

CONTEXTO ESCENICO DEI, *EVNVCHVS* TERENCEANO

The written versions of Latin comedy present only the literary text (text A) not stage directions nor other scenic indications (text B), which were not separately noted by ancient dramatists. Therefore, Terence (and Plautus) had to express in a single text — the literary text — what is meant by the stage directions in modern times. The authors of this paper try to fix the boundaries of both texts, and to infer the stage directions for *Eunuchus* from the literary text. Thus they examine all the data on the characters, references to staging, intonation, mime and gesture, actors' movements, scenic situation, costume, that may help reconstruct *Eunuchus* according to Terence's original conception.

1. *Propósito de este trabajo*

Una de las labores fundamentales que deberíamos fijar como meta quienes nos dedicamos al apasionante campo de estudio de la Filología clásica, tan cuestionado en estos tiempos, es la de la revitalización de las literaturas clásicas. Sin embargo, hemos de confesar que, con excesiva frecuencia, la sombra de la alta erudición filológica, tan necesaria, sí, pero también tan difícilmente accesible, oculta el bosque, reduciéndonos a ser esa minoría culta que dice tan poco al común de los mortales.

A este propósito, uno de los autores de estas páginas planteaba meses atrás, con ocasión del *Simposio sobre representaciones de teatro clásico en la actualidad*¹, la siguiente cuestión: «¿Qué hemos hecho nosotros, los latinistas que estudiamos en España el drama romano, por revitalizar a Plauto, a Terencio o a Séneca? Digámoslo con valentía: muy poco, casi nada»².

¹ Celebrado en Madrid los días 3-5 de mayo de 1977, bajo los auspicios de la Sociedad Española de Estudios Clásicos y la Fundación Pastor de Estudios Clásicos.

² En la comunicación de A. Pociña, «Juego de palabras, chiste, grosería y obscenidad en la escenificación moderna de Plauto».

Es muy fácil argumentar que la sociedad actual huye del teatro clásico. Pero, ¿qué le ofrecemos nosotros? Tarea nuestra, que no resulta contraria a la investigación profunda, es poner a disposición de las gentes de teatro, directores y actores, un texto aprovechable de los dramas clásicos, que los haga susceptibles de llegar al mundo de hoy.

Escenificar a Plauto o a Terencio exige mucho más que una traducción atenta, irreprochable en la interpretación, lingüísticamente cuidada; exige, sobre todo, convertir el texto clásico en representable, una traducción hecha para la escena. Esto difícilmente lo lograremos traduciendo a Plauto con la mera obsesión del genitivo objetivo, de la hipotaxis, de la *consecutio temporum*; una traducción lingüísticamente perfecta puede no ser la mejor para una representación. También hay que pensar en el actor, en el director; calcular si nuestra versión, en apariencia magnífica, es la que pide el escenario. Es lo que no hacemos casi nunca los filólogos.

* * *

El *Eunuchus* de Terencio fue escrito por su autor no para hacer las delicias de un lector, que regustase y meditase lenta y tranquilamente su valía poética. O Terencio lo gestó viendo moverse a cada actor en escena, utilizando las palabras que él le prestaba, gesticulando de acuerdo con su significado, o Terencio no fue realmente un dramaturgo, cosa muy difícil de sostener.

Ahora bien, a diferencia de los autores modernos, los clásicos no han dejado una descripción ni de los personajes, ni del escenario, ni del comportamiento escénico de aquéllos¹. La ausencia de acotaciones en el texto de los dramas antiguos no debe movernos a suponer pura y simplemente que los autores depositasen toda su confianza en los actores para llenar esa laguna, con un porcentaje de fe en ellos superior a la de los dramaturgos de nuestros días. Es preferible pensar que se trata tan sólo de una costumbre técnica, por lo demás del todo justificable: el autor se limita a crear un texto con suficiente coherencia interna, que entrega a director y actores para que le den vida.

Debido a ello, el lector de un drama griego o latino debe hacer a cada instante un esfuerzo en suplir esas indicaciones a que nos tienen acostumbrados ahora las acotaciones de los dramaturgos. Esa es tam-

¹ Cf. G. Monaco, «I testi teatrali antichi come copioni», *Dioniso* 41, 1967, pp. 147-154. Ideas muy interesantes ofrece G. di Martino, «I testi classici e la regia», *Dioniso* 39, 1965, pp. 121-157.

bién la razón de que encontremos en nuestras traducciones acotaciones sobre apartes, entradas y salidas, movimientos, etc., inexistentes en el texto original. Pero notemos que si esas acotaciones modernas son posibles, se debe ante todo a que el autor clásico ha sabido insertarlas de algún modo en el texto literario.

* * *

Entre nosotros, ha sido Díez Borque uno de los que han puesto el dedo en la llaga sobre la esencia del fenómeno dramático al explicarlo de este modo: «El teatro desde un punto de vista semiológico podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un TEXTO A que necesita las mediaciones del TEXTO B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (*texto A*) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral). El teatro no representado es sólo teatro en cuanto que potencialmente es representable y las marcas formales en el texto lo ponen de manifiesto: signos verticales (nombre de los personajes que «dialogan»), signos escénicos directos e indirectos: a) acotaciones, b) referencias espacio-temporales en el diálogo»¹.

El *Eunuchus* terenciano fue realmente puesto en escena, una vez al menos en vida de su autor, en el mes de abril del año 161 a. C., otra unos años después, en septiembre del 146 a. C.² Lo que hoy nos ofrecen las ediciones clásicas de la obra es exclusivamente el *texto A*, el texto literario, a partir del cual hemos de reconstruir el *texto B*, el escénico. Pero con ello no pretendemos encontrar algo que se haya perdido con el paso del tiempo: Terencio nunca expresó por escrito su interpretación escénica de la comedia, cosa que sólo hizo en cierta medida Elio Donato, unos seis siglos más tarde³. Es ésta una realidad que debe ser tenida muy en cuenta para comprender la pieza terenciana, sin olvidar nunca que un solo texto, el literario, sirvió al dramaturgo para recoger el *texto A* y el *texto B* de su obra.

Tarea nuestra en las páginas que siguen será el intento de reconstrucción de una representación clásica de *Eunuchus*, siguiendo las in-

¹ En «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en el volumen colectivo *Semiología del teatro*, Barcelona, 1975, p. 53.

² Cf. A. Pociña-A. López, *Terencio. El eunuco*, Barcelona, 1977, p. 56.

³ Sobre este aspecto, los autores de estas líneas preparamos un trabajo detallado con el título «Donato como acotador escénico de Terencio», que esperamos dar a la imprenta en fecha próxima.

dicaciones que Terencio hubo de encerrar en el texto literario, y a partir de las cuales el traductor de la comedia para una representación actual¹ debería plantearse el entramado de la escenificación, y de la mayoría de los trece sistemas de signos dramáticos que distingue T. Kowzan². Con ello no entramos en el problema de cómo hay que representar el *Eunuchus* ahora, sino tan sólo buscamos de qué modo se concibió su representación en el pasado; al igual que Tucídides, nos conformaríamos con que juzguen útil este esfuerzo «cuantos quieran enterarse de la verdad de lo sucedido», pero sobre todo quienes se ocupen «de la de las cosas que alguna otra vez hayan de ser iguales o semejantes κατά τὸ ἀνθρώπινον»³.

2. Personajes

Tal como lo presentan las ediciones clásicas, éste es el cuadro de personajes de *Eunuchus*:

PERSONAE

(PROLOGVS)
 PHAEDRIA ADVLESCENS
 PARMENO SERVOS
 THAIS MERETRIX
 GNATHO PARASITVS
 CHAEREA ADVLESCENS
 THRASO MILES
 PYTHIAS ANCILLA
 CHREMES ADVLESCENS
 ANTIPHO ADVLESCENS
 DORIAS ANCILLA
 DORVS EVNVCHVS
 SANGA SERVOS
 SOPHRONA NVTRIX
 SENEX (DEMEA seu LACHES)
 (CANTOR)

¹ Puesto que luego habremos de referirnos a ella, anticipemos ya que ése no es el fin que los autores nos marcamos en nuestra edición escolar bilingüe, Barcelona, 1977.

² «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en T. W. Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 1969, pp. 25-60.

³ Tomamos la versión de Tuc. I 22, de la de F. Rodríguez Adrados, publicada en la Biblioteca Clásica Hernando, Madrid, 1967.

Observamos que cada personaje aparece determinado por medio de un solo adjetivo, alusivo a su edad o profesión. Sin embargo, lo que a primera vista podría parecer una caracterización paupérrima, resulta ser en realidad bastante precisa, o cuando menos válida, si se tiene presente que se trata de una comedia *palliata*. En efecto, «rasgo característico de la comedia antigua es la reducción marcada de argumentos, personajes y situaciones, que acarrea consigo una tipología constante y una notable semejanza de las piezas. Nada hay que avale mejor esta afirmación que la lectura seguida de las comedias plautinas: una vez concluida ésta, difícilmente podrá el lector distinguir cuál era el argumento de una determinada: en cambio, podrá caracterizar sin dificultad a uno de sus tipos fijos y constantes: el *seruus*, el *senex*, el *adulescens*, la *meretrix*, la *matrona*, el *parasitus*: cosa completamente natural si pensamos que, para un total de veinte comedias, los personajes primordiales se reducen tan sólo a nueve categorías»¹.

Según hemos escrito en otro lugar², es indudable que Terencio puso especial empeño en «dar a cada uno de sus personajes un cierto relieve personal que lo convirtiera en una persona determinada y no en un mero muñeco de guiñol». Sin embargo, no menos cierto resulta que seguían siendo fiel reflejo de esa tipificación marcadísima propia de la *palliata*. Con sólo la lista de *personae*, calificadas por un mero adjetivo, un jefe de compañía latino disponía de estos datos:

Sexo:

- hombres: *adulescens*, *seruus*, *parasitus*, *miles*, *senex*.
- mujeres: *meretrix*, *ancilla*, *nutrix*³.

Edad aproximada:

- joven: *adulescens*.
- viejo: *senex*.

Profesión:

- *seruus*, *meretrix*, *parasitus*, *miles*, *ancilla*, *nutrix*.

¹ A. Pociña Pérez, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *CFC* 8, 1975, p. 241.

² Art. citado en la nota precedente, p. 242 s.

³ No hay que olvidar que la precisión personaje femenino/masculino interesaba sólo a la caracterización, no al reparto, ya que todos los papeles eran interpretados en la *palliata* por hombres.

Esta clasificación realmente pobre se concreta en la práctica, dado que cada calificativo lleva implícito no uno, sino varios significados:

	SEXO			EDAD			CLASE		Profe- sión
	H.	M.	Ind.	J.	V.	Ind.	L.	S. ²	
ADULESCENS	+			+			+		
SERVOS	+					+		+	+
MERETRIX		+				+	+		+
PARASITVS	+					+	+		+
MILES	+			+			+		+
ANCILLA		+		+				+	+
EVNVCHVS			+			+		+	+
NVTRIX		+				+		+	+
SESEX	+				+		+		

En *Eunuchus*, la puesta en escena exigía personificar:

- 4 *adulescentes*: Fedria, Querea, Cremes, Antifón.
- 2 *serui*: Parmenón, Sanga.
- 1 *meretrix*: Tais.
- 1 *parasitus*: Gnatón.
- 1 *miles*: Trasón.
- 2 *ancillae*: Pitias, Dorias.
- 1 *eunuchus*: Doro.
- 1 *nutrix*: Sofrona.
- 1 *senex*: Demea (¿o Laques?).

Para precisar un poco más cada uno de estos personajes, el director debía recurrir al texto literario, buscando todo aquello que pudiera equivaler a las actuales acotaciones del reparto. Como es lógico, el comportamiento de cada personaje en la obra era suficiente para su caracterización; pero, además de ello, hay un número crecido de indicaciones del texto literario que parecen responder a esa deficiencia o ausencia total de texto escénico. Nos referimos, como es obvio, a descripciones físicas de los personajes; hélas aquí.

FEDRIA: el reparto nos lo presentaba como *adulescens* (un hombre joven libre); el texto literario como un «bel'uomo», cuyos atractivos suele alabar la meretriz Tais¹.

¹ *Eun.* 437 s.; 443 s.: ...*si laudabit haec / illius formam.*

² Siendo L. = libre y S. = siervo.

QUEREA: otro *adulescens*. Pero más que un *adulescens*, la esclava Pitias nos indica que se trata de un *adulescentulus* que merece la pena ver¹; poco después precisa su edad, *annos natus sedecim*²; por último, y fiándonos siempre de las apreciaciones de Pitias, el jovencillo Querea ... *erat | honesta facie et liberali*³. Realmente la descripción dada en el texto literario («un hermoso, apuesto y distinguido jovencillo de dieciséis años») es exactamente la didascalía que hubiéramos esperado en el reparto para Querea. Personificarlo de otro modo quitaría todo sentido al libidinoso aparte del *miles* Trasón: «A ese eunuco, si fuera necesario, incluso sin haber bebido, yo lo...»⁴.

CREMES: también *adulescens*. La esclava Dorias se refiere a él como *Chremes adulescens, frater uirginis*⁵, lo cual no añade precisión alguna, por más que insiste en la juventud del personaje. Es el propio Cremes quien indica de modo bastante aproximado su edad: «pero ésta (su hermana), si es que vive, tiene dieciséis años, no más; y Tais es un poco mayor que yo»⁶. Realmente concuerda muy bien esa juventud con la inexperiencia de que hace gala en más de un lugar.

TAIS: una *meretrix* (una mujer de edad imprecisa, condición libre y de la profesión que indica su nombre). Según el texto literario, no puede hacerse pasar por una joven de dieciséis años, según acabamos de recordar; con todo, es una mujer joven, poco mayor que Cremes (*Thais quam ego sum maiusculast*). Físicamente, Querea asegura que se comenta su belleza, cosa que confirma Parmenón⁷. En suma, una linda meretriz, de entre veinte y treinta años: de nuevo el personaje que haría esperar su simpático comportamiento en el drama.

GNATON: según el reparto, *parasitus* (hombre de edad imprecisa, libre, de profesión adulator). Su autopresentación en la esc. 2 del acto II lo define de maravilla: es el parásito charlatán de arrogante apariencia: *Qui color, nitor, uestitus, quae habitudo est corporis! | Omnia habeo, neque quicquam habeo...*⁸.

DORO: *eunuchus* (un hombre no-hombre, de edad imprecisa, siervo). El personaje más infeliz de la comedia es definido por Parmenón como

¹ *Eun.* 686 s.: *Ad nos deductus hodie est adulescentulus | quem tu uidere uero uelles, Phaedria.*

² *Eun.* 693.

³ *Eun.* 681 s.

⁴ *Eun.* 479: *Ego illum eunuchum, si opus siet, uel sobrius...*

⁵ *Eun.* 617.

⁶ *Eun.* 526 s.

⁷ *Eun.* 361.

⁸ *Eun.* 242 s.; véase todo el pasaje indicado, v. 233 ss.

«eunuco decrepito»¹; más lejos va Querea al llamarle «hombre repugnante, viejo y mujer»²; Fedria lo califica de *ignavos*, adjetivo que sienta perfectamente a su condición de eunuco³. Con todo, será Pitias quien ofrezca la más negra descripción, en un precioso verso:

hic est uietus uetus ueternosus senex,
colore mustelino⁴,

que nosotros hemos intentado reproducir así: «Este es un viejo vejetero y avejentado, de color de comadreja»⁵.

No interesan mayormente a la puesta en escena los personajes mudos, y menos aún aquellos que, aunque guardan estrecha relación con la obra, no suben al escenario. Tal es el caso de la joven que mueve la trama de *Eunuchus*, por la que arde de amor el joven Querea, a la que busca con afán su hermano Cremes, y a quien trata de salvaguardar Tais. Terencio no le ha concedido un puesto en escena; sin embargo, el texto literario ha suplido con creces esa deficiencia. Su cara es calificada por Parmenón de *honesta*⁶; por Querea de *pulchra*, más hermosa que mujer alguna⁷, la suma belleza⁸ capaz de hacerle perder la cabeza⁹. Dieciséis años tiene ese simpático personaje ausente, según precisa su hermano Cremes¹⁰.

Resumiendo, el texto literario, además de ofrecer el retrato humano, moral, de los personajes, suple en un buen número de casos la ausencia de su descripción física en la lista de *personae* que encabeza nuestras ediciones.

3. Escenario

Sabido es que las indicaciones sobre escenografía (decorado, accesorios, etc.) acostumbran a ser dadas por los dramaturgos tan sólo a partir del siglo xvii. Las notas sobre aspecto del espacio escénico son sumamente pobres en el texto literario de *Eunuchus*. También en este sentido

¹ *Eun.* 231.

² *Eun.* 357.

³ *Eun.* 662.

⁴ *Eun.* 688 s.

⁵ Cf. nuestra edición cit., p. 163.

⁶ *Eun.* 230.

⁷ *Eun.* 296 s.

⁸ *Eun.* 366.

⁹ *Eun.* 564 ss.

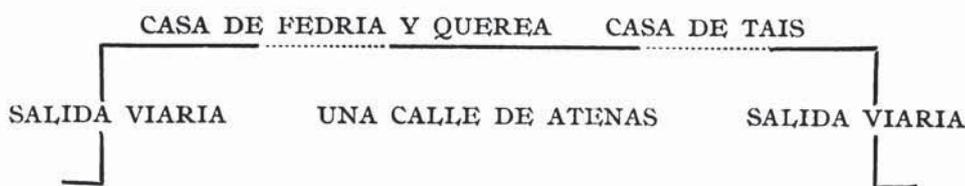
¹⁰ *Eun.* 526.

hay que tomar en cuenta la marcada esquematización de la escenografía, tanto cómica como trágica, del drama latino; en el caso concreto de la *palliata*, la casi totalidad de las veintiséis comedias de Plauto y Terencio es susceptible de representación en un escenario con idéntica estructura y decoración.

Según indica W. Beare, «si los fragmentos de sus obras y versiones que realizaron Plauto y Terencio pueden servir de guía, la puesta en escena normal de la Comedia Nueva consiste en una parte de una calle, que corre frente a una, dos o tres casas»¹; y en otro lugar, «en la comedia, la escenificación habitual requiere dos puertas, pero unas pocas obras precisan tres y algunas sólo una»². El *Eunuchus* se adapta en este aspecto a la norma más común, presentando el exterior de dos casas, cuyas puertas abren al escenario³. Así, el texto literario es insistente en sus referencias a la casa de los hermanos Fedria y Querea y a la de la meretriz Tais; frecuentes son entradas y salidas de personajes de la casa de ésta⁴, en menor número de la de aquéllos⁵. Por otra parte, las indicaciones sobre puertas apuntan en general a las de la casa de Tais⁶.

El texto literario no exige nunca un contexto escénico con más edificios que estas viviendas de Fedria y Querea y de Tais, ante las cuales se encuentra la *platea* o calle⁶ en la que tienen lugar todos los acontecimientos a los que se da vida ante el público. ¿Cuál es la colocación —derecha o izquierda— de ambas casas en el escenario? El texto no lo precisa; por lo demás, tampoco tiene mayor importancia.

De acuerdo con estas indicaciones, podemos trazar el siguiente plano escénico, insistiendo en la arbitrariedad, irrelevante, de la situación de las dos fachadas:



¹ «Cambio de escena y cambio de escenificación: la cuestión de las 'escenografías', en *La escena romana*, Buenos Aires, 1964, p. 257.

² «Las puertas que se muestran en el escenario», en *La escena romana* cit., p. 267.

³ Los dos autores de este trabajo hemos de rectificar firmemente una anterior indicación nuestra, cuyo origen nos honra silenciar, en el sentido de que el escenario de *Eunuchus* contenía tres casas: la de Fedria y Querea, la de Tais y la de Trasón (en nuestra ed. de *Eunuchus*, p. 75, n. 5).

⁴ Cf. *Eun.* 79, 87, 206, 470, 917, 921.

⁵ *Eun.* 89, 284, 1029 (*fores*), 895, 975 (*ostium*).

⁶ Cf. *Eun.* 344, 1064.

En suma, el ámbito escénico es esa calle ateniense, en la que los personajes aparecen ya sea saliendo o entrando en las dos casas, o bien por las dos entradas laterales, supuesta continuación de la calle, cuya dirección es imposible fijar en base al texto de *Eunuchus*¹. A ello hay que añadir que en esta comedia no se hace alusión alguna a la existencia de un *angiportum* entre las dos casas².

Sobre decoración, la falta de información es absoluta, cosa muy explicable, ya que la representación de *Eunuchus* no exigía nada que pudiera apartarse de la escenificación típica de la *palliata*. En pocas palabras, un escenario para esta obra no necesitaba más que adecuarse a la sucinta indicación de Vitruvio: *comicae autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus*³.

4. Palabra y tono

Como es lógico, la carencia de acotaciones en la comedia latina privaba al autor de la posibilidad de interferir de modo directo en la labor del actor en cuanto a utilización de los múltiples recursos de la palabra. Obvio es que un actor auténtico, consciente de su papel, no necesita en demasía de la sobreabundancia de acotaciones referentes a palabra y tono de que suelen plagar algunos dramaturgos modernos su obra, quizá un poco inconscientes de que ese aspecto no es labor esencial suya. Como esperamos explicar en otra ocasión, en base al texto literario de *Eunuchus* su comentarista Elio Donato pudo escribir buen número de precisiones sobre la *pronuntiatio*; ahora bien, una cosa es la interpretación de un texto dramático y otra la búsqueda de acotaciones escénicas dentro de ese texto, tarea que pretendemos llevar a cabo en estas páginas.

En este sentido, sólo en cuatro ocasiones indica taxativamente Terencio de qué modo debe comportarse un actor. Recordémoslas brevemente:

En el verso 426, Gnatón ha de reírse por fuerza de un chiste del

¹ Sobre este controvertido tema, Mary Johnston, *Exits and Entrances in Roman Comedy*, New York, 1933; W. Beare, «Entradas laterales y περίακτοι en el teatro helenístico», en *La escena romana*, p. 223 ss.

² Cf. W. Beare, «El *angiportum* y el drama romano», en *La escena romana*, p. 232 ss.

³ Vitr. V 6, 9.

miles. Terencio refleja la carcajada con un *hahaha*, que Donato califica como *interiectio risus*¹.

En el verso 497, de nuevo Gnatón utiliza ese *hahaha*, interjección de la risa, que en este caso provoca la pregunta de Trasón: *quid rides?*

En el verso 716, un *oiei* lanzado por Doro indica claramente que Fedria lo está despachando a golpes.

En el verso 756, la interjección *attat* sirve para indicar el pánico que experimenta el joven Cremes ante la inminente llegada del militar con su ridículo ejército.

A excepción de estos cuatro casos, en todos los cuales la interjección ha servido de indicación precisa, las observaciones sobre utilización de la voz no existen. El actor debe, pues, buscar en la interpretación del contexto literario su modo de actuar.

5. *Mímica y gesto*

La gesticulación de los personajes es otro de los aspectos sobre los que Donato ha sacado bastantes conclusiones a partir del significado del texto; otro tanto pueden hacer los actores, supliendo de este modo la falta de acotaciones.

Sin embargo, en abundantes pasajes es el texto literario quien ofrece precisiones que, en el drama actual, suelen encomendarse al paréntesis o texto escénico auxiliar. En tales casos es indudable que el actor debe responder exacta y puntualmente a lo que Terencio ha prefijado.

Pueden descubrirse tres procedimientos de indicación sobre gestos en el *Eunuchus*. El primero consiste en las observaciones que hace un personaje determinado sobre el semblante, gesto o aspecto de otro, en aparte, o simplemente sin dirigirse a él. En el segundo, es un personaje quien señala a otro el gesto a adoptar, al hacer alguna observación sobre el mismo. El tercero consiste en la alusión de palabra, por parte del personaje, a su propia gesticulación o aspecto.

El primero de los procedimientos se produce en general por medio del aparte. Ahora bien, no hace falta explicar que el aparte es una convención escénica que no se corresponde con la realidad: el personaje cuyo gesto o aspecto se describe está oyendo perfectamente las consideraciones que sobre él se están haciendo². Así, cuando en II 2 Gnatón

¹ Ed. Wessner, p. 364.

² Por razones de extensión no tocaremos en este trabajo el tema del «aparte» en *Eunuchus*, cuyo tratamiento, en unión del resto de las comedias terencianas, dejamos para ocasión más oportuna.

indica: *sed Parmenonem ante ostium Thainis tristem uideo*¹, ofrece una precisión sobre el gesto preocupado de Parmenón, a la que éste ha de corresponder con la mímica. Dígase lo mismo, en la escena IV 2, de la indicación de Fedria sobre la aparición de Pitias asustada (*timida*²); del comentario de Fedria sobre un gesto del auténtico eunuco (*os... distortis*³); de la exacta explicación dada por Parmenón de cómo debe presentarse en escena Querea: «viene a prisa y buscando algo en torno suyo»⁴. Por último, el caso más notable es el que nos muestra a un personaje diciendo «no» con un movimiento de cabeza o con un gesto: en IV 4, interrogando al eunuco, dice Pitias: *Venisti hodie ad nos? Negat*⁵. Un texto con comentarios escénicos hubiera podido suprimir la contestación; Terencio ha tenido que servirse de la propia interrogadora para sugerir la respuesta mímica al interrogado.

En cantidad semejante encontramos la observación de un interlocutor sobre el gesto; el procedimiento es completamente válido, incluso en un drama con acotaciones, ya que es del todo corriente que una persona se interese verbalmente por un gesto o aspecto llamativo de otra. Así, al presentarse en la escena II 3 Querea, por si sus palabras de preocupación fuesen insuficientes para determinar su gesto, aparece la pregunta de Parmenón: *Quid tu es tristis? Quidue es alacris?*⁶. Lo mismo ocurre cuando un personaje pregunta a otro la razón de estar temblando⁷, riendo⁸, etc. Recordemos, en fin, un magnífico ejemplo de indicación al interlocutor sobre su gesticulación:

ANTIPHON

Chaerea, quid est quod sic gestis? Quid sibi hic uestitus quaerit?
 Quid est quod laetus sis? Quid tibi uis? Satine sanus? Quid me aspectas?
 Quid taces?⁹

Menos frecuente que las anteriores es la indicación abierta de un personaje sobre su propia mímica; pero nótese que decimos «abierta», ya que la gran abundancia en la *palliata* latina de exclamaciones del

¹ *Eun.* 267.

² *Eun.* 642.

³ *Eun.* 670.

⁴ *Eun.* 291: *Nōn temere est, et properans uenit; nescioquid circumspectat.*

⁵ *Eun.* 692.

⁶ *Eun.* 304.

⁷ *Eun.* 977.

⁸ *Eun.* 1007, 1017.

⁹ *Eun.* 558 ss.

tipo *perii*, *occidi*, etc., es fácilmente interpretable como indicación mímica. Casos claros de este tipo son las palabras de Fedria «tiemblo de pies a cabeza y tengo pánico desde que la he visto»¹, o el aparte de Parmenón «¡Muerto soy! ¡Se me traba la lengua de miedo!»². Sin duda el ejemplo más interesante se halla en el relato que hace Querea a Antifón de la violación de la muchacha:

Interea somnus uirginem opprimit; ego limis specto
sic per flabellum clanculum; simul alia circumspecto
satin explorata sint...³.

El *sic* tan oportunamente colocado es prueba indudable de que Querea está escenificando lo que narra: «yo la miro de reojo, así, a hurtadillas, a través del abanico». La necesidad de una mímica adecuada en este contexto resulta obvia.

Llegados a este punto se nos plantea uno de los temas conflictivos sobre la representación de las comedias de Plauto y Terencio: ¿se utilizaba en ellas la máscara? Las opiniones de los estudiosos discrepan⁴, incluso tomando como punto de partida los mismos documentos clásicos.

Uno de ellos es precisamente un pasaje del *Comentario* de Donato al *Eunuchus*: *acta plane est ludis Megalensibus L. Postumio L. Cornelio aedilibus curulibus, agentibus etiam tunc personatis L. Minucio Prothymo L. Ambiuio Turpione...*⁵. Pensamos que es especialmente llamativa la insistencia del *etiam nunc* que incluye Donato («que actuaban ya entonces con máscaras»), y desde luego opinamos que no hay razón de peso para sostener, al menos de forma tajante, la imposibilidad de que *Eunuchus* se hubiera representado con máscaras en su estreno; en ello seguimos el criterio de William Beare, que cuenta con ese firme aval de Donato.

Con todo, dejemos esta difícil cuestión en el estadio en que la hemos encontrado. Si admitiésemos con Margarete Bieber⁶, O. Navarre⁷, A. Pickard-Cambridge⁸, etc., que la máscara no se utilizaba en la Roma

¹ *Eun.* 83 s.

² *Eun.* 977.

³ *Eun.* 601 ss.

⁴ Véase el excelente tratamiento de W. Beare, «La introducción de máscaras en la escena romana», en *La escena romana* cit., p. 286 ss.

⁵ Donato, *Comm.*, p. 266.

⁶ *RE*, s. u. *Maske*, vol. XIV 2, 1930, col. 2070 ss.

⁷ Daremberg-Saglio, s. u. *histrion*.

⁸ *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, p. 199.

de tiempos de Terencio, las indicaciones sobre gesticulación contenidas en el texto literario de *Eunuchus* habrían de interpretarse en el sentido actual, esto es, como reales, a tener en cuenta por el actor. Si con Donato, G. E. Duckworth¹, W. Beare², etc., sostenemos la postura contraria, las indicaciones del texto literario vendrían a suplir en alguna medida la en ciertos aspectos deficiencia dramática que supone la representación con máscara. O dicho en forma breve: tanto si se representó con máscaras como sin ellas, son válidas las referencias del texto a gesticulación; lo único que varía es la razón de esa validez.

6. *Movimiento escénico*

El primer lugar de las consideraciones escénicas contenidas en el texto literario de *Eunuchus* lo ocupan las referentes a movimiento de los actores. Ello no es sin razón. Todo aquel que tiene un conocimiento mínimo de la experiencia teatral sabe que el movimiento escénico es uno de los grandes problemas de actuación; problema que se elevaba a un grado extremo en una comedia latina, representada en un enorme escenario, siempre en un exterior, sin mobiliario alguno, y para colmo con las cuatro entradas que ya hemos señalado.

De estas consideraciones se desprende en qué estribaba la mayor dificultad: las salidas de escena. Cada actor necesitaba saber con precisión no sólo el momento de la salida, sino por dónde debía efectuarla; la dificultad se multiplicaba cuando eran varios los personajes que debían marcharse. En consecuencia, y a falta de acotaciones escénicas, es del todo explicable que el texto literario haya recogido buena cantidad de indicaciones sobre salidas del escenario.

Estas responden a una tipología bien determinada: suelen hacerse por medio de imperativos de verbos de movimiento que señalan partida; generalmente, un preverbio o un adverbio indican el sentido de ese movimiento: *abire*, *abire intro*, *ire*, *ire intro*, *ire prae*, *sequi*, *sequi hac*, etc. Un ejemplo cualquiera puede significarnos la utilización concreta de estas formas: las de *abire* suelen indicar marcha por una salida viaria³, a menos que se le añada una precisión que indique dirección a una de las casas⁴, o bien el adverbio *intro*⁵; por el contrario, el empleo

¹ *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 94.

² «La introducción de las máscaras...» cit.

³ Cf. *Eun.* 499, 538.

⁴ *Eun.* 763, 1023.

⁵ *Eun.* 970, *ire intro* en 715, 917, 921.

de *adire* señala un movimiento dentro del escenario, normalmente hacia otro personaje con el que se va a entablar conversación¹.

Hemos dicho que la forma que revisten en general estos verbos es la de imperativo; pero no siempre es así. Cuando es un personaje el que hace la indicación de que va a abandonar la escena, utiliza una forma de presente o futuro: *eo, ibo, abeo*². Si por el contrario un personaje indica a otro la salida, la forma usada es siempre el imperativo: *abi, i, exi*³. Un tercer caso se presenta cuando dos o más actores deben marchar: en general, uno de ellos precisa al otro u otros que lo sigan, marcando con un adverbio el camino: *sequere* o *sequere hac, sequimini* o *sequimini hac*⁴. También se usa, si bien menos, el subjuntivo *eamus*⁵. En dos ocasiones, un actor ordena a otros la salida por medio de la forma *ite*⁶.

Señalemos, por último, que en algún caso la indicación de salida específica además lo que debe hacer el actor al efectuarla; así: *abi, Dorias; cito hunc deduce ad militem*⁷; *tu aufer aurum hoc*⁸; incluso de qué modo ha de hacerlo: *abi prae, curre*⁹.

Hay que notar, por otra parte, la utilización en cuatro lugares de la fórmula *numquid uis?*, empleada habitualmente en las comedias de Plauto y Terencio para despedirse cortésmente¹⁰. Su función real, esto es, poner fin a una conversación y alejarse, queda bien clarificada en su empleo por Querea para tratar de librarse del anciano que lo retarda en el seguimiento de la muchacha:

Dum haec dicit, abiit hora. Rogo numquid uelit:
«Recte», inquit. Abeo¹¹.

¹ Cf. *Eun.* 557, 850, 947.

² *Eun.* 537, 921, 970, 1023.

³ *Eun.* 499, 538, 668, 715, 753, 763, 908.

⁴ *Eun.* 390, 506, 714, 772, 816.

⁵ *Eun.* 506, 613.

⁶ *Eun.* 917, 1094. El segundo caso se da precisamente en el verso último de la comedia, donde *ite hac*, pronunciado por Fedria, incluye también al actor que hace la indicación.

⁷ *Eun.* 538.

⁸ *Eun.* 726.

⁹ *Eun.* 499.

¹⁰ Cf. el detallado estudio de John N. Hough, «The *numquid uis* formula in Roman comedy», *AJPh*, 66, 1945, pp. 282-302.

¹¹ *Eun.* 341 s.: «Mientras dice esto, pasa una hora. Le pregunto si quiere algo más. 'Eso es todo', dice. Me marchó».

Donato comenta el pasaje: *ROGO NUMQUID VELIT hoc est: significativo me abire; nam abituri, ne id dure facerent, 'numquid uis' dicebant his, quibuscum constitissent. Quid est ergo 'rogo numquid uelit'? hoc est: dico quod abeuntes solent*¹.

Ahora bien, prescindiendo de este empleo, que es relatado por Quelea, en ninguno de los restantes tres lugares en que se encuentra² indica salida inmediata del actor, ya que su interlocutor interpreta la fórmula en sentido literal: «¿quieres algo más?», con lo cual no corta la conversación. Es decir, el *numquid uis?* presente en *Eunuchus* prelude una salida que todavía tarda unos instantes en llevarse a cabo.

Por lo que hace a entradas, todo el mundo sabe que a efectos técnicos, es decir, prescindiendo de nerviosismos del actor o de problemas de entre bastidores, la entrada en escena plantea muchos menos problemas que la salida. El texto literario de *Eunuchus* es consciente de ello: las indicaciones taxativas de entrada de un personaje son realmente escasas, poco más de media docena. Por otra parte su función es distinta: la casi totalidad tiene un mero valor informativo, señalando al espectador quién es el personaje que aparece. Es lo que ocurre en las dos ocasiones notadas con *egreditur*, y, con gran precisión, en el siguiente caso:

*Sed quis hic est qui huc pergit? Attat! Hicquidem est parasitus Gnatho militis. Ducit secum una uirginem dono huic...*³.

Otro modo de notar la llegada de alguien es por medio de *uideo* y *ecce*, o ambos combinados. Conviene señalar que en los pocos casos en que esto ocurre, el personaje entra por una de las salidas viarias, según es patente en este ejemplo:

*Sed uideo erilem filium minorem huc aduenire.
Miror quid ex Piraeo abierit*⁴.

También en este otro:

... *Ecce autem uideo rure redeuntem senem*⁵.

¹ Donato, *Comm.*, p. 344.

² No siempre en su forma originaria: *numquid uis aliud* (v. 191); *numquid aliud imperas* (v. 213); *numquid me aliud* (v. 363).

³ *Eun.* 228 s.; *egreditur* en 79 y 642.

⁴ *Eun.* 289 s.

⁵ *Eun.* 967.

Por lo demás, es completamente lógico que así sea: las salidas de interiores se suelen señalar en la comedia *palliata* con el rechinar de las puertas: *sed fores crepuerunt ab ea*¹.

Hemos de hablar ahora del movimiento en el escenario. Las indicaciones sobre el mismo, aunque no son muy frecuentes, tienen bastante interés. A una tipología fija responden aquellas en que, por medio del verbo *adire*, un personaje o más muestran su intención de aproximarse a otro que se encuentra en escena; en tales casos, el personaje en cuestión suele hacer alguna consideración, con frecuencia en forma de aparte; pronuncia luego un *adibo*, y a continuación entabla conversación con el otro por medio de un saludo².

Otro tipo claro responde al deseo de apartar a alguien, ya sea para comunicarle algo que no han de escuchar los demás, ya para ocultarle cualquier cosa. La forma empleada en dos ocasiones es el imperativo *concede*, precisado por *huc* e *istuc*³ de acuerdo con las dos intenciones que acabamos de señalar. Digno de consideración es el segundo caso, en el cual el parásito Gnatón, al final de la comedia, trama un engaño contra el militar Trasón; para ello, comienza rogándole que se retire (*tu concede paululum istuc, Thraso*), entabla un breve consejo con Fedria y Querea, después del cual llama de nuevo al burlado Trasón (*Thraso, ubi vis accede*⁴).

Tampoco faltan algunas indicaciones sobre la forma de moverse los actores. Así, al comienzo de IV 4, las palabras de Fedria prueban que Doro, innmercidamente acusado, se muestra remiso a presentarse en escena:

Exi foras, scelestes! At etiam restitas,
fugitiue? Prode, male conciliate!⁵

Semejante es el *odiosa cessas*⁶ con que Tais apremia a Pitias para que vaya a buscar la cestilla con los objetos que han de servir para reconocer a la muchacha, en la escena 6 del mismo acto. Pero una indicación más lograda se encuentra a comienzos de la escena 3 del último acto,

¹ *Eun.* 1029.

² Cf. *Eun.* 557, 947; también *adeamus* en v. 947.

³ *Eun.* 706 y 1068, respectivamente.

⁴ *Eun.* 1088.

⁵ *Eun.* 668 s.: «¡Sal fuera, criminal! ¿Pero aún te quedas parado, desertor? ¡Acércate, mala compra!».

⁶ *Eun.* 754.

donde aparece Cremes apurando a la nodriza que ha de verificar el reconocimiento de la joven:

CHREMES		Moue uero ocius
	te, nutrix.	
SOPHRONA	Moueo.	
CHREMES	Video, sed nihil promoues ¹ .	

Muestra magnífica de interferencia del texto literario en el escénico, si bien superada por aquella en que Querea pone en juego todo su ímpetu juvenil para llevar a la práctica el consejo dado por Parmenón de que suplante al eunuco:

CHAEREA	Age, eamus intro nunciam; orna me, abduc, duc, quantum potest.
PARMENO	Quid agis? Iocabar equidem.
CHAEREA	Garris.
PARMENO	Perii, quid ego egi, miser!
	Quo trudis? Perculeris iam tu me; tibi equidem dico, mane! ²

7. Situación escénica

Frente a lo que ocurría con el movimiento, el problema de la situación escénica resultaba de importancia bastante secundaria en la representación de una *palliata*. En efecto, en una escena en que los personajes están en una calle, por tanto sin mobiliario alguno, y prácticamente siempre yendo a algún lugar o viniendo de él, su situación sólo es preocupante en ciertas ocasiones, como puede ser el favorecer el encuentro con alguien, escuchar o ver algo, etc., circunstancias que interesan más al movimiento que a la situación.

Sin embargo, hay momentos en que el actor debe ocupar un lugar preciso, y el texto literario de nuestra comedia también colaboró para mostrárselo. Por lo demás, si quisiéramos saber en qué sitio se hallan los personajes en cada escena, un análisis contextual atento es susceptible de indicarlo con bastante aproximación; pero, dado que no es ésa nuestra pretensión, nos limitaremos a hacer un rápido repaso de las

¹ *Eun.* 912 s.: «—Muévete más de prisa, nodriza. —Ya me muevo. —Lo veo, pero no avanzas nada». (Lógicamente, no es fácil reproducir en la traducción el juego de palabras entre *moueo* y *promoueo*.)

² *Eun.* 377 ss.: «Ea, vamos dentro ahora mismo; vísteme, condúceme, llévame lo antes posible. ¿Qué haces? Estaba bromeando sin duda. Bobadas. ¡Estoy perdido!, ¡qué he hecho, pobre de mí! ¿A dónde me empujas? Me vas a hacer caer; a ti te digo; ¡detente!».

interferencias del texto literario en lo escénico, siempre que se hacen abiertamente, con posible intencionalidad.

Un procedimiento muy socorrido en Plauto y Terencio para indicar situación es recurrir al empleo frecuente, incluso abusivo, de demostrativos con valor claramente défctico. Obviamente, no vamos a entrar aquí en el análisis de los demostrativos de la comedia; con Carmen Codoñer estamos seguros de que «los ejemplos de défcticos reales [se refiere a *hic*] en la obra de Plauto son tan abundantes que no merece la pena ofrecer más que una muestra»¹; por su parte, Antonio Fontán señala con indudable acierto que «el estudio de los pronombres défcticos en Plauto sólo puede hacerse dentro del contexto de cada una de las situaciones dramáticas en que aparecen empleadas las diversas formas, cuya enunciación por los actores iba necesariamente acompañada de una expresión mímica y de otros recursos de representación complementarios, que eliminaban para el espectador las posibles ambigüedades del mero texto»². Prácticamente otro tanto puede decirse de los usos del demostrativo en Terencio. ¿Por qué tal insistencia en el uso de défcticos, sean adjetivos, pronombres o adverbios de lugar en relación etimológica con ellos? La respuesta es sencilla: se trata de una especie de invasión del contexto escénico en el texto literario. Veamos un ejemplo: en la escena V 5, se presenta el padre de Querea y Fedria, que viene del campo, y por tanto desconoce todo lo que ha ocurrido durante su ausencia; se encuentra a Parmenón, muerto de miedo, quien trata de explicarle todo en breves términos:

PARMENO	... Emit quendam Phaedria
	eunuchum quem dono huic daret.
SENEX	Cui?
PARMENO	Thaidi ³ .

¿Cuál es el valor de *huic*? Se podría pensar que catafórico, dada la inmediatez del nombre de la meretriz. Sin embargo, nos resistimos a creerlo así: pocos versos antes, el anciano ha indicado puntualmente la situación escénica de Parmenón: *Quem praestolare, Parmeno, hic ante ostium*⁴, *ostium* que sólo puede ser de la casa de Tais; muy poco después, oímos

¹ C. Codoñer, «Introducción al estudio de los demostrativos latinos», *RSEL* 3, 1973, p. 84; los ejemplos que ofrece son *Amph.* 15, 87, 97.

² A. Fontán, «Historia y sistema de los demostrativos latinos», *EMERITA* 33, 1965, p. 85.

³ *Eun.* 982 s.

⁴ *Eun.* 975.

al anciano pronunciar enojado: *Cesso huc intro rumpere?*¹. La escena ha tenido lugar, pues, a la misma puerta de la casa de Tais; *huic*, en boca de Parmenón y merced a su valor délfico, era suficiente referencia a la misma para cualquier persona, espectadores incluidos, que no fuera el *senex* recién llegado.

Los adverbios *hic*, *hinc*, *huc*, *istuc*, etc., tendrían de por sí plena validez en un texto teatral con acotaciones; en la comedia clásica resultan, en cambio, bastante empobrecidos para quien debe poner en escena la obra, y mucho más si se piensa en la gran superficie de los escenarios. En consecuencia, es frecuente que el comediógrafo precise el adverbio, añadiéndole lo que un dramaturgo actual probablemente encerraría en paréntesis; así:

domi opperiamur potius quam HIC ANTE OSTIVM? ²
quem praestolare, Parmeno, HIC ANTE OSTIVM? ³

¿Construcción idéntica, por razones métricas, en dos senarios? Ni mucho menos; he aquí otros casos:

HVC deductast AD MERETRICEM THAIDEM; ei dono datast ⁴;
at tu APVD NOS HIC mane ⁵.

Con todo, también encontramos casos en que el adverbio sirve por sí solo para mostrar la situación escénica sin lugar a equívocos. Así, al comienzo de la escena V 3, la aparición de Querea, que por fuerza debe salir por la puerta de la casa de Tais, indica con harta precisión el lugar en que comienza su discurso; pero, por si ello no fuera suficiente, he ahí los adverbios que lo confirman:

Numquis hic est? Nemost. Numquis hinc me sequitur? Nemo homost ⁶.

Indicaciones claras de situación de un personaje que no sean las connotadas por medio de pronombres o adverbios de lugar —solos o explicitados— son menos frecuentes, pero no faltan. Desprovista de todo valor está la siguiente:

si te in platea offendero hac post umquam... ⁷.

¹ *Eun.* 996.

² *Eun.* 895.

³ *Eun.* 975.

⁴ *Eun.* 352.

⁵ *Eun.* 534.

⁶ *Eun.* 549: «¿Hay alguien aquí? No hay nadie. ¿Me sigue alguien de dentro? Nadie».

⁷ *Eun.* 1064.

de ofrecer pormenores sobre el vestuario; de este modo, una indicación como la de Tais a Cremes: *attolle pallium*¹ resulta absolutamente irrelevante: ¿qué otro vestido podía llevar un *adulescens* en una *palliata*?

Sin embargo, el núcleo de la trama se centra precisamente en torno a un cambio de vestido, el de Querea por el del eunuco Doro. Como resultado de ello, es muy frecuente e insistente la alusión al *atrezzo* de este personaje, en parte porque llama la atención de aquellos que lo conocen, en parte también porque Terencio no se aparta ni un ápice de esa ingenuidad, propia de la comedia latina, de explicarlo todo a cada instante.

Este atuendo que luce Querea a partir del acto III de la comedia resultaba evidentemente llamativo; de otra forma, sería incongruente hacer hincapié tantas veces sobre él². No obstante, las indicaciones del texto literario para reconstruirlo son pobres; la de mayor valor aparece en boca de Fedria:

Ita uisus est
dudum, quia uaria ueste exornatus fuit;
nunc tibi uidetur foedus, quia illam non habet³.

Según esto, la *uaria uestis* que llevaban primero Doro, luego Querea, y que nosotros hemos traducido como «vestido de colores»⁴, era suficiente para hacer pasar por hermoso y distinguido a un personaje tan poco atractivo como el decrepito Doro. En contrapartida, Querea siente vergüenza de que lo puedan ver con tal indumentaria⁵, idea en la que insiste la criada Pitias⁶. ¿Qué podemos concluir? Nosotros imaginamos al eunuco que tuvo en mente Terencio al escribir la obra, vestido con ropaje farsesco, llamativo, de colores chillones; decir que así se representó en efecto, sería osadía intolerable.

* * *

¹ *Eun.* 669.

² *Eun.* 370, 546, 556, 558, 671, 683, 907, 1015.

³ *Eun.* 682 ss.

⁴ Ed. *Eunuchus* cit., p. 161.

⁵ *Eun.* 907.

⁶ *Eun.* 1015.

Apéndice I: Acontecimientos extra scaenam

Como ha ocurrido en el teatro de todos los tiempos, la comedia *palliata* latina padeció en sus representaciones una serie de restricciones condicionadas por la precariedad del ámbito escénico. En los casos en que el escenario, la limitación del reparto o cualquier otro condicionante hacían imposible la puesta en escena de algún hecho o circunstancia que, a juicio del dramaturgo, resultaba imprescindible para el desarrollo de la obra, en general se recurrió a la utilización del texto literario como suplente de esa deficiencia del contexto escénico.

Permítasenos recordar un ejemplo de esta situación, tomado de un famoso pasaje trágico. En la *Phaedra* de Séneca, al regresar Teseo de los infiernos se le hace creer que su hijo Hipólito ha intentado seducir a Fedra; Teseo pide al dios del mar que lo vengue de su hijo. Neptuno provoca una horrible tempestad, y hace surgir del mar un monstruo, el cual aterra a los caballos de Hipólito; cae éste del carro y su cuerpo, arrastrado, se desgarró por entre rocas y maleza. Es claro que no había posibilidad de poner en escena ni la carrera de Hipólito en su carro por la costa, ni la tempestad marina, ni el monstruo espantoso, ni el desventurado y sangriento desenlace. Para hechos de este tipo, la tragedia disponía de un personaje utilísimo: el mensajero. En el caso de la escena que nos ocupa, un *nuntius* relata con todo pormenor esos acontecimientos que la escena no era capaz de recoger. Ahora bien, para ello emplea un largo parlamento de 115 versos¹; exactamente el 9 por 100 de la extensión de la tragedia quedaba de este modo ocupada por una narración, de estructura poética completamente opuesta a la de la dramática.

Comparemos con ello las descripciones referentes a hechos sucedidos *extra scaenam* en *Eunuchus*:

Vv. 234-264: aparece en escena Gnatón, quien refiere su encuentro con otro parásito. La finalidad del pasaje es clara: Gnatón ofrece un simpático e inteligente reflejo de su psique. Todo lo que relata era susceptible de representación escénica; sin embargo, ofrecía múltiples problemas. En primer lugar, la inclusión de un nuevo personaje, bastante secundario y mínimamente necesario para el desarrollo de la obra. Más problemático todavía resultaba ampliar el escenario con un mercado, donde se le «lanzas al encuentro, contentos, todos los vendedores de comestibles: pescaderos, carniceros, cocineros, chacineros, sardine-

¹ Sen., *Phaed.*, 1000-1114.

ras»¹. Los empresarios teatrales de nuestros días evitan a todo trance una obra con multiplicidad de actores, que, con razón, exigen que se les pague religiosamente, ensayos incluidos; el teatro clásico no parece haber sido muy diferente en este sentido.

¿Cómo salir del paso? Obviamente, con una narración. Pero, a diferencia de la senecana que hemos recordado, Terencio hace gala de su maestría como dramaturgo insertando en esa narración (forma no dramática) fragmentos del diálogo entre Gnatón y el otro parásito; además de ello, con una intervención en aparte de Parmenón rompe, al menos por un instante, el discurso².

Vv. 327-345: Querea da cuenta de su infortunado encuentro con el anciano Arquidémides, quien le hace perder la pista de la joven a la que iba siguiendo. Si bien se trata de una narración, la forma dramática queda salvada por la constante interrupción de Parmenón, que la está escuchando. De este modo, el fragmento más largo con estructura narrativa continua no dura más de 10 versos³. En resumen, un hecho perfectamente representable sin problemas de escenificación; pero Terencio ha sabido ahorrar con su relato un personaje, un nuevo *senex*, y, por supuesto, mantener al tiempo la unidad de lugar.

Vv. 397-426: el militar Trasón relata sus hazañas, tal vez inventadas, al servicio de un rey. La dificultad de escenificación de este pasaje, en la práctica pequeña, estriba no sólo en la multiplicación de personajes, sino, sobre todo, en la ruptura del hilo argumental. La narración del asunto, a cada paso interrumpida por la intervención de Gnatón, salvaguarda magistralmente la forma dramática.

Vv. 629-641: Fedria comenta su breve e interrumpida retirada al campo. La escenificación no hubiera exigido multiplicación de personajes; en cambio el camino recorrido, la presencia de una *uilla*, superaban un tanto la pequeñez del ámbito escénico. La solución es un monólogo de Fedria que ha planteado algún problema textual⁴, pero ninguno dramático, dada su escasa extensión.

¹ *Eun.* 256 s.

² *Eun.* 254.

³ *Eun.* 335-344.

⁴ En efecto, los manuscritos sólo notan su presencia en escena. Sin embargo, es indudable que también se encuentra en ella Dorias, ya que en la escena anterior no se ha indicado su salida, y en la siguiente interviene (v. 656), sin que se haga referencia alguna a su entrada, cosa que indica siempre Terencio con el escrupuloso cuidado y detalle que hemos recordado.

Vv. 840-847: Querea entra en escena, explicando lo difícil que se le hace quitarse el disfraz de eunuco. Su corto relato de siete versos viene exigido por la necesidad de evitar una nueva casa en el escenario (la de Antifón), y ahorrar tres personajes (los padres de Antifón, y de nuevo un conocido con el que se topa en el camino). Hubiera resultado del todo gratuito escenificar este asunto; sin embargo, con deseo casi pueril de explicarlo todo, tan inherente a la *palliata latina*, Querea debe aclarar lo que le ha ocurrido desde su última intervención en escena, que ha tenido lugar unos doscientos versos antes.

En resumen, estas referencias a hechos ocurridos fuera del escenario presentan el denominador común de mostrarnos a Terencio como buen conocedor del arte dramático, que sabe paliar las deficiencias escénicas con un empleo acertado del texto literario, al que evita poner en riesgo de desdramatización. El resultado es una depurada economía teatral (escena), que no ha perjudicado en absoluto lo literario (texto).

Apéndice II: Un ejemplo de escenificación: Eunuchus IV 4

Para intentar restablecer, a modo de ejemplo, la escena 4 del acto IV de *Eunuchus*, permítasenos comenzar recordando los trece sistemas de signos que distingue en la experiencia dramática Tadeusz Kowzan¹: 1 palabra, 2 tono, 3 mímica, 4 gesto, 5 movimiento, 6 maquillaje, 7 peinado, 8 traje, 9 accesorios, 10 decorado, 11 iluminación, 12 música, 13 sonido. De ellos, los ocho primeros interesan al actor, mientras que los cinco restantes son externos a él.

De entrada confesemos nuestro absoluto desconocimiento por lo que hace a los signos 12 y 13, esto es, los efectos sonoros articulados (música y sonido) que acompañan a la acción. Todo lo que sabemos a este propósito (y ello gracias a la didascalfa que encabeza nuestro texto, es decir, un añadido posterior, no terenciano) es que «realizó el acompañamiento musical Flaco, esclavo de Claudio, con dos flautas derechas»².

En cuanto a los signos 6 y 7, tocantes a la apariencia exterior del actor, el problema sigue en el aire ya que, según hemos indicado en su lugar, no tenemos la seguridad de si *Eunuchus* fue representado con o sin máscaras, lo cual determina por completo la cuestión del maquillaje y del peinado.

¹ *Op. cit.*, p. 52.

² *Modos fecit Flaccus Claudii / tibiis duabus dextris.*

Los signos 9, 10 y 11, es decir, todo lo referente al aspecto del espacio escénico, ha quedado ya aclarado: nos encontramos en un escenario amplio, en una calle de Atenas, en cuyo fondo se encuentran dos casas, la del padre de Fedria y Querea y la de la meretriz Tais; ambas tienen puertas practicables, que permiten la entrada en las casas (salida de escena) o la salida de las mismas (entrada en escena).

Al comienzo se encuentran en la calle las criadas de Tais, Pitias y Dorias, sin duda cerca de la puerta de su casa. La escena se inicia con la entrada de Fedria por la puerta de su casa; trae consigo al auténtico eunuco, Doro. Pese a la ausencia de acotaciones, el texto literario muestra que el eunuco se resiste a salir; es Fedria quien lo saca a la fuerza:

PHAEDRIA Exi foras, scelesti! At etiam restitas,
fugitiue? Prodi, male conciliate ¹.

Terencio señala puntualmente la apariencia externa del eunuco, así como su mímica y gesticulación. Doro es un *senex*, «vejstorio de color de comadreja» ²; no trae ahora el hermoso «vestido de colores» que tenía al principio, y que acaso pudiera dar cierto aspecto agradable a su presencia ³.

Entra Doro a regañadientes, con un gesto de dolor en el rostro, según señala Fedria: «¡Mira como tuerce la cara, el verdugo éste!» ⁴. Su comportamiento será todo el tiempo el de un infeliz bobalicón, víctima de un complicado enredo cuyo significado desconoce; ello explica su modo de expresarse, entrecortado al contestar a los requerimientos de Fedria, quien le increpa a cada instante: «¿Te callas? ¿No vas a hablar, monstruo de hombre?», a lo que él repone:

DORVS		Venit Chaerea...
PHAEDRIA	Fraterne?	
DORVS		Ita.
PHAEDRIA		Quando?
DORVS		Hodie.
PHAEDRIA		Quam dudum?
DORVS		Modo.
PHAEDRIA	Quicum?	
DORVS		Cum Parmenone ⁵ .

¹ *Eun.* 668 s.

² *Eun.* 688 s.

³ *Eun.* 682 ss.

⁴ *Eun.* 670.

⁵ *Eun.* 696 ss.

Ni el dramaturgo más dado a acotaciones inútiles necesitaría precisar la dureza en las preguntas de Fedria, y el apocamiento temeroso de las escuetas contestaciones de Doro, al que hay que sacarle las contestaciones a la fuerza («¿No voy a poder hoy arrancarte a golpes la verdad?»¹), y que incluso, en su temor, a veces sólo habla con el gesto («¿Has venido hoy a nuestra casa? Dice que no»²).

El comportamiento de Fedria es el del hombre enojado, que entra arrastrando al pobre Doro, al que se dirige sin cesar con insultos (*fugitive, male conciliate, carnujex, monstrum hominis*) y con amenazas (*Possumne ego hodie ex te exsculpere uerum?*³; *Non potest sine malo fateri, uideo*⁴). Al final, se retira de la escena, entrando de nuevo en su casa, golpeando al eunuco, según indica taxativamente el texto literario al poner en boca de Doro la interjección de dolor *oiei!*⁵.

Perfectamente claro resulta el pormenor del movimiento en esta escena. Al comienzo, según hemos dicho, las criadas Pitias y Dorias están charlando sobre el ultraje de la muchacha cerca de la puerta de su casa. Se presenta Fedria arrastrando a Doro; cuatro versos pronunciados sobre todo por aquél (Doro sólo lo interrumpe con una súplica) dan tiempo para acercarse ambos al grupo de las dos criadas, cosa que ocurre a la altura del verso 672, en que Fedria se dirige a Pitias. Sigue la animada charla, con el interrogatorio de Doro, efectuado por Fedria y Pitias, y del que Dorias es muda espectadora.

Tratando de orientar las contestaciones de Doro en su favor, al llegar al verso 706 Fedria le ordena que se aparte con él un poco: *concede istuc paululum... Audin? Etiam nunc paululum; sat est*. Sigue el interrogatorio, con las criadas a la expectativa, a corta distancia. Por fin, cansado del improductivo requerimiento, Fedria entra en su casa, seguido del eunuco (*sequere hac; i intro nunciam*), al que va propinando golpes.

Sigue la escena hasta la aparición de un nuevo personaje, ahora con un comentario de las dos criadas sobre lo ocurrido; posiblemente se van situando de nuevo como al principio, ante la casa de su ama Tais. En el verso 724, Dorias indica que se acerca Cremes, por una de las salidas viarias: *Sed uidcon Chremen?* Pitias quiere interrogarlo;

¹ *Eun.* 712 s.

² *Eun.* 692.

³ *Eun.* 712 s.

⁴ *Eun.* 714 s.

⁵ *Eun.* 716.

para ello despacha a Dorias, que entra en la casa de Tais, llevándose las joyas de ésta: *Tu aufer aurum hoc; ego scibo ex hoc quid siet*¹.

De este modo queda en el escenario solamente Pitias, ante la puerta de la casa de su ama; la llegada de Cremes, que viene de la casa de Trasón, da comienzo a la escena 5.

ANDRÉS POCIÑA y AURORA LÓPEZ
Universidad de Granada

¹ *Eun.* 726.