) aparece siempre en relación con la burla al *senex Nicobulus*. Ya sea por su falta de entendimiento o por sus costumbres pasadas de moda, tanto el anciano padre como el tutor entrado en años son objeto de inferiorización con el consiguiente divertimento que esto podría provocar en el espectador.¹⁰ En el caso de *Lydus*, sus enseñanzas han sido débiles, al igual que el cuerpo que ahora las sostiene, como el propio personaje expresa en los vv. 152-4:

*magistron quemquam discipulum minitarier?
[nil moror discipulos mihi iam plenos sanguinis:
valens afflictat me vacivom virium.]*

¿Que algún discípulo amenace a su maestro?
[No me demoro en tener discípulos ya repletos de fuerza:
a mí, vacío de fuerzas, me hostiga uno vigoroso.]

La otra alusión subyacente nos remite a *ludus* en el sentido de juego amoroso.¹¹ Si tomamos este sema en consideración, el verso 129 antes citado podría interpretarse como: “el juego amoroso no va bien con cualquier edad, *Lydus*”, como reconvención a quien, además, por anciano, no debería ocuparse de asuntos amorios, que son más aceptables en los jóvenes, en la medida en que forman parte de la caracterización misma del *adulescens* de comedia. En tal sentido, este personaje se reviste de los rasgos del *senex amator* y, de esta forma, se convierte en objeto de burla (conjeturamos, por parte de los espectadores) por inmiscuirse en temas que no son propios de su edad.

Todos estos rasgos permanecen latentes y se activan en diferentes momentos de la obra: custodio de la formación del *adulescens* en su tránsito desde el *ludus* como ámbito formativo al *domus* en tanto ámbito territorial del *patrimonium*, este maestro

⁹ Gaffiot (1934). *ludus*, acepción 1. Cf. *OLD. ludus*, 4.

¹⁰ Sobre la relación entre los mecanismos de inferiorización y la risa y cómo esta, a través de la humillación, busca corregir los posibles apartamientos respecto de las normas sociales, cf. Bergson (1900).

¹¹ Gaffiot (1934). *ludo*, acepción I. 2 y *OLD. ludus*, 1.

barbarus (v. 121, “bárbaro/inculto” tal vez como extranjero, lidio) se transfigura en objeto de juego y burla (nuevamente *ludus*) por parte de su discípulo, cuando este se sumerge en el juego sensual de las *meretrices*. Estas múltiples capas recubren a un personaje cuya trascendencia en los artificios de comicidad ofrecen al espectador recursos inagotables para mantener su mirada y expectación (*spectare/exspectare*), mientras destellan progresivamente en el devenir de la trama.

Esta multiplicidad semiótica que surge del nombre conferido a este personaje tiene su correlato en la acumulación de rasgos en tensión que componen su código dramático y que dan a su *nomen* un carácter emblemático en relación con su complejidad simbólica y significativa.¹² En efecto, tal como plantea Faure-Ribreau, se trata de un *servus* que asume las características propias del *senex iratus*, en un contexto en el que los *senes* se debaten en su rol de *patres familias*, en dos versiones complementarias: por un lado, un *Nicobulus iratus*, padre de *Mnesilochus*, que aparece como firme representante de los *mores maiorum*; por otro, *Philoxenus*, el progenitor de *Pistoclerus*, que en su condescendencia tiende a consentir la conducta de los jóvenes; ambos, pese a sus diferentes puntos de partida en su trayecto dramático, confluyen en *amatores* hacia el final de la obra, *senes indocti*¹³ seducidos por las *sorores meretrices*. Ante esta contrapartida, *Lydus* juega su propio rol frente a la seducción de las mujeres, es captado en el interior del recinto meretricio, pero, a punto de sucumbir, escapa en dirección hacia la ira de un *pater*. Así se debate entre su función servil, la cual no elude, y su rol de garante de la moralidad de su discípulo, desde la sabiduría propia del anciano; al mismo tiempo, oscila entre el afuera y el adentro de la seducción, *iratus* y *amator*, cuando su discípulo se ve obligado a recordarle que los juegos amorios no son propios de su edad y ocupación, y lucha entonces entre los rasgos de un *adulescens* a punto de ser seducido y un *senex* que recuerda los *mores* de una civilidad teñida de ideales romanizados. Analicemos cómo se presentan estas tensiones en los *dicta* del propio *Lydus*.

Parodia y *captatio*

Los monólogos de la *palliata* comprenden situaciones diversas: escenas en las que el personaje habla solo o para sí mismo, sin que haya otros personajes a la vista de

¹² Aul.401-2: *tu istum gallum, si sapis, / glabriorem reddes mihi quam volsus ludiust* (“Si eres sabio, vos me vas a devolver este pollo más desplumado que un actor afeitado”).

¹³ Moro y Brunstein (1997).

los espectadores (tales como el monólogo de *Chrysalus* al llegar a la patria de su amo, en *Bac.*170 ss., o su incomparable secuencia de autoelogio en los vv. 925-977), o bien aquellas en que otro personaje escucha sin que el monologante lo perciba (*Aul.*608 ss., en los que *Euclio* sale del templo, hablando sobre cómo escondió el oro, mientras *Strobilus* espía), y las que incluyen pasajes que se dirigen directamente al público (*Halisca*, mientras busca desesperada la cesta perdida, en *Cist.*678 ss.) o incluso a alguna divinidad (*Theopropides*, a su llegada, en *Mos.*431 ss.). Además de esta variedad de circunstancias en las que tienen lugar, y si se toma en consideración su elevada proporción (estimada en un 15 %, si promediamos el 17 % que Duckworth releva en Plauto y el 12 % que indica para el corpus terenciano)¹⁴ en relación con los diálogos, no resulta plausible considerar que la única utilidad de los monólogos sea dar continuidad a la representación mientras los actores cambian su atuendo. De hecho, el propio Duckworth (*op. cit.*: 105-6) ya contabiliza unas ocho funciones que estos segmentos podrían desempeñar: las más frecuentes, 1) los que explican la trama, 2) aquellos que anuncian lo que sucederá en escena o ya sucedió fuera de ella, 3) los comentativos, que acrecientan el humor o el suspenso; y, en menor número, los que caracteriza como 4) deliberativos, meditaciones sobre cómo continuar el curso de acción, 5) caracterizadores de la *persona*, 6) moralizantes, 7) de efecto cómico y, en última instancia, 8) retóricos, parlamentos que ponen en escena la habilidad oratoria de las máscaras. De alguna manera, este autor prefiguraba en esta clasificación los puentes que podrían tenderse entre la escena y el público desde el punto de vista de la representación. Puesto a analizar el fenómeno de la *palliata* desde esta perspectiva, Pricco (2004: s/n)¹⁵ sostiene que “la escritura plautina se hace cargo de la ligadura con los espectadores al modo de un artefacto retórico que construye su auditorio”. En tal sentido, y habida cuenta de la inestable atención de un público permanentemente seducido por las variadas atracciones que daban vida a los *ludi*, cada instancia de la puesta en escena se convertía en un desafío para mantener cautivo al espectador en el marco del *convivium* que instauraba la relación *scaena/cavea*. En palabras de Pricco (2004: s/n):

Si se acuerda en el hecho de que cada pieza plautina plantea un esquema de persuasión constante, no solo los prólogos están anclados en una convocatoria a la expectación, sino también el resto del cuerpo textual, mediante lugares comunes constatables y agrupables en instancias homogéneas.

¹⁴ Duckworth (1952: 103).

¹⁵ Cf. también Pricco (2016, 2021a y 2021b), entre otros trabajos del mismo autor.

Regresemos ahora a la máscara que nos ocupa en este capítulo. A partir de las observaciones precedentes, el monólogo del *paedagogus* que se desarrolla entre los vv. 368-384 podría motivar una consideración más atenta de esta *persona* entre la nómina de personajes que se enumera habitualmente en la crítica sobre el sarsinate en particular y sobre la comedia latina en general.

En su estudio acerca de la reescritura plautina de los originales griegos, Damen (1992: 206) argumenta que “Plautus' need to cover act-breaks underlies and actuates the changes he has effected”. Analiza segmentos de tres obras, *Mostellaria*, *Aulularia* y *Bacchides*; de esta última, en particular, los vv. 178-384. Al comparar *Bacchides* con los hallazgos del *Dis Exapatón* de Menandro, Damen observa dos diferencias notables: la primera es un momento del original griego en que queda vacía la escena y que, en el texto plautino, corresponde al monólogo de *Mnesilochus* (vv. 385-404); la segunda, que en *Bacchides* el pedagogo entra en la casa de las meretrices para acompañar al joven *Pistoclerus* y, contrafácticamente, permanece allí por casi doscientos versos (vv. 170-367). De estas dos aparentes inconsistencias, Damen deduce que el monólogo del *paedagogus* se ha desplazado “to cover an act-break” (*op. cit.*: 225). De ser así, el comediógrafo ha debido de configurarlo efectivamente como un artilugio retórico, a sabiendas de que, ante una pausa en la *performance*, probablemente el público perdería interés.¹⁶

Dos aristas de este monólogo nos parecen relevantes en relación con la constitución del espacio lúdico que se legitima a partir de la máscara que estamos considerando: la construcción de una intempestiva salida y la revelación de un viaje infernal. Intentaremos discernir de qué modo este segmento pudo erigirse en un artefacto eficaz para sostener el interés de la *cavea*, para lo cual abordaremos cada una de ellas en los siguientes apartados.

¹⁶ Hanson (s/f) apunta la mayor extensión que Plauto concede al monólogo de *Mnesilochus* (vv. 500-525) por sobre la longitud del mismo pasaje en Menandro (*Dis Exapatón*, 18-30). Según el crítico, frente la versión menandreana, el conflicto interno del *adulescens* plautino, que pone el foco en la exteriorización de lo que va a reclamar a su amada, se abre a nuevos propósitos en la trama, lo cual podría reforzar la hipótesis de la confianza puesta por el sarsinate en la *captatio* del público durante estas secuencias y en la explotación de estos pasajes como condensación de topos a desarrollar en el resto de la *performance*. En palabras del autor, “He translates Menander wholesale, when he can, but makes adaptations for the expectations of his audience”.

1. *Pandite atque aperite propere: un paraclausíthyron invertido*

La escena del monólogo (vv. 368-384) da comienzo cuando el *paedagogus* se eyecta en carrera, al modo de un *servus currens*, desde el interior de la casa de las hermanas meretrices. En sus palabras predomina la agitación:

*Lydus. Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, obsecro.
nam equidem haud aliter esse duco, quippe quo nemo advenit,
nisi quem spes reliquere omnes, esse ut frugi possiet. 370
Bacchides non Bacchides, sed bacchae sunt acerrumae.
apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem.
omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare—
quae ut aspexi, me continuo contuli protinam in pedes.
egone ut haec conclusa gestem clanculum? ut celem patrem, 375
Pistoclere, tua flagitia aut damna aut desidiabula?
[quibus patrem et me teque amicosque omnes affectas tuos
ad probrum, damnum, flagitium appellere una et perdere.]
neque mei neque te tui intus puditumst factis quae facis,
quibus tuom patrem meque una, amicos, adfinis tuos 380
tua infamia fecisti gerulifigulos flagiti.
[nunc prius quam malum istoc addis, certumst iam dicam patri]
de me hanc culpam demolibor iam et seni faciam palam,
ut eum ex lutulento caeno propere hinc eliciat foras.—*

Ly. ¡Abran y aparten rápidamente esta puerta del Orco, les ruego! Pues de verdad no considero que sea de otra forma, porque de hecho no viene nadie, excepto quien dejó toda esperanza de poder ser honesto. Las *Bacchides* no son *Bacchides*, sino que son bacantes picantísimas. Aparten de mí a estas hermanas que chupan la sangre de los hombres. Toda la casa fue dispuesta abundante y opíparamente para la perdición. En cuanto las vi, inmediatamente salí corriendo. ¿Acaso yo voy a soportar en secreto estos ocultamientos? ¿¡Que yo oculte a tu padre, *Pistoclerus*, tus infamias o daños o escondrijos de vagancia!? Con estos, intentás arrastrar de una a tu padre y a mí y a vos y a todos tus amigos al oprobio, al daño, a la infamia, y perdernos. Y ni por mí ni por vos te avergonzaste con los hechos que hacés, con los que a tu padre y a mí a la vez, a los amigos, a tus parientes convertiste con tu infamia en modeladores del deshonor. Ahora, antes que aumentes esta desgracia, estoy decidido a contarle ya a tu padre. Ya voy a alejar de mí esta culpa y lo voy a hacer abiertamente frente al padre, para que se apure a arrancar a este de aquí, de este barro cenagoso, hacia afuera.

Tras haber aceptado entrar para no abandonar en manos de la deshonra y la perdición a su discípulo *Pistoclerus*, *Lydus* aparece en escena como arrojado, expulsado de la casa de las hermanas *Bacchides*. Si bien parece haber echado a correr voluntariamente, la advertencia de su discípulo (los juegos amorios no son apropiados para cualquier edad) parece tener aquí su efecto: *Lydus*, de nombre lúdico, no sabe o no puede jugar este juego y sale “horrorizado” por el espectáculo que ha visto en el interior

de la casa.¹⁷ De forma opuesta a la conducta de los *adulescentes* cuando la puerta de la amada se les obtura, quienes claman por entrar, ruegan, protestan, luchan, se indignan y lloran junto a la entrada, este pedagogo, esclavo y anciano, recorre el camino inverso con la misma intensidad.

Es sabido que las puertas han sido el motivo central en un tipo de composición originaria de Grecia, el *paraclausíthyron*, lamentación de los amantes rechazados junto a la puerta cerrada de la amada. En su trabajo sobre este subgénero lírico, Canter (1920: 355) ubica próximo a la puerta al *exclusus amator*:

[el *exclusus amator*] finds also that the early love-affair is often associated with the favorite's house-door, around which eager admirers throng. The door, usually obdurate and unyielding, is now apostrophized, now flattered, now treated with violence.

La diversidad de tonos y sentimientos que pueden invocar estas lamentaciones abarca, como reconoce este autor, desde cantos desesperados hacia la puerta insensible o intentos de sobornos a los guardianes, hasta paródicas aberturas que relatan infidencias sobre los ocupantes de la morada. El propio Plauto nos ofrece algunas variantes del género. Una de ellas en *Curculio*, obra en la que el joven *Phaedromus*, en diálogo con su esclavo *Palinurus*, instaura el diálogo con la puerta, “*ostium oculissimum*”, en los versos 15 y 16, motivando el escarnio de su esclavo:

Phaed. *Huic proximum illud ostiumst oculissimum.* 15
salve, valuistin? Pal. Ostium occlusissimum,
caruitne febris te heri vel nudiustertius
et heri cenavistine? Phaed. Deridesne me?
Pal. *Quid tu ergo, insane, rogitas valeatne ostium?*
Phaed. *Bellissimum hercle vidi et taciturnissimum,* 20
numquam ullum verbum muttit: cum aperitur tacet,
cum illa noctu clanculum ad me exit, tacet.

Phaed. Próximo a este [se refiere al templo de Esculapio] está aquella puerta amadísima como mis propios ojos. ¡Salud! ¿Estás bien? **Pal.** Puerta cerradísima como mis propios ojos, ¿acaso estuviste con fiebre ayer o anteayer y cenaste bien ayer? **Phaed.** ¿Te burlás de mí? **Pal.** ¿Por qué, loco, vos entonces le preguntás a la puerta si está bien? **Phaed.** ¿Por dios! La vi bellísima y calladísima, jamás murmura palabra alguna: cuando se abre, calla, cuando aquella sale hacia mí, a escondidas por la noche, calla.

¹⁷ Un pasaje similar, en que el espacio interior de la *domus* se construye como ámbito de perdición, se encuentra en *Mos.1 ss: Exi e culina sis foras, mastigia* (v. 1: “¡Salí de la cocina, delincuente!”). En esta secuencia, los esclavos *Tranio* y *Grumio* salen abruptamente (aquel expulsado por el este) de la vivienda donde han transcurrido, según la descripción del segundo, escenas de disipación del amo más joven y su patrimonio.

En estos versos, el amante se convierte en objeto de burla del *servus* por sus exageradas consideraciones para con la puerta, pero su desmesura amorosa, que lo conduce a actuar como un loco (“*insane*”), continúa motivando sus actos y, haciendo caso omiso de las burlas, se acerca a derramar vino junto a la puerta para ganar la simpatía de la *lena* ebria que le impide el paso (vv. 75 ss.).

Encontramos otra variante en *Asinaria*, vv. 127 ss., en los que el *adulescens amator*, *Argyrippus*, solo sobre el escenario hasta el v. 152, increpa a la *lena Cleaereta* desde el exterior de la casa de su amada, “*ante ostium*” (v. 151). Este monólogo revela las fluctuaciones del estado anímico del personaje, quien va desde el enojo contra la *lena* y su hija *Philaenium* (v. 133: *perlecebrae, permities, adulescentum exitium*, “carnada, ruina, destrucción de los jóvenes”), hasta el recuerdo amoroso de su amada (vv. 145-6: *me specta modo. nam isti quid suscenseam ipsi? nihil est, nihil quicquam meret*, “Pero mirame un poco. Pues ¿por qué me iba a irritar con ella misma? No hay nada, no lo merece en absoluto”).

Rabaza, Pricco y Maiorana (2003: 26-27) señalan también la presencia de un *paraclausíthyron* invertido en *Menaechmi*, cuando es la *meretrix* quien busca atraer al joven hacia su morada:

En este sentido, *Erotium* llega a parodiar el propio dispositivo retórico-poético de la exclusión del enamorado (*exclusus amator*). En efecto, en 351 y ss., *Erotium* instaura un contra o anti *paraclausíthyron* cuando intenta denodadamente que *Menaechmus II*, parado en la puerta, fuera de la casa, entre a la misma con la expresa negativa del joven (...). En este caso, se refuerza la idea de la inversión, porque *Erotium* claramente está parada frente a la puerta de la casa y es ella la que ofrece la interioridad de la misma, la penetración/violación de la puerta. La súplica proviene de la *meretrix* y no del supuesto enamorado, que es, por otro lado, el que se niega a entrar. La *meretrix* es quien (...) invierte los roles, y de sujeto exclusor se transforma en excluida y rechazada (...).

El monólogo que transcribimos *supra*, se podría interpretar, entonces, como un artefacto retórico que juega con una nueva variante del género: ahora el “excluido” es el *paedagogus*, de quien parte no una súplica por entrar, sino un ruego por salir. Hardin (2021: 88) reconoce en estos versos el procedimiento paródico: “This monologue parodies the poetic theme of the *paraclausithyron*—the lover’s speech before the closed door of the beloved, also used in *Curculio* and *Truculentus*—though *Lydus* loathes loving”. Ahora bien, las puertas, como es habitual en este género discursivo, se revelan como un obstáculo para el pasaje, pero, en este caso, el impulso es hacia el exterior, en

movimiento simétrico y especular del anhelado e imposible tránsito del *amator* hacia el recinto de la amada.

La secuencia comienza con un apóstrofe violento contra las puertas (“*ianuam hanc Orci*”) seguido de un ruego, recurso propio del *paraclausíthron* (“*obsecro*”), y de una serie de versos en los que predomina la indignación por la escena que tuvo lugar puertas adentro, emoción que nos recuerda los versos airados de *Argyrippus* en *Asinaria*. Al contrario de lo que manifiestan los *amatores*, el *paedagogus* no dice querer acercarse, sino que declara desear vehementemente apartarse de las hermanas (“*apage istas a me sorores*”) y, a la vez, alejar de sí las acusaciones que puedan caer sobre él en forma de culpa (“*de me hanc culpam demolibor iam*”), algo que un *adulescens* no tomaría en cuenta en modo alguno. Parodia del género por inversión del tópico del *exclusus amator*, queda de este modo habilitado un espacio lúdico en el que se dan las condiciones para que esta máscara despliegue todo su potencial retórico de *captatio*.

2. *Ianuam Orci*: la *katábasis* del *paedagogus*

Mientras que en *Curculio* las puertas están en la misma dirección del templo de Esculapio, lo que coloca al espacio de la amada en cierto territorio cercano a lo divino, las puertas de las *Bacchides* offician, por el contrario, como entrada al inframundo.

Si, tal como plantean Ernout y Meillet (s. v.), *ianus* se asocia con un pasaje o galería abovedado y este término da lugar al concepto de *ianua* como pasaje o entrada, *Lydus* define la puerta de las hermanas meretrices como un pasaje que va desde el mundo de los vivos al de los muertos y, así como Esculapio (Grimal, 1981: s. v. Asclepio), en algunas tradiciones, tenía la habilidad de resucitar a los muertos, las *Bacchides*, por el contrario, arrastran a los enamorados hacia el submundo de la perdición: *nam equidem haud aliter esse duco, quippe quo nemo advenit, / nisi quem spes reliquere omnes, esse ut frugi possiet* (vv. 369-70 ya citados).

Como es sabido, existían en Roma múltiples creencias sobre las puertas:

(...) era símbolo del paso de un «mundo» a otro, de la realidad de dentro a la de fuera, de lo conocido a lo desconocido. (...) Esa zona de transición entre dos realidades se rodeaba de toda suerte de precauciones, recurriéndose incluso a divinidades específicas, como sucede en Roma con Jano. Al par de ello, un cúmulo de ritos supersticiosos y de prácticas mágicas trataban de propiciar el acceso, sobre todo en momentos muy particulares de la vida humana. (Casquero, 2005: 147-8)

En la comedia, e maestro señala explícitamente que se trata de una *ianua Orci* y, de este modo, trae a la escena ambientada en Grecia las representaciones de la cultura latina asociadas al espacio del *Orcus*:

ORCO. En las creencias populares, Orco es el demonio de la muerte, bastante mal diferenciado de los propios Infiernos, morada de los muertos. Aparece en las pinturas funerarias de las tumbas etruscas en forma de un gigante barbudo e hirsuto (...). (Grimal, 1981: s. v.)

En monólogo citado previamente, observamos que el *paraclausíthyron* de la *palliata*, en sus distintas versiones, oscila desde un tono elegíaco hasta uno epidíctico. El *paedagogus* se lamenta de que su discípulo ha entrado en ese ámbito de perdición, en el que se abandona toda esperanza de honestidad, frugalidad, moderación y templanza (*frugi*, v. 370). El *ornatus* (vv. 110 y 125) que lleva el *adulescens* al entrar y salir, y el contacto *cum dis damnosissimis* (v. 117: “con dioses dañísimos”): *Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium, / Iocus, Ludus, Sermo, Suavisaviatio* (vv. 115-6: “Amor, Placer, Venus, Belleza, Voluptuosidad, Goce, Erotismo, Conversación, Besuqueo”)¹⁸ ya anunciaban la perdición segura de *Pistoclerus*, quien, derrochado su patrimonio y su medida, se perdería en una suerte de muerte cívica: *iam perdidisti te atque me atque operam meam* (v. 132: “te perdiste ya a vos y a mí y a mi obra”).¹⁹

Lydus inmediatamente arremete en apóstrofes contra las puertas de las dos hermanas, límites que separan exceso/patrimonio, sexualidad/medida, sujeción a la amada/dominio de sí, ya que atravesarlas conduce inexorablemente a la aniquilación (*ad nequitiam adducier*, v. 112). El modo epidíctico de esta máscara, que actúa, como

¹⁸ Intentamos traducir estos nombres de “divinidades” de modo que resulte claro el componente erótico que hay en cada uno. Obsérvese que se menciona en este contexto de índole sexual el término *ludus*, en alusión a los juegos amorosos, al igual que *iocus*. Recordemos, además, que la conversación de las *meretrices* es temida en tanto *blanditiae* que operan sobre la seducción: *Pist. Viscus merus vostrast blanditia. Bacch. Quid iam? Pist. Quia enim intellego, / duae unum expetitis palumbem, † perii harundo alas verberat.* (vv. 50-1: “*Pist.* Pura viscosidad es tu adulación. *Bacch.* ¿Pero por qué? *Pist.* Pues porque me doy cuenta de que las dos desean vivamente un pichón; estoy perdido, una flecha golpea mis alas”).

¹⁹ Esta idea del interior en relación con un ámbito de perdición y ruina coincide con el segmento ya citado de *Mos.1* ss. (ver n. 17). En ese pasaje, *Grumio* reconstruye narrativamente las escenas de *pergraecari* en que el patrimonio del amo es devastado:

*nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem,
corrumpe erilem adulescentem optimum;
dies noctesque bibite, pergraecamini,
amicas emite liberate, pascite
parasitos, obsonate pollucibiliter* (vv. 20-23).

Ahora, mientras quieras y puedas, chupá, derrochá, corrompé al óptimo joven amo; beban día y noche, vivan a la griega, compren amantes, libérenlas, banquen parásitos, compren provisiones pomposamente.

dijimos anteriormente, como un *senex iratus*, permite relevar en sus *dicta* la construcción de la *domus* de las hermanas seductoras como ámbito *inferus*. De hecho, el tópico del inframundo y/o la muerte se conforma paulatinamente a medida que avanzan las intervenciones de *Lydus*.²⁰ Además del verbo “*perdo*” del v. 132, en los vv. 149-51, invoca al “abismo”:

Lyd. *O barathrum, ubi nunc es? ut ego te usurpem lubens.*
[*video nimio iam multo plus quam volueram.*]
vixisse nimio satiust iam quam vivere.

Lyd. ¡Oh, abismo! ¿Dónde estás ahora? ¡Cómo te usaría ahora yo! [Ya veo muchísimo más de lo que hubiera querido]. He vivido muchísimo más de lo que bastaría vivir.

Teme, además, el maestro la muerte de su discípulo: *Pol metuo magis, ne Phoenix tuis factis fuam / teque ad patrem esse mortuom renuntiem*. (vv. 156-57: “Por Pólux, temo más ser un Fénix por tus actos y anunciar a tu padre que has muerto”). Ese abismo al que están condenados quienes entran a la casa de las hermanas *Bacchides*, ámbito que devora no solo bienes, sino también toda cualidad constitutiva de un *vir*, arrebatada la vida (cívica) de quien atraviesa sus puertas.²¹

Lyd. (...) *compendium edepol haud aetati optabile*
fecisti, cum istanc nactu's inpudentiam.
occisus hic homo est (...) (vv. 159-61).

Lyd. (...) ¡Por Pólux! Hiciste una gran ganancia no deseable para tu edad cuando encontraste esta falta de honestidad. Este es hombre muerto. (...)

La seducción de las meretrices se convierte, entonces, en espacio devorador del abismo, en la medida en que la pérdida del pudor despoja de su condición de *vir* a quienes alcanza. Esta puerta del Orco establece una cartografía entre un adentro y un

²⁰ En *Mos.* 484 ss., en sus *dicta*, *Tranio* ficcionaliza la construcción de un espacio infernal en el interior de la casa, habitada por muertos que amenazan al anciano amo. En ese pasaje, confluyen la idea del muerto amenazante, excluido por Orco del ámbito infernal (v. 499) y que encuentra refugio en la *domus* (*hic habito, haec mihi dedita est habitatio*, v. 498: “Aquí habito, me dieron esta habitación”), la consiguiente maldición de la casa (*scelestae hae sunt aedes, impia est habitatio*, v. 504: “Esta casa es infame, la habitación es maligna), y la exclusión “salvadora” de las puertas que señalan el límite entre lo maldito y *Theopropides*: *Tra. Abscede ab ianua. / fuge, obsecro hercle* (vv. 512-3: “¡Alejáte de la puerta! ¡Escapá, te lo ruego, por dios!”).

²¹ Si las puertas, como hemos visto, señalan el límite entre el mundo infernal y el de los vivos, se establece también una divisoria entre aquellas máscaras que sienten ser alcanzados por la muerte en el interior de la casa (tal como declara *Lydus*) y otros que no perciben su propia perdición cegados por el amor. En su ardid, *Tranio* (*Mos.* 514, 516 y 524) burlescamente insiste tres veces en que tiene inmunidad para con los muertos, justamente porque no los ha turbado al golpear las puertas, desacierto que acaba de cometer el *senex*.

afuera claramente deslindado:²² en ese tránsito, el *paedagogus* corre el riesgo de perder su identidad de viejo esclavo sabio, en manos de las prostitutas, por cuanto mientras permanezca adentro, su identidad escénica se asimilará a la del *adulescens amator*. En efecto, en el interior de esa *domus* hay también otra batalla: si, tal como plantea Faure-Ribreau (2024), los diálogos en *Bacchides* ponen en escena una inversión de roles en la medida en que el *discipulus* se ha vuelto más sabio que su maestro,²³ las *meretrices* se construyen como *magistrae*²⁴ de seducción. De este modo, el espacio del conocimiento se convierte también en territorio de disputa. Al escapar, *Lydus* sale casi ileso. Aun cuando se ha quedado sin discípulo (Faure-Ribreau, 2024: 7), busca recuperar su identidad como *paedagogus*, vuelve a instaurarse en su matriz como orientador y guía y, si bien en el interior, como veremos, estuvo en riesgo de caer en la tentación, al salir, recupera, al menos provisoriamente, su *bios* e intenta salvar su rol como tal. En este sentido, es una contracara de los *patres, senes* que sucumben a la seducción y pierden, por tanto, su calidad de sabios, en una suerte de muerte civil que los alcanza al final de la comedia.

En su descenso a ese abismo, el *paedagogus* no solo es testigo del despojamiento de *patrimonium* y *virtus*, sino que huye espantado cuando esa seducción alcanza su mirada: *omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare. / quae ut aspexi, me continuo contuli protinam in pedes* (“toda la casa fue preparada para la perdición abundante y opíparamente; en cuanto la vi [la *domus*, la *meretrix*, la *perniciēs*], en seguida salí corriendo sin parar”), exclama en el v. 374 de su monólogo de huida, tras su *katábasis*. Veamos de qué modo opera esa mirada en la percepción del preceptor.

²² En la misma lógica, el monólogo de *Philolaches* en *Mos.*84-156 compara explícitamente el devenir de *homo* y *aedes* y plantea de qué modo el amor constituyó para él la ruina tal como una tormenta destruye una casa (*continuo pro imbre amor advenit in cor meum. / is usque in pectus permanavit, permadefecit cor meum*, vv. 143: “en seguida, como una lluvia llegó el amor a mi corazón. Penetró inmediatamente en mi pecho, inundó mi corazón”), al punto de que esta solo sirve para ser derruida y él mismo se percibe como un muerto: *non videor mihi / sarcire posse aedes meas, quin totae perpetuae ruant, / cum fundamento perierint* (vv. 146-148: “me parece que mi casa no puede repararse, sin que se derrumbe completamente para siempre, ya que se destruyó desde el cimiento”). *Homo* y *aedes* se unifican y corren la misma suerte.

²³ La autora sostiene que las formas retóricas de pregunta/respuesta reconocibles en las relaciones pedagógicas se invierten en los diálogos entre *Lydus* y *Pistoclerus*, lo que pondría en escena el intercambio de roles entre ambos, que lleva a la exclamación del joven: *O Lyde, es barbarus!* (v. 121: “¡Oh, *Lydus*, sos un bárbaro!”).

²⁴ También en *Truc.*735-737, la *ancilla Astaphium* se identifica como tal: *litteras didicisti (...) / Quid erit interea magistrae (...)?* [“Aprendiste las letras. (...) ¿Qué habrá mientras tanto para la maestra (...)?”].

La materialidad de los cuerpos ausentes

Tras echar a correr, *Lydus* se encuentra con *Philoxenus*, el padre de su discípulo, y *Mnesilochus*, el otro *adulescens* enamorado de su propia *Bacchis*. En el diálogo que tiene lugar entre los tres personajes, *Lydus* describe la escena que ha visto en el interior de esta *domus* abismal en una secuencia bastante extensa, de doce versos:

Lyd. *Itane oportet rem mandatam gerere amici sedulo,
ut ipsus in gremio osculantem mulierem teneat sedens?
nullon pacto res mandata potest agi, nisi identidem
manus ferát <ei> ad papillas, lábra ab labris nusquam auferat?
nám alia memorare quae illum facere vidi disputet:
cum manum sub vestimenta ad corpus tetulit Bacchidi
me praesente, neque pudere quicquam. quid verbis opust?
mihi discipulus, tibi sodalis periit, húic filius;
nám ego illum periisse dico quoi quidem periit pudor.
[quid opust verbis? si opperiri vellem paulisper modo,
ut † opinor illius inspectandi mi esset maior copia,
plus viderem quam deceret, quam me atque illo aequom foret.]* (vv. 477-88)

Lyd. ¿Acaso es necesario cumplir el encargo del amigo con tanta dedicación que él mismo, sentado, sostenga en sus piernas a la mujer mientras lo besa? ¿No hay ninguna forma de que se pueda cumplir ese encargo, sin que le ponga las manos continuamente en las tetas, sin que separe los labios de sus labios? Pues me avergüenza recordar aquello que lo vi hacer, cuando, delante de mí, llevó la mano por debajo del vestido hacia el cuerpo de *Bacchis*, ¡y sin ninguna vergüenza! ¿Qué más decir? Yo perdí un discípulo; vos, un amigo; este, un hijo. ¿Qué más decir? Si solo hubiera querido esperar un momentito, creo, habría tenido más posibilidad de examinarlo, vería más de lo que convendría, más de lo que resultaría ecuánime para mí y para él.

En esta secuencia, se relevan tres ocurrencias del léxico de la mirada: *vidi* (v. 481), *inspectandi* (v. 487) y *viderem* (v. 488), que se suman al verbo *aspexi* que este personaje había utilizado previamente en su monólogo (v. 374). Hay en estos lexemas un *crescendo* que va desde la percepción dirigida a la distancia (*adspicio*: ‘mirar hacia, llevar la mirada a’), pasando por la visión (*videre*: ‘percibir por la vista’), hasta la penetración (*inspectare*: ‘examinar, mirar’) de una observación insistente (expresada por el prefijo “in-” y el infijo “-t”).²⁵

En su *De Tibulo al “Ars amandi”* de 2006, Alicia Schniebs describe exhaustivamente los protocolos que pueden reconstruirse discursivamente respecto de las prácticas sexuales en Roma. En sus páginas recorre las concepciones de

²⁵ Ernout y Meillet (1951, s. v. *specio*) indican que *specio* significa “apercevoir” y “regarder”, que da lugar a compuestos como *inspicio*, “regarder dans” y “examiner, étudier”. De ese mismo verbo derivan el frecuentativo *specito*: “regarder habituellement, être tourné ou orienté vers; tenir compte de; avoir les yeux fixés sur, observer, considérer”, que toma los mismos prefijos verbales de *specio*.

masculinidad y de feminidad que pueden rastrearse en los textos clásicos y, en particular, de qué manera estas construcciones culturales pueden asociarse a los discursos de las clases dominantes en la República. Así, plantea que la conducta sexual del *vir* estaba claramente pautada en términos de un individuo activo con una clara dominancia sobre un otro, fuera hombre o mujer, al mismo tiempo que sobre sí mismo:

Ahora bien, puesto que el sexo está construido como un patrón de dominación, esta 'actividad' que define al *vir* dentro del protocolo sexual no se reduce solo a la penetración sino que está determinada además por el control sobre sus posibles compañeros de lecho y por las circunstancias vinculadas con el coito: buscar el objeto de deseo, elegirlo, controlarlo, moverse dentro de él, gozar. Pero a su vez, ese control debe ejercerlo también sobre sí mismo (...).

Es decir, si el apetito sexual deviene una compulsión enajenante, el individuo se convierte en un *amator*, un individuo en quien la *communis opinio* presupone, como veremos, conductas que violan el principio de control y autocontrol establecido para el *vir* y que connotan esa pasividad que el protocolo sexual considera propia de la mujer y de todos los seres socialmente inferiores (Schniebs, 2006: 63-4).

La tensión entre *continentia/incontinentia*, que atraviesa las relaciones amorosas también en la *palliata*, subyace a buena parte de lo que podría funcionar como artificio de humor en los segmentos que están en boca del *paedagogus* en esta comedia. En efecto, la falta de control, que es evidente en los *adulescentes* (y *senes*) *amatores* de la comedia plautina y terenciana, que opera por la inferiorización de aquellos que derrochan pasión y, con ella, su patrimonio familiar, juega su rol en estos pasajes. Por una parte, *Lydus* se presenta a sí mismo como espectador de una escena de descontrol erótico,²⁶ y a través de sus palabras traslada esa expectación al público que no la ha presenciado. Al describir los gestos y movimientos de su pupilo, su mirada opera sobre esos cuerpos, los toca y revela su desnudez, oculta hasta entonces a la visión de la *cavea*. Pero en esa narrativa, su mirada se transforma, se inmiscuye y lo convierte en un ser pasible de seducción. Ya no solo ve, ni mira, sino que escudriña los cuerpos sexuados de los amantes que pone en escena: *manus*, *papillae*, *labra*, *corpus* y, en el transcurrir mismo de la exploración, va perdiendo paulatinamente el control que solamente logra recuperar imponiéndose a sí mismo el silencio. En ese “¿Qué más decir?”, se autocensura tras verse expuesto, fuera de cauce, a la mirada del espectador, como *voyeur* cuya escoptofilia es puesta al descubierto por otro *voyeur* que lo observa desde la *cavea*. Rabaza *et al.* (2006: 27) recuerdan la connotación sexual que se ha

²⁶ Recordemos que en 186 a. C. el senado dicta el *senatusconsultum de bacchanalibus*. La presencia de los ritos orgiásticos en el imaginario de la época en relación con el culto de Baco se asocia desde los *nomina* a estas hermanas *Bacchides* de excesivo derroche y seducción peligrosa (cf. Castello: 1971).

atribuido a las puertas. Por tanto, si las estas aparecen como una abertura a los juegos eróticos, el temor de *Lydus* se justifica en relación con el mito de Acteón y el miedo a ser devorado por las hermanas de furia bacanal: ver lo prohibido implica una culpa (v. 384) que conduce al castigo, conocer lo vedado lleva a la aniquilación, de la que el pedagogo, como veremos, intenta escapar sin éxito.

Paralelamente, en la reconstrucción de los cuerpos femeninos opera una mostración que convierte a las hermanas en monstruosas. En ese espacio discursivo, el *paedagogus* instancia los monstruosos cuerpos ausentes de las *meretrices* con una materialidad abrumadora que irrumpe en la escena y lo desplaza, lo corre de su eje: por un momento deja de ser el maestro para recibir la lección de las hermanas.

Como puede leerse en Rabaza *et al.* (2006), la idea de monstruosidad, cuya raíz deviene de *monstrare*, implica una mostración, pero, inmediatamente asociada a un fenómeno que surge de la naturaleza, se exhibe como algo fuera de lo común, de la norma. Siguiendo a estos autores, lo masculino, en el sentido aristotélico, se encuentra en el orden de lo ideal, y lo material aparece ante la necesidad de reproducción, lo que da origen a la mujer como algo que se aleja del modelo, es decir, como “imperfección”:

Esta idea de lo femenino ligado a lo material y a la naturaleza dota a la figura de la mujer de características ominosas o amenazantes toda vez que lucha por sobreponerse al principio de masculinidad (Rabaza *et al.*, 2006: 19).

Y más adelante, en las conclusiones:

(...) la rareza, el exceso, la amenaza paradójica del orden del *mos maiorum*, la enfermedad y su contagio como un mal que corroe constituyen una conducta monstruosa. Un comportamiento que molesta, pero que al mismo tiempo es explicado; una irrupción de la desmesura y un intento de encuadre, una deformidad de lo sexual instituido en el ámbito familiar que requiere de las especificaciones de lo público para generar risa (Rabaza *et al.*, 2006: 34).

Esta “mostración monstruosa” solo resulta posible en tanto que mediatizada por la mirada de *Lydus*: sin mirada no hay monstruosidad. Es en este sentido que los *dicta* del personaje instauran a las dos *meretrices* como presencia ominosa, como puede apreciarse en estos versos ya citados:

*Bacchides non Bacchides, sed bacchae sunt acerrumae.
apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem* (371-2).

Por otra parte, si uno de los rasgos constitutivos de la noción de *vir* es su condición de penetrador, su impenetrabilidad deviene en el complemento necesario de

ese rasgo, condición que abarca dimensiones complejas de la corporalidad, no solo físicas, sino (y sobre todo) del orden de lo simbólico:

(...) la impenetrabilidad, es un concepto complejo que puede definirse como el rechazo de cualquier forma de invasión corporal que comprometa o altere la autonomía del individuo, en tanto sujeto racional y moral. En este sentido amplio, pues, esta invasión (...) no tiene que ver solo con las situaciones de violencia física o sexual en que el cuerpo es objeto de una intrusión perpetrada por otro agente, sino también con las situaciones en que él mismo, a causa de las necesidades, apetitos y experiencias sensitivas intensas, opera como **sujeto de una intrusión que penetra y, con ello, altera la identidad del varón modélico**. Dicho de otro modo: si, a diferencia de los otros actores sociales que son un cuerpo, el *uir* se define como alguien que tiene un cuerpo sobre el que sabe, puede y debe ejercer el poder, esa identidad exige tanto que nadie **usurpe** el bien poseído como que este último no se desplace de dominado a dominador (Schniebs, 2006: 14-15. El destacado es propio.).

En este sentido, *Pistoclerus* y, por su causa, el propio *Lydus* se someten a la posibilidad de esa intrusión de mujeres que, como sanguijuelas provenientes de un abominable sustrato natural, invaden sus cuerpos para succionarlos, en total inversión del modelo de varón activo y vigoroso. Monstruos que todo lo absorben²⁷, hasta la sangre, las hermanas *meretrices*, usurpadoras, al mismo tiempo despojan a sus enamorados de aliento vital,²⁸ masculinidad y vida civil.

Una débil cuerda entre la *libertas orationis* y el *tacere*

En la matriz de rasgos de máscara *paedagogus*, mencionamos ya que se trataba de un individuo no libre, entrado en años, condición constitutiva de este *servus* anciano que otrora se desempeñó como preceptor de un niño que ya no es tal. Como vimos anteriormente, el propio *Pistoclerus* se encarga de recordarle que ya no está en edad de custodiarlo e, invocando su condición de esclavo, silencia su larga serie de reproches: *Pist. Istactenus tibi, Lyde, libertas datast / orationis. satis est. sequere hac me ac tace.*— (vv. 168-9: “*Pist.* Hasta aquí se te dio libertad de hablar, *Lydus*. Ya es suficiente, seguime por acá y callate”).

Parece evidente, tal como plantea Faure-Ribreau (2024), que en este punto el *adulescens* intenta despojarlo de su rol de *paedagogus*, revestido en la comedia de cierta libertad de palabra probablemente no reconocida a otros *servi*. Pero también es cierto

²⁷ Sobre la insaciabilidad de las mujeres, cf. *Truc.* 568-9: *meretricem ego item esse reor, mare ut est: / quod des devorat* (“yo creo que una prostituta es como el mar: devora lo que des”); también *As.* 168: *modo quom accepisti, haud multo post aliquid quod poscas paras* (“ni bien recibiste, no mucho después prepararás algo que pedir”).

²⁸ Pensemos en la relación que existe entre las bacantes y el *sparagmós* (Cf. *Eur.Ba.* 730-740), y sus consabidos alcances en los rituales orgiásticos de las bacanales, ya mencionados.

que esta llamada a silencio precede a la *katábasis*. Que *Lydus* se resiste a esa muerte dramática se comprueba cuando sale vociferando de la casa de las *Bacchides*, territorio infernal. Recupera entonces su cadencia moralizante (vv. 405 ss.); en diálogo con el *senex Philoxenus*, recrimina al padre su condescendencia para con el hijo (vv. 411-414); recorre en sus *dicta* las obligaciones de los *discipuli* (vv. 419-434) en otro tiempo, y retoma las quejas referidas a tiempos educativos pasados e ideales (vv. 437-448).

Sin embargo, cuando comienza la descripción de la escena que acaba de ver en el interior de la casa meretricia, cruza otra vez los límites de lo aceptable. Él mismo, como ya notamos, intenta ponerse un freno ante su propia desmesura narrativa. Ya fue centro de la escena, articulador de los dos engaños, sostén de la expectación, motivo de burla, artefacto retórico. La suerte ya está echada: es ahora el *senex Philoxenus* el que lo llama a silencio. Lo hemos visto flaquear y, aunque pretendió escapar, su *incontinentia* visual ha quedado expuesta. Su misión escénica ya se ha cumplido, es hora del *mutis*:

Phil. *Adfatim est. Lyd. Mnesiloche, cura, ei, concastiga hominem probe, qui dedecorat te, me amicosque alios flagitiis suis.*

Phil. *In te ego hoc onus omne impono. Lyde, sequere hac me. Lyd. Sequor.—*
(vv. 497-499)

Phil. Es suficiente.

Lyd. *Mnesilochus, ocupate, andá, castigá severamente al hombre que nos deshonra con sus infamias a vos, a mí y a sus otros amigos.*

Phil. [A *Mnesilochus*] Yo dejo todo esto en tus manos. *Lydus*, seguime. **Lyd.** Te sigo.

***Adfatim est* (v. 497)**

A partir del recorrido propuesto, estimamos que ha sido posible relevar de qué modo *Lydus* se manifiesta, *ludificatus* y *ludifactor*, como una máscara que, por vez única en los textos conservados de la *palliata*, logra ganar, aunque de manera efímera, el centro de la escena.

Se ha convertido en objeto de burla, *ludus*, al ingresar, anciano despojado de su *gravitas*, a una escuela, *ludus*, donde las prostitutas son maestras, espacio de juegos de seducción, *ludi*, a los que sucumben los jóvenes. Ha sostenido en la tensión sus propias máscaras y, en el cruce de todas ellas, construyó un espacio lúdico peculiar para sí mismo. A través de sus *dicta*, invirtió los vectores del *paraclausýthiron*, construyó la tenebrosa escena infernal en su *katábasis* y trajo a la imaginería del público una escena erótica, vívida al punto de quebrar su propio discurso moral. Con todo ello, se hizo

cargo de buena parte del tiempo de la representación, intentando asegurar un público cautivo para estos *ludi scaenici* con sus ejercicios retóricos.

Finalmente, por sus desmesuras, ha sido condenado al silencio en la vuelta al orden final de la comedia, tras ganarse, a nuestro juicio, un merecido lugar entre las *dramatis personae* de la *palliata*.

Bibliografía

Fuentes

- Allison, Francis (ed.) (1921). *Menander. The principal fragments*. London: W. Heinemann; New York: G. P. Putnam Sons.
- Kauer, Robert y Lindsay, Wallace (ed.) (1963). *P. Terenti Afri Comoediae*. Oxford: Oxford University Press.
- Leo, Friedrich (ed.) (1895). *Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.
- Lindsay, Wallace (ed.) (1922). *T. Macci Plauti Comoediae*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Sandbach, F. H. (ed.) (1972). *Menandri reliquiae selecta*. Oxford: Oxford University Press.

Instrumenta

- Ernout, Alfred y Meillet, Antoine (1951). *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. París: Klincksieck.
- Gaffiot, Félix (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette.
- OLD=Oxford Latin Dictionary (2012 [2.^a ed.]). Ed. por P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press.

Estudios

- Bergson, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Félix Alcan ed.
- Bonner, Stanley (2012 [1977]). *Education in ancient Rome. From the elder Cato to the younger Pliny*. London and New York: Routledge.
- Canter, Howard V. (1920). "The Paraclausithyron as a Literary Theme". *The American Journal of Philology*. 41 (4): 355-368.
- Casquero, Manuel-Antonio (2005). "Ritos y creencias de la antigua Roma relacionados con las puertas". *RELat*. 5: 147-174.
- Castello, Mabel (1971). "*Senatus Consultum de Bacchanalibus*. Análisis filológico de formas arcaicas. Transcripción, traducción, notas y comentarios. *Anales de Historia Antigua y Medieval*. 16: 383-426.
- Damen, Mark L. (1992). "Translating Scenes: Plautus' Adaptation of Menander's *Dis Exapaton*". *Phoenix*. 46 (3): 205-231
- Duckworth, George (1952). *The nature of Roman comedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Faure-Ribreau, Marion (2024). "*Discipulus uenio ad magistras* (Plaute, *Stichus* 105) : les figures comiques de maîtres et d'élèves, et leurs interactions ludiques". *Cahiers des études anciennes*. 61. <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/4008>. Consultado el 24 de junio de 2024.
- (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*. París: Les Belles Lettres.
- García-Hernández, Benjamín y Sánchez Blanco, Lucía (1993). "Lydus barbarus (Plauto, *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo". *Helmantica*. 44: 147-166.
- González Vázquez, Carmen (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Grimal, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Hanson, Garrett (s/f). *Plautus as Translator: Translation and Adaptation in Roman Comedy*. [Powerpoint]. The University of Arizona. Disponible en <https://christed.faculty.arizona.edu/latin401/Hanson.pptx>. Consultado el 2 de julio de 2023.
- Hardin, Richard (2021). *An introduction to Plautus through scenes*. Disponible en https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/31862/Plautus_Hardin_Introduction%20to%20Plautus%20Through%20Scenes.pdf?sequence=1. Consultado el 15 de junio de 2023.

- Martí, María Eugenia y Moro, Stella M. (2023). “Entre *virtus* y *voluptas*: el *adulescens* como territorio de disputa en *Bacchides* de Plauto”, en Druille, Paola y Pérez, Laura (eds). *Libertad, opresión y confinamiento del mundo antiguo a nuestros días*. Santa Rosa: Ed. de la Universidad Nacional de La Pampa.
- Moro, Stella M. y Brunstein, Judith (1997). “El *senex indoctus* como motivo cómico en *Bacchides*”. *Revista de Letras*. 5: 237-41.
- Pricco, Aldo (2021a). “El discurso ‘teatral’ femenino en las ‘actuaciones’ internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género”, en Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (comps.) Moro, Stella M. y Martí, María Eugenia. (eds.): *Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos. Homenaje al Dr. Andrés Pociña*. Colección *Studia et Nugae*, Vol. I. Rosario: Centro de Estudios Latinos. 255-277.
- (2021b). “Desplazamientos de roles dramáticos en *Trinummus* de Plauto. la relación *scaena/cavea* y la retórica escénica como criterios de escritura”, en Molina Sánchez, Manuel; Fuentes Moreno, Francisco; Hoces Sánchez, María del Carmen; de Miguel Mora, Carlos y Rodríguez Peregrina, José M. (eds.): *Graiae Camenae. Homenaje a los profesores Andrés Pociña Pérez y Aurora López López*. Granada: Universidad de Granada, 577-586.
- (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *Anales de Filología Clásica*. 29 (1): 67-78.
- (2004). “Lo ficcional, lo metateatral y lo retórico en la *palliata* plautina. Los casos de *Pseudolus* y *Epidicus*”. [Ponencia]. *XVIII Simposio Nacional de estudios Clásicos*. Universidad Nacional de Mar del Plata y Universidad Nacional del Comahue.
- Rabaza, Beatriz; Pricco, Aldo y Maiorana, Darío (2006). “La *meretrix* de la comedia plautina. *Phronesium*: una monstruosidad tolerada”. En De del Sastre, Elizabeth; Rabaza, Beatriz y Valentini, Carlos (comps.): *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*. Rosario: Homo Sapiens, 17-34.
- (2003). “Las digresiones de la doxa cómica en *Menaechmi*: personajes fuera de programa”, en Fachin, Lidia y Consolin Dezotti, Ma. Celeste (orgs.). *Teatro em debate*. Araraquara, Sao Paulo: Laboratório Editorial UNESP-FCL, 11-32.
- Salzman, Patricia (1998). “Actividad y pasividad en el *paraclausithyron* latino”. *Argos*. 22: 131-147.
- Schniebs, A. (coord.) (2011). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Szemerényi, Oswald (1975). “The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy”. *Hermes*. 103: 300-332.



Colección Studia et Nugae

hya Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR

C E L
Centro de Estudios Latinos
Prof. Beatriz Rabaza

UNR