

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

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



Colección *Studia et Nugae*

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2021.
Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.
CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos



DR. ANDRÉS POCIÑA
Honoris Causa UNR

Índice

ALDO RUBÉN PRICCO Prólogo	1
ANDRÉS POCIÑA Medea en mi vida. Discurso de recepción del Doctorado <i>Honoris Causa</i> por la Universidad Nacional de Rosario	8
AURORA LÓPEZ Las romanas ante la literatura, oficio de hombres	22
ARTURO R. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ <i>Castas odise puellas</i> (Prop 1, 1, 5) y el estatuto literario de la amada properciana	40
MARIA FERNANDA BRASETE “Humano, demasiado humano”: el <i>ethos</i> trágico de Electra en Eurípides	55
MARÍA DELIA BUISEL Hildegarda de Bingen: una abadesa bien plantada	74
MARÍA CECILIA COLOMBANI “Tal es, de las Musas, el sagrado don para los hombres”. La dulce lengua de las Musas. Las delicias de una herencia	93
MARCELA CORIA Las manos de la Medea senecana	107

VIVIANA DIEZ “ <i>domi habet hortum et condimenta ad omnis mores maleficos</i> ” (<i>Mil.</i> 194): una lectura de los espacios de lo femenino en Plauto	124
JORGE DUBATTI Eurípides y la tragedia <i>Hécuba</i> transfigurados en <i>Polixena y la cocinerita</i> (1931), “farsa pirotécnica” de Alfonsina Storni	142
LÍA GALAN Las mujeres en <i>Agamemnon</i> de Séneca	163
DARÍO MAIORANA De Penélopes, arañas y tejedoras: imágenes de mujer en <i>Stichus</i> de Plauto	184
MARÍA EUGENIA MARTÍ Y STELLA MARIS MORO Las <i>ancillae</i> plautinas: perfiles sociales y roles escénicos	207
MANUEL MOLINA SÁNCHEZ <i>Lucretius in love</i> : la mujer y el amor en el <i>De rerum natura</i>	230
LILIANA I. PÉREZ Representaciones de lo femenino en la Retórica latina. Acerca del alma y las virtudes elocutivas	242
ALDO RUBÉN PRICCO El discurso “teatral” femenino en las “actuaciones” internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género	255
ELSA RODRÍGUEZ CIDRE Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea	278

ALICIA SCHNIEBS

Lugares de mujer: espacio, *genre* y *gender* en las *Dirae*

301

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Rendición de cuentas, de Andrés Pociña. Agamenón y Clitemnestra otra vez frente a frente

318

MARCELA SUÁREZ

Meretrix, lena y *ancilla* en diálogo: discurso, convención y construcción lúdica en la escena terenciana

340

***Meretrix, lena y ancilla* en diálogo: discurso, convención y construcción lúdica en la escena terenciana**

Marcela Suárez
Universidad de Buenos Aires - CONICET
m.suarez61.ms@gmail.com

En el marco de la comedia *palliata*, las *personae* femeninas son menos numerosas y variadas que las masculinas. Al igual que estas últimas, pueden clasificarse según criterios etarios y sociales a los cuales se suma el estatus matrimonial.

Sin embargo, no son las distinciones generacionales ni las de estatus social las que abordaremos aquí, como tampoco la relación con el imaginario romano. Nos detendremos más bien en el funcionamiento de algunas de estas figuras dentro del espectáculo cómico terenciano y en la construcción lúdica de algunos personajes a partir de sus propios discursos.

Es importante señalar que, normalmente, los personajes femeninos aparecen en escena acompañados de un personaje masculino que interviene de una u otra manera. Los encuentros de mujeres ya sean dúos o tríos,¹ en los que los hombres no figuran o aparecen como espectadores o en situación de aparte, son escasos y conforman un corpus muy limitado en Terencio. Baste recordar las siguientes escenas: *Ad.* 288-298 (Sóstrata y Cántara); *Eu.* 817-839 (Tais y Pitias); *Heaut.* 614-619 (Sóstrata y la *nutrix*) y *Hec.* 58-75 (Filotis y Sira). Por razones de tiempo y

¹ Estos dúos o tríos reúnen personajes que desempeñan el mismo rol: dos matronas (Cleóstrata y Mírrina en *Casina*), dos meretrices (Adelfasia y Anterástile en *Poenulus*). Cf. Faure Ribreau (2012a).

espacio, hemos seleccionado solo dos: *Hec.* 1.1 (58-75) y *Eun.* 5.1 (817-839). En *Hecyra*, el africano pone en escena el diálogo entre Filotis y Sira y, en *Eunuchus*, dialogan Tais y Pitias. Es de notar que el denominador común en ambas es la figura de la *meretrix*.

La *meretrix*, figura codificada regida por la convención,² no se define ni por su estatus social ni por su nacimiento, sino por el ejercicio de la prostitución. En este sentido, tres son los rasgos que la caracterizan: la seducción, el gusto por el dinero y su capacidad para engañar. Normalmente, se encuentra asociada a otra *persona*, la *lena*, vieja prostituta, libre o esclava, que ya no ejerce su profesión, pero que, en cambio, dada su experiencia, está en condiciones de impartir consejos. Ambas participan de una escena convencional que, en el caso de *Hecyra*, se presenta como la escena inaugural.

Sira y Filotis (*Hec.* 58-75): la construcción lúdica

Hecyra es una comedia en donde la sorpresa sigue a la sorpresa. En efecto, Goldberg (2013: 96) afirma: “the empty street and the three house doors that face us remain anonymous until two women emerge from the centre set of doors and gradually bring the scene to life as we overhear their conversation.” Las dos mujeres a las que alude el autor son dos personajes protáticos que Donato (*Comm. Ter. ad And. Praef.*

² La persona teatral no es un individuo, sino una identidad dramática, es decir, un conjunto de actitudes, gestos, escenas convencionales, formas de juego que el público conoce y reconoce. Recordemos además que cada persona cómica se identifica por su apariencia (vestimenta, cabello, accesorios), lo cual crea expectativas en términos de juego y función en la intriga. El personaje es la actualización de su *persona*. Cf. Faure Ribreau (2012b).

1.8) así define: *Persona autem protatica ea intellegitur, quae semel inducta in principio fabulae in nullis deinceps fabulae partibus adhibetur*. Terencio los introduce con el objetivo de crear un diálogo inicial expositivo. En el marco del corpus terenciano no se registra otra escena como esta.³ Sin embargo, no podemos hablar de una innovación del africano, sino más bien de una escena que reúne, como hemos señalado, a dos *personae* habitualmente asociadas: la *meretrix* y la *lena*, en un diálogo teórico respecto de los modos en que debería practicarse la profesión.

Ph. *Per pol quam paucos reperias meretricibus
fidelis evenire amatores, Syra.*

*vel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quivis facile posset credere,
numquam illa viva ducturum uxorem domum!
em duxit. Sy. ergo propterea te sedulo*

*et moneo et hortor ne quousquam misereat,
quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.*

Ph. *utine eximium neminem habeam? Sy. neminem:
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te venit
quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis
quam minimo pretio suam voluptatem expleat.
hiscin tu amabo non contra insidiabere?*

Ph. *tamen pol eandem iniuriumst esse omnibus.*

Sy. *iniurium autem est ulcisci advorsarios,
aut qua via te captent eadem ipsos capi?
eheu me miseram, quor non aut istaec mihi
aetas et formast aut tibi haec sententia? (58-75)⁴*

³ McGarrity (1980-1981: 150) afirma: “The opening scene has caused some concern among critics. First, the use of two protatic characters is unparalleled in Terence. This has led to the suggestion that Terence altered Apollodorus original by substituting Philotis for Bacchis”. Cf. Lefèvre (1969: 60-63). Bianco (1962: 93-94) defiende la presencia de Filotis y Sira en el original.

⁴ Los pasajes citados siguen la edición de Kauer-Lindsay (1958).

Filotis. Por Pólux, Sira, ¡qué pocos amantes pueden encontrarse que se hayan mantenido fieles a las prostitutas! Ahí está Pánfilo, cuántas veces y con qué solemnidad –cualquiera podría creerle fácilmente– le juraba a Báquide que jamás se casaría mientras ella estuviese viva. Ahí lo tenés, ¡se casó!

Sira. Por eso te recuerdo y te aconsejo con toda sinceridad que no te compadezcas de ninguno sino que desplumes, despedaces y descuartices a cualquiera que encuentres.

Filotis. ¿Sin exceptuar a nadie?

Sira. A nadie, porque ninguno de ellos, sabelo, viene a vos con otra intención que no sea la de seducirte para satisfacer su placer al menor precio posible. Vos, querida, ¿no vas a tenderles a estos tus trampas?

Filotis. Sin embargo, por Pólux, es injusto ser igual con todos.

Sira. ¿Es injusto vengarse de los enemigos o atraparlos con los mismos recursos con los que te atrapan a vos? ¡Ay, pobre de mí!, ¿por qué no tendré tu edad y tu belleza o vos mi manera de pensar?⁵

Filotis es una cortesana joven y hermosa, un poco ingenua, cuya experiencia profesional aún no ha corroído su optimismo.⁶ Al enterarse de que Pánfilo ha roto el juramento que le había hecho a Báquide, su amiga, de que no se casaría mientras ella estuviera viva,⁷ se siente decepcionada y lamenta el escaso valor de la palabra de los hombres. En este sentido, el sintagma *paucos... fidelis amatores* hace referencia a la

⁵ Las traducciones son propias.

⁶ Teniendo en cuenta la técnica terenciana del doble, Filotis es el doble de Báquide y prepara el terreno para su aparición en el acto V.

⁷ Dice Sharrock (2009: 242-243): “*The first indication we have that there is a marriage in this play is performed in denial: it is Philotis’ indirect quotation (60–2) of Pamphilus’ oath that he would never marry while Bacchis lived (a topos which erotic language borrows from the marital context which it, in some ways, imitates), followed by the stark comment em duxit (63).*”

inconstancia de los amantes de la cual se queja la joven prostituta, pero hay que recordar que, en general, en la comedia se habla de la inconstancia de las *meretrices*.⁸ Esta inversión de la convención indica que la obra apunta a presentar perspectivas inesperadas.

La añosa Sira, cuya vejez y frustraciones se oponen a la juventud e ingenuidad de Filotis, parte de las observaciones de la joven cortesana para expresar su filosofía de vida, adquirida después de años de ejercicio, y mostrar todo su cinismo. Desde su óptica, las relaciones entre *amatores* y *meretrices* se asemejan a un campo de batalla.⁹ De ahí la ocurrencia de términos militares y bélicos en el tricolon: *spolies, mutiles, laceres*.¹⁰ No hay lugar para la compasión, pero sí para la destrucción total y sin excepción. Entre los vv. 66-70, el discurso de la *lena* está marcado por el lenguaje de la seducción, tal como queda expresado en el sintagma *suis blandimentiis*. En el contexto del *sermo meretricius*,¹¹ *blanditiae* es considerado por los teóricos un tecnicismo. Al respecto, afirma Preston (1916: 23-24): “The *blanditiae* of the *meretrix* include, of course, the more general varieties of flattery” y más adelante agrega: “erotic *blanditiae* include firstly endearments and caresses”. El término hace referencia al juego propio de la *meretrix*, basado en la seducción y el engaño, sea aquella *bona* o

⁸ Cf. el famoso lamento de Fedrias en *Eunuchus* (46-56).

⁹ La batalla entre los sexos es un tópico o un módulo que aquí se manifiesta en torno del tema *amatores-meretrices* y Laques lo retoma en 2.1 cuando hace referencia al enfrentamiento *vir-matronae*.

¹⁰ Cf. Fantham (1972: 26-28).

¹¹ Cabe resaltar que este tipo de lenguaje se enmarca en dos contextualizaciones: la erótica y la crematística. Cf. López Gregoris (2002: 47).

mala, falsa o verdadera.¹² En este caso, hay una inversión que traslada este juego al terreno de los amantes que utilizan las mismas trampas seductoras que practican las cortesanas. La presencia del lexema verbal *insidios*, que pone de manifiesto el lenguaje de la seducción a partir de la metáfora cinegética de la trampa y la captura de la presa,¹³ confirma este doble juego.

Filotis cree que es injusto actuar con todos del mismo modo, sin distinción. A diferencia de la joven cortesana, Sira, cuya indignación está sugerida por la geminación de *iniurium* (v. 72), estima que todos los hombres amantes son iguales, enemigos virtuales o potenciales, a los cuales no es *iniurium* atrapar, pues la ley la habilita a tomar venganza. Una vez más el léxico militar enfatiza la actitud combativa de la *lena* hacia los *amatores* considerados *adversarios* y la ocurrencia de *capto* y *capiro*, verbos que están en la base de muchas relaciones amorosas, refuerza la idea de que la seducción es el arte de engañar y cazar. En opinión de Gilula (1980: 154), Filotis no es mejor que Sira,¹⁴ es la diferencia de edad la que marca los cambios de postura.¹⁵

La *lena* pone fin a su discurso enfatizando la oposición entre la actividad de la joven y su inactividad a partir de tres

¹² Estas parejas han sido desarrolladas y explotadas por las *sitcoms*. Cf. López Gregoris - Unceta Gómez (2011).

¹³ Cf. Fantham (1972: 86); López Gregoris (2002: 31).

¹⁴ Donato (*Comm.Ter. ad Hec.* 58) considera que Filotis es una *bona meretrix* que Terencio introduce para preparar la entrada de Báquide en el acto 5. Por medio de la repetición el africano apunta a socavar la habitual tendencia de los espectadores a rechazar las innovaciones y de este modo asegurar la aceptación de la otra cortesana. La calificación de *bona* se funda en su insistencia en el juego limpio con los amantes. Gilula (1980: 154), en cambio, considera que no es por la repetición, sino por contraste que Filotis anticipa a Báquide, porque esta termina tratando a Pánfilo como sugiere Sira.

¹⁵ Aristóteles en *Rhet.* 1389^a, b12, b13 señala que el joven es guiado por su carácter y el viejo por su cálculo.

motivos: *aetas*, *forma* y *sententia*.¹⁶ Los dos primeros, la edad y la belleza, responden a los atributos de toda *meretrix* en ejercicio de su profesión. El tercero es el término que no solo hace referencia a su pensamiento, sino también a la forma en la que ella se expresa. En efecto, su discurso se caracteriza por las *sententiae* o afirmaciones de su autoridad (órdenes, preceptos, consejos).

El diálogo entre Filotis y Sira plantea, pues, una escala de actitudes diversas de las *meretrices* hacia sus *amatores*, es decir, dos modelos de ejercer la prostitución. Sin embargo, el debate poco importa si tenemos en cuenta que el encuentro *meretrix/lena* es un motivo convencional. Más allá del contenido, entonces, lo que es posible observar es el funcionamiento lúdico de esta escena.

Ludus es un término polisémico que nos permite entender el principio que rige el espectáculo cómico y, sobre todo, la construcción de los personajes. En este sentido, cabe recordar que en la comedia el *ludus* no solo remite a la ejecución de un ardid sino fundamentalmente a la figura del *actor* y al juego entendido como la actualización de una *persona* y su código. Los personajes de la *palliata* se construyen a partir de la *persona*, esto es, su identidad convencional, y del concepto de *actor* (agente que ejecuta su *persona*),¹⁷ y se caracterizan por sus implicancias en el *ludus*, es decir, por ser o no directores o maestros del juego. En términos generales, es el *servus callidus* quien asume este papel. Sin embargo, no siempre es así. En palabras de Faure Ribreau (2012b: 362), “la figure de maître du

¹⁶ Cf. Faure Ribreau (2012b: 153).

¹⁷ *Actor* es un término que proviene del léxico agrícola y militar. Hace referencia a la acción de actuar, al que actúa sin condición profesional (cf. González Vázquez, s.v.). Según el *Oxford Latin Dictionary* (s.v. 3), el *actor* es un ejecutante, un agente de sus propios actos.

jeu ne se limite donc pas à la seule mise en place de la tromperie et sa définition dépasse le cadre de l'intrigue pour concerner le spectacle tout entier." Hablar de un maestro del juego es hablar, pues, de una figura lúdica no siempre asociada con el esclavo astuto que dirige básicamente la escena y el espectáculo.

Pero, ¿cuáles son los indicios que revelan este juego? Lo propio del director del juego es dar órdenes, órdenes que sus compañeros deben aprender, recordar y saber. En la escena que nos ocupa, el diálogo convencional entre *meretrix* y *lena* va más allá de lo que ellas mismas dicen o plantean respecto de los modos de ejercer la profesión. Sira, en base a su experiencia, le recuerda (*moneo*)¹⁸ a Filotis una serie de acciones, a la manera de consejos: *ne quouisquam misereat, / quin spolies, mutiles, laceres quemque nacta sis* (64-65). La joven cortesana tiene que saber que los amantes manifiestan una única intención y, por ello, es necesario reaccionar conforme a las enseñanzas dadas. De ahí que la *lena* apele al imperativo de futuro *scito* (v. 67). Nos enfrentamos, pues, a un maestro y a las instrucciones que le imparte a su discípulo, quien debe recordarlas y aprenderlas (*monere-discere*), es decir, estamos frente a una escena que muestra de manera condensada la construcción lúdica de Sira. En efecto, la vieja prostituta no se destaca, claro está, por su edad ni por su experiencia en las artes meretricias, sino porque tiene el poder de *monere*, que, desde el punto de vista dramático, implica apuntar, recordar el texto (en este caso los consejos),¹⁹ hacer jugar a su compañera (discípula) y dirigirla en calidad de directora del *ludus*.

¹⁸ Cf. Faure Ribreau (2012b: 363-364).

¹⁹ Cf. González Vázquez (s.v.).

Tais y Pitias (*Eu.* 817-839): la calificación lúdica

Según ya hemos señalado, las *meretrices* se asocian a dos *personae*: la *lena* tal como hemos visto en *Hecyra*, y la *ancilla*.²⁰ En la escena 1 del acto 5 de *Eunuchus*, Tais entabla un diálogo con su esclava Pitias, diálogo que prepara el encuentro con Quéreas, lo cual hará avanzar la intriga:

Th. *Pergin, scelesta, mecum perplexo loqui?*
"scio nescio abiit audivi, ego non adfui."
non tu istuc mihi dictura aperte es quidquid est?
virgo conscissa veste lacrumans opticet;
eunuchus abiit: quam ob rem? [aut] quid factumst?
taces?
Py. *quid tibi ego dicam misera? illum eunuchum negant*
*fuisse.***Th.** *quis fuit igitur? Py.* *iste Chaerea.*
Th. *qui Chaerea? Py.* *iste ephebu' frater Phaedriae.*
Th. *quid ais, venefica? Py.* *atqui certe comperi.*
Th. *quid is obsecro ad nos? quam ob rem adductust Py.*
nescio;
*nisi amasse credo Pamphilam.***Th.** *hem misera occidi,*
infelix, siquidem tu istaec vera praedicas.
num id lacrumat virgo? Py. *id opinor. Th.* *quid ais,*
sacrilega?
istucine interminata sum hinc abiens tibi?
Py. *quid facerem? ita ut tu iusti, soli creditast.*
Th. *scelesta, ovem lupo commisisti. disputet*
sic mihi data esse verba. quid illuc hominis est?
Py. *era mea, tace tace obsecro, salvae sumus:*
habemus hominem ipsum. Th. *ubi is est? Py.* *em ad*
sinistram.
viden? Th. *video. Py.* *comprendi iube, quantum potest.*
Th. *quid illo faciemu', stulta? Py.* *quid facias, rogas?*

²⁰ Estos tres personajes femeninos pueden ser analizados a partir del concepto de "gente corriente", es decir, aquella que no tiene voz propia. Cf. Knapp (2011: 9).

vide amabo, si non, quom aspicias, os inpudens videtur! non est? tum quae ei(u)s confidentiast! (Eu.817-839)

Tais (*Saliendo de la casa junto con Pitias.*)¿Seguís, maldita, hablándome con rodeos? “Lo sé, no lo sé, se fue, lo oí, yo no estuve presente”. ¿Me vas a decir de una vez por todas lo que pasó, sea lo que sea? La chica, con la ropa rasgada, y llorando, no dice una palabra. El eunuco se fue. ¿Por qué razón? ¿Qué pasó? (*Pitias no responde.*) ¿No me lo vas a decir?

Pitias. ¡Desgraciada de mí! ¿Qué puedo decirle? Niegan que el eunuco... fuera un eunuco.

Tais. Y entonces, ¿quién era?

Pitias. El Quéreas ese.

Tais. ¿Cuál Quéreas?

Pitias. El efebo ese, el hermano de Fedrias.

Tais. ¿Qué decís, bruja?

Pitias. Y estoy completamente segura.

Tais. ¿Qué hacía en nuestra casa? ¡Por favor! ¿Por qué razón lo trajeron?

Pitias. No sé... salvo que se haya enamorado de Pánfila.

Tais. ¡Ay, desgraciada de mí! ¡Estoy muerta, pobre de mí, si es verdad lo que me decís! ¿Por eso está llorando la chica?

Pitias. Eso creo.

Tais. ¿Qué decís, descarada? ¿Fue eso lo que te ordené precisamente al salir de aquí?²¹

Pitias. ¿Qué podía hacer? La dejamos a su cargo, tal cual usted lo ordenó.

²¹ En verdad, Tais no había dado ninguna orden en escena, sino que había indicado que lo haría al entrar (cf. vv. 492-493), por lo que Donato (*Comm. Ter., ad loc.*) comenta: *apparet haec post scaenam esse mandata*. Puede suponerse que la orden se dio dentro de la casa y, por tanto, fuera de escena, o bien que Tais esté refiriéndose al pedido de que se cuidara a la joven que le hiciera a Pitias antes de salir de escena (cf. vv. 502-503).

Tais. Maldita, le entregaste la oveja al lobo.²² Es vergonzoso que me hayan embaucado así. (*Entra Quéreas todavía disfrazado de eunuco.*) ¿Qué clase de tipo es ese?²³

Pitias. Señora mía, cállese, cállese, por favor. ¡Estamos salvadas! Acá está el tipo en persona.

Tais. ¿Dónde está?

Pitias. Mire, a la izquierda. ¿Lo ve?

Tais. Lo veo.

Pitias. Ordene que lo agarren, lo antes posible.

Tais. ¿Y qué vamos a hacer con él, estúpida?

Pitias. ¿Qué hacer, me pregunta? Mire, querida, si al mirarlo, su cara no parece la de un sinvergüenza... ¿No es así? Encima, es un creído.

Tais, bella cortesana ²⁴ y principal protagonista de *Eunuchus*, es la que organiza la trama de la comedia, por lo que

²² Tais utiliza un proverbio que aparece en Plauto, *Ps.* 140, en una escena en la que el *leno* Balión reprende a sus esclavos por la pereza y el incumplimiento de sus tareas. Bureau – Nicolas (2015: 395-396) encuentran en esta intertextualidad la clave para la interpretación de la escena y particularmente del enojo de Tais con su sirvienta, pues permite poner en relación al personaje de la prostituta terenciana con el lenón plautino. En efecto, según los autores, “*Thais qui voulait se doter de respectabilité se retrouve, par la faute de Chérea et la négligence de Pythias, dans la situation ni plus ni moins d’une lena. La jeune fille qui lui était confié a été prostituée et le rêve de reconnaissance sociale de la courtisane s’effondre en la renvoyant au modèle honni du leno*”.

²³ Tais muestra sorpresa por la incongruencia entre el *adulescens* y su apariencia. En efecto, cada *persona* de la comedia *palliata* presenta ciertos rasgos físicos y un vestuario particulares que resultan suficientes para que el público (y los personajes) sepan cuál es su rol. El *adulescens* se caracteriza por su aspecto lozano y fuerte, tener el cabello negro, ser barbilampiño y vestir el *pallium* propio de los varones de condición libre, todo lo cual evidentemente contrasta con el atuendo colorido (cf. vv. 682-683) que lleva Quéreas y con la vejez de Doro, el verdadero eunuco. La referencia a lo extraña que resulta la vestimenta de Quéreas aparece ya en la escena en la que se produce el encuentro con Antifón (cf. vv. 550 ss.).

²⁴ Así lo indica su nombre (“bella vista”, “hermoso aspecto”). Cf. Austin, s.v.

se le ha atribuido la condición de *callida*, y quien logra conseguir todos sus propósitos, centrados en su intención de recuperar a la joven Pánfila y restituirla a su familia para conseguir protectores en su nueva ciudad de residencia, Atenas. Demuestra tener un carácter fuerte, lleno de energía y astucia para tramar y llevar adelante sus planes, haciendo uso tanto de la diplomacia como de la sinceridad. Combina estas cualidades con la bondad de su corazón y la nobleza de sus intenciones, lo que le ha valido frecuentemente el calificativo de *bona meretrix*. En opinión de Gilula (1980: 164-165), Tais responde al tipo convencional de *hetaira* presentada como “*hateful, greedy and economically dangerous*” y hace gala de todas las cualidades de la *mala meretrix*, por lo cual, sus características positivas no necesariamente significan un cambio en el stock tradicional. Su versatilidad de carácter queda evidenciada por las relaciones con los demás personajes: sabe cómo lograr que Fedrias cumpla sus deseos reteniendo su amor y obediencia, tolera la fanfarronería y estupidez del soldado Trasón para obtener a la joven, aconseja y guía a Cremes en cuál debe ser su proceder mientras se lamenta de tener que proteger a quien buscaba como protector, invierte la jerarquía social cuando acepta el papel de patrona frente al suplicante Quéreas, y finalmente, pide al anciano padre de Fedrias que la reciba como protegida, ya que su condición de no-ciudadana impide cualquier posibilidad de matrimonio con el joven.

Pitias, la esclava de Tais, se muestra atrevida y vivaz. Dice lo que piensa a todo el mundo. Aunque puede ser considerada un personaje menor, como esclava constituye una figura única por su carácter vengativo. Su juego se adapta al de la *persona* de su ama, es decir, adopta el mismo juego de seducción. Pero, al mismo tiempo, se revela como *callida*, sobre

todo a través de su lenguaje. De hecho, su manera de hablar o idiolecto marcado por los *hapax legomena* y el uso del discurso femenino²⁵ es el rasgo distintivo que enfatiza su carácter.²⁶

En la escena 1 del acto 5, Pitias, encargada del cuidado de la joven Pánfila,²⁷ es quien le informa a Tais sobre el abuso sufrido por la muchacha en manos de Quéreas. Enterada del problema, la cortesana se muestra entonces desde un ángulo diferente,²⁸ porque el énfasis está puesto en el enojo para con su esclava.²⁹

La interpelación afectiva de Tais está vinculada con la agresión verbal o insulto, donde la expresión de los sentimientos se antepone a la comunicación. Como apunta Miniconi (1958: 160-161), la injuria es la reacción espontánea de un yo (Tais) contra un no yo (la *ancilla*).³⁰ Tais adopta un lenguaje virulento, tal como lo demuestra el uso de una serie de términos de abuso

²⁵ Pitias utiliza *amabo* con imperativo, el indicio más sorprendente del discurso femenino en la comedia. En este sentido Dutsch (2008: 51) sostiene: “In the plays of Terence *amabo* occurs merely ten times and is uttered only by courtesans and maidservants.” De esas diez ocurrencias, ocho pertenecen a *Eunuchus* y seis están en boca de la *ancilla*. Su función es establecer una relación más estrecha con el interlocutor, por lo cual ayuda a definir el carácter de Pitias y a enfatizar su rol.

²⁶ Cf. Martin (1995: 139).

²⁷ En este sentido, su participación en la comedia siempre está directa o indirectamente relacionada con Pánfila.

²⁸ El juego de Tais respeta los lineamientos de la convención, forma un dúo convencional con el *adulescens amator* y utiliza expresiones seductoras. La innovación pasa por el hecho de que va a permitir un reconocimiento. Allí se aleja del código. No es que sea un *bona meretrix*, sino que el juego convencional de su *persona* entra en contradicción con su acción en la intriga. Su juego la asimila a las *malae meretrices* y su rol en la acción la distingue.

²⁹ Su nombre se adecua a la función dramática de la sirvienta que transmite los mensajes a su ama. Cf. Austin, s.v.

³⁰ Cf. Quintanilla Zanuy (2012).

distribuidos del siguiente modo: *scelestá* (817), *venefica* (825),³¹ *sacrilega* (829), *scelestá* (832). Si bien no deben ser tomados al pie de la letra, es decir, no debe pensarse que la destinataria está acusada de actividades criminales, este tipo de insultos que hacen referencia a distintos crímenes resultan, en opinión de Dickey (2002: 183), altamente ofensivos.

Es de notar que muchos de estos injuriosos vocativos, ahora en boca de Tais, han sido utilizados por Pitias en otras escenas y en relación con otros personajes.³² Sin embargo, más interesante resulta el hecho de que en esta misma escena hay lexemas usados por ambas (*misera*, 822, 827; *obsecro*, 826, 834), lo cual es una prueba de que el juego de una se adapta al de la otra. La esclava está a la defensiva y se cubre al advertir las consecuencias de reconocerlo todo porque, obviamente, ella sabe la razón por la cual Pánfila está llorando. Aunque ha decidido no decir nada, se ve obligada a contar lo que sucedió y al ser presionada a hablar abiertamente solo se expresa con evasivas, según se pone de manifiesto en el discurso dentro del discurso del v. 818, que le permite a Tais parodiar la respuesta de su esclava, y en la ocurrencia de los verbos *negant* (822), *credo* (827), *opinor* (829). En este sentido, Donato (*Comm. Ter ad. Eu.*829) comenta: *callide Pythias opinor dixit, cum sciat*. Sin embargo, Barrios Lech (2016: 154) afirma que “*such hedges demonstrate an unwillingness to foist the speaker’s view point on the hearer by portraying the viewpoint as partial...*” Mientras

³¹ En Plauto es un insulto corriente (cf. *Per.* 278). En Terencio, en cambio, aparece en esta única ocurrencia: se trata de un insulto utilizado en contextos de registro bajo, cuyo significado léxico no debe interpretarse literalmente. Cf. Daremberg – Saglio, s.v. *veneficium*; Dickey (2007: 180).

³² Pitias utiliza el adjetivo *sacrilegus* aplicado a Parmenón (cf. vv. 911 y 922) y emplea *veneficus* para calificar al violador de Pánfila (v. 648).

el discurso de Pitias se torna evasivo y se debilita, el de Tais está marcado por tonos encendidos y virulentos.

Cabe consignar que, al analizar el lenguaje de esta escena y referirse a todos los vocativos inyectivos que Tais utiliza, Martin (1995) pasa por alto la ocurrencia de *stulta*. No hay duda de que, frente a las anteriores acusaciones, la que apunta a resaltar la ignorancia o estupidez de la esclava se presenta como un insulto más moderado.³³

Ahora bien, ¿cuál es el objetivo de Tais en este caso? ¿Qué busca poniendo el acento en la *stultitia* de Pitias, sobre todo si tenemos en cuenta que en la *gradatio* de insultos este último suaviza la intensidad ofensiva de los restantes? Según hemos señalado, la construcción lúdica de los personajes está basada sobre su capacidad de dirigir el juego, el *ludus*, el espectáculo cómico, la escena. Es así que unos se destacan por su maestría y por el lugar que ocupan en la relación lúdica que entablan con ciertos personajes. Se muestran hábiles en jugar y hacer jugar y por esta razón son *doctus*, *scitus*, *callidus*; otros, en cambio, se someten al juego de sus compañeros y son calificados de *indoctus*, *inscitus*, *stultus*.³⁴

Stulta, entonces, el último vocativo inyectivo que Tais le dirige a su *ancilla*, es algo más que un insulto, es una calificación lúdica. En este duelo o enfrentamiento dialógico, la *meretrix* afirma la debilidad de su compañera, al no poder actualizar el juego, y confirma su propia maestría en la escena y en el espectáculo. Conviene destacar que esta es la única escena en la que la esclava deja a un lado su *calliditas* y juega un rol subordinado. En este sentido, *stulta* refleja que Pitias ha sido víctima del engaño y, al mismo tiempo, es el adjetivo que la

³³ Cf. Dickey (2002: 183).

³⁴ Cf. Faure Ribreau (2012b: 366-368).

califica como personaje y la caracteriza como un mal *actor*, como una figura lúdica que no está ejecutando su *persona*.³⁵

Conclusiones

Los diálogos analizados entre la *meretrix*, la *lena* y la *ancilla* son motivos dramáticos convencionales. Tanto en *Hecyra* como en *Eunuchus*, el contenido de ambas escenas poco importa y los discursos o palabras femeninas carecen de eficacia. En realidad, la importancia y el valor de estas escenas están dados por su funcionamiento dramático, es decir, por presentar de manera condensada la construcción y la calificación lúdicas de un personaje.

Los personajes de la *palliata* son construidos como *actores*, hábiles o inhábiles, que actualizan y ejecutan (o no) su *persona* y participan del *ludus* o espectáculo. Esto justifica su presencia en escena. Su lugar en el juego depende de su situación, es decir, de que efectivamente lo lleven adelante o no, de que sean o no maestros/directores del juego. Al respecto, dice Faure Ribreau (2012b: 387): “*Ce fonctionnement s’applique à tous les personnages, même si leur apparition est brève. Un caractérisation ludique, même minimale, est toujours mise en œuvre.*” El poder y la capacidad de *monere* que ostenta Sira y la *stultitia* de Pitias así lo prueban.

³⁵ Faure Ribreau (2012b: 370) aclara que esto no se relaciona con la performance del *histrion* y su talento.

Bibliografía

Fuentes

- Barsby, J. (1999). *Térence. Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bureau, B. et Nicolas, Ch. (2015). *Terence. L'Eunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres.
- Goldberg, S. (2013). *Térence. Hecyra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kauer, R. et Lindsay, W. (1958). *P. Terenti Afri Comoediae*. Supplementa apparatus curavit O. Skutsch. Oxonii: e typographeo clarendoniano.
- Wessner, P. (1902). *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*. Lipsiae: Teubner.

Instrumenta studiorum

- Austin, J. (1921). *The Significant Name in Terence*. Illinois: The University of Illinois.
- Daremberg, Ch. y Saglio, E. (1926-1929). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette.
- Glare, P. G. W. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Estudios

- Barrios-Lech, P. (2016). *Linguistic Interaction in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bianco, O. (1962). *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*. Rome: Edizioni dell'Ateneo.
- Christenson, D. (2015). *Hysterical Laughter: Four Ancient Comedies about Women: Lysistrata, Samia, Casina, Hecyra*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Dickey, E. (2002). *Latin Forms of Address from Plautus to Apuleius*. Oxford: Oxford University Press.
- Dutsch, D. (2008). *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.

- Fantham, E. (1972). *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.
- Faure Ribreau, M. (2012a). “Ce que les femmes se disent entre elles: les duos féminins dans la comédie romaine”. *Cahiers Mondes Anciens*. 3: 1-12. URL <http://mondesanciens.revues.org/index699.html>
- (2012b). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gilula, D. (1980). “The Concept of the Bona Meretrix. A Study of Terence’s Courtesans”. *Rivista di Filologia e d’Istruzione Classica*. 108: 142-165.
- Knapp, R. (2011). *Los olvidados de Roma*. Barcelona: Ariel.
- Lefèvre, E. (1969). *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- López Gregoris, R. (2002). *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- López Gregoris, R. y Unceta Gómez, L. (eds.). (2011). *Ideas de Mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Martin, R. (1995). “A Not so Minor Character in Terence’s Eunuchus”. *Classical Philology*. 90.2: 139-151.
- McGarrity, T. (1980-1981). “Reputation vs Reality in Terence’s Hecyra”. *Classical Journal*. 76.2: 149-156.
- Miniconi, P. (1958). “Les termes d’injure dans le théâtre comique”. *Révue des Études Latines*. 36: 159-75.
- Papaioannou, S. (2015). *Terence and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Preston, K. (1916). *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*. Unites States: Kessinger Publishing.
- Quintanilla Zanuy, M. T. (2012). “Diferencias discursivas de género en la expresión de los sentimientos: Plauto vs. Séneca”, en López Gregoris, R. (ed.): *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*. Madrid: Pórtico, 277-310.
- Sharrock, A. (2009). *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge: Cambridge University Press.