

En definitiva, el volumen que hoy reseñamos queda como un excelente ejemplo de investigación de estos temas, que hasta hace poco podían parecer un tanto marginales, pero que gracias al esfuerzo de los investigadores va cobrando poco a poco mayor interés en nuestro país.

ÁLVARO ROLLÁN GALLEGO

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, ed., *Plauto. Comedias (Gorgojo. El ladino Cartaginés. Tres monedas. El fiero renegón)*, Madrid, Akal-Clásica, 73 [Clásicos Latinos], 2004, 356 pp.

Saludamos ahora, y así, la tercera entrega de traducciones de textos plautinos de la colección Akal, después de las de Benjamín García Hernández [*Plauto. Comedias (Anfitrión, Las Báquides, Los Menecmos)*, Madrid, Akal Clásica, 1993] y Carmen González Vázquez [*Plauto. Comedias (Los prisioneros. El sorteo de Cásina. El Persa. Psúdolo o el Requetementirosillo)*, Madrid, Akal Clásica, 2003], de forma que ya estamos más cerca de tener una nueva versión íntegra de la producción del sarsinate. Y decimos “así” porque el título que encabeza este comentario no es exactamente el que figura en la portada, donde se ha deslizado un error y *El fiero renegón* aparece bajo la forma habitual de *Truculento*.

Las cuatro comedias que la autora nos propone, dadas sus peculiaridades y especificidades, ofrecen la ocasión, tanto en la introducción general como en las particulares, de abordar distintos aspectos, desde la datación a la coherencia interna del texto o la técnica compositiva de Plauto y su revolución de la escena romana, aspecto este último en el que insistiremos después.

Como puede deducirse de lo expuesto hasta ahora, el volumen tiene dos partes bien diferenciadas; la primera, la citada *Introducción general* (pp. 9-88), y la segunda, la disposición sucesiva de las comedias que integran el volumen, precedidas, a su vez, de una introducción propia de la que se excluyen las referencias bibliográficas, pues se han integrado en la *Bibliografía* (pp. 79-88) –apartado noveno de la *Introducción general*–.

Pronto, desde las primeras páginas de esa *Introducción* en la que no es ociosa la referencia a la biografía de Plauto –como la autora dice, “un fantasma, un desconocido casi” (p. 11)– van a aparecer algunos de los elementos esenciales que, a nuestro juicio, guían esta introducción general, cerrada por la seleccionada bibliografía, además de un interesante y previo (*VIII. Sinopsis histórica* –pp. 76-78–) cuadro cronológico del mundo griego y el romano en el que se recogen acontecimientos políticos y circunstancias culturales que ayudan a contextualizar

estas obras. Y es que dentro de esta *Introducción general* los primeros capítulos (*I. Biografía de Plauto; II Los modelos griegos; III Las condiciones de recepción; IV La escena en Roma; V Plauto filósofo: la ideología, el saber popular; VI Los personajes*) contribuyen de forma notable a ‘desmitificar’ algunos aspectos tradicionalmente ligados a Plauto y su teatro, entre ellos la traída y llevada *contaminatio*, la importancia de los modelos griegos y los elementos farsescos, que llevaban a la inferencia, casi necesaria, de que el nada original y en muchas ocasiones chocarrero Plauto no hizo mucho más que limitarse a copiar, a veces un tanto chapuceramente, los excelentes modelos literarios elaborados por los autores griegos [“Durante mucho tiempo la crítica se ha dedicado a buscar los originales griegos, haciendo de ello la cuestión plautina; (...) la pregunta que todos se hacían era en qué consistía la originalidad de Plauto, puesto que había copiado sin escrúpulos (...) con la técnica llamada de la *contaminatio* (...). Comparar a Plauto con sus modelos griegos y entablar una guerra de excelencia entre ellos ha sido una de las posturas erróneas de los filólogos occidentales contaminados por el influjo de la Tradición Clásica, en la que la literatura griega simplemente no tiene parangón con la latina, tenue sombra de la primera” (p. 17)].

Pronto, como venimos diciendo, la autora nos anuncia que esta no es su senda [“Con ello quiero anotar ya la idea de que sólo un espíritu latino, conocedor de otras experiencias teatrales ligadas a lo burlesco y abrupto (...) era capaz de revolucionar la comedia griega tal y como la heredó Roma, esa comedia nueva aburguesada (*Néa*) y de escenas interiores que, en sus manos, se convierte en un carnaval, en un homenaje al lenguaje y a la risa, en una manifestación lúdica, en definitiva, más iniciática o purificadora que social” (p. 14)], y en el análisis que ofrece en los mencionados capítulos resume de muy interesante manera el cambio de perspectiva que conviene aplicar al teatro plautino, para dejar de analizarlo desde el ángulo de la elaborada tradición griega, y hacerlo desde la perspectiva autóctona, latina, marco en el que se comprende la verdadera fuerza, revolución y novedad de la producción teatral que nos ocupa [“Plauto nunca superó a sus modelos, porque nunca pretendió tal cosa y seguramente no se le pasó por la cabeza que sus rivales en la perspectiva de la historia de la literatura occidental fueran a ser los comediógrafos griegos de la *Néa*” (p. 17)].

La teoría de la recepción y el mejor conocimiento de la escena latina anterior a la irrupción de la cultura griega llevan a plantear ese necesario cambio de perspectiva y así se puede decir que “la originalidad plautina no está (...) en la superación de sus modelos, sino en la superación de las formas teatrales itálicas preliterarias e incluso literarias, dominadas todas ellas por un código teatral ajeno al teatro griego: el código de la oralidad y la improvisación. Así las cosas, la originalidad de Plauto residiría en servirse de los modelos griegos que la nueva cultura traía y saber adaptarlos a los gustos romanos, desarrollando y explotando aquellos recursos cómicos y escénicos que el nuevo material le ofrecía, sin apartarse por completo del

mundo de la improvisación que permite mejor que otros la explosión de la fuerza creativa de los actores y la comunión con el público. El Sarsinate no competía con la *Néa* ante el público romano, sino con la atelana, su auténtico rival, y esta consideración ha dado la clave a la crítica para comprender la dimensión real de la originalidad plautina: la revolución de la escena latina, no griega” (p. 18). Que Plauto es consciente de su innovación se percibe en sus constantes reflexiones sobre el teatro, el llamado metateatro, y como afirma la autora, “esta conciencia de innovador predomina en Plauto y lo lleva a experimentar en sus adaptaciones de las obras griegas en muchos aspectos, algunos relacionados con la puesta en escena, otros con la creación del lenguaje y otros con su conciencia de autor (...). El paulatino aumento del número de versos cantados (*cantica*); la variedad de ritmos y metros utilizados; el acompañamiento musical ausente en el teatro griego; el protagonismo de los personajes más desclasados; la introducción de lenguas extranjeras (...); la puesta en escena de una celebración nupcial entre esclavos (...); la introducción de personajes solo reservados a la tragedia (...); la conservación, aunque testimonial, del coro en *Rudens* (...); la representación de la fiesta (...); la introducción del *corago* o encargado de vestuario de los actores en un monólogo de *Curculio* (...). La conciencia de innovador es el motor de los experimentos, ensayos, esfuerzos de un genio que se siente comprometido y vinculado íntimamente con los resortes del espectáculo teatral y que debe contar con el público como un personaje más” (pp. 19-20). En definitiva “una auténtica revolución se había puesto en marcha, el paso hacia la producción cómica literaria” (p. 22), aunque la propia autora señalará después (p. 33) que la paulatina desaparición de este género teatral en Roma va ligada a la siempre notable preferencia del público romano –y no solo las clases menos pudientes– por los aspectos rítmicos o la improvisación antes que por un texto fijo.

Conviene ya parar de copiar a la autora y pedir disculpas por estas largas citas – que podrían seguir–, pues quizá este no sea su lugar, mas nos parecía que, ante todo, convenía destacar este aspecto del estudio de Rosario López y que era de justicia insistir en lo que a nuestro parecer es una muy clara exposición de una forma de entender a Plauto vivificadora y que, al parecer, todavía hay que seguir defendiendo. A partir de esos planteamientos y en los sucesivos capítulos de la introducción va desarrollando los distintos elementos que contribuyen a la originalidad plautina siempre en su contexto de elemento enraizado con la tradición teatral itálica, a la que también vincula la ‘filosofía’ y sentenciosidad de algunas comedias plautinas, incluso sus efectos cómicos. Pero como en esa época también comienzan a llegar las corrientes filosóficas griegas, se explica la presencia de aclaraciones sobre estos aspectos (*V. Plauto Filósofo*) que luego serán retomados, en cierto modo, en la introducción peculiar de *Las tres monedas*, pues en este capítulo tienen cabida de forma más clara las cuestiones de moralidad y el tradicional ‘enfrentamiento’ entre un campo conservador y una ciudad más abierta.

Mientras estas grandes cuestiones generales se abordan en la introducción, algunas más –y no todas ellas particulares– se van desgranando en las sendas introducciones a las cuatro comedias, desde la reflexión sobre los eficaces recursos escénicos (por ejemplo, la *pompa* en *Gorgojo*), los diálogos con réplicas ingeniosas, los *cantica*, e incluso los ecos de las distintas escuelas filosóficas en la Roma de Plauto, como hemos señalado.

Dentro de esa introducción general, un nuevo aspecto particularmente destacable es el del análisis de los personajes desde una perspectiva estructural. Dado que “la individualidad o no de los personajes plautinos ha sido siempre una cuestión muy debatida”, sobre todo por la duda de si son “personajes o tipos” (p. 56), apunta una propuesta “de tipificación de los personajes de acuerdo con ciertos criterios de tipo estructural” (p. 56), y a ello, al menos a los tipos de personajes más frecuentes, se dedica en las páginas siguientes, atendiendo a si son “transformables, instrumentales o inmóviles”, para luego determinar quiénes son intercambiables, pues estaríamos ante un teatro de personajes ‘tipo’ que suelen pertenecer a un teatro popular con sus ventajas e inconvenientes: “un instrumento múltiple y variado, con un funcionamiento uniforme y previsible que los hace versátiles y cómodos para el propio autor” y cuya riqueza reside precisamente en la reiteración y escasa entidad individual (p. 62-63); y establece un análisis de las relaciones de estos personajes por pares con ideas como reciprocidad o complementación y exclusión para fundamentar el análisis. Con todo, es consciente la autora de que no ofrece “una explicación absoluta (...) sino unas coordenadas de análisis para la comprensión del funcionamiento de un elemento más, los personajes, dentro de la dramaturgia plautina” (p. 70).

Otro capítulo, además de los ya señalados, se integra en esta introducción y en él se exponen algunos de los hilos conductores de lo que serán las subsiguientes traducciones de las comedias (*VII. Esta traducción*) basadas, esencialmente, en el texto de Lindsay (que en ocasiones suple o sustituye con los de Emout o Paratore). Entre los criterios que expone figuran el respeto a los distintos registros de lengua empleados por Plauto, la coherencia en las réplicas o el respeto a los juegos de palabras, hasta donde es posible, propósitos que a nuestro juicio se alcanzan.

Relacionado con la traducción está lo que nos atrevemos a calificar de intento de retraducir y no transcribir, sin más, los nombres propios de los personajes de las comedias. No es que tal actividad no se lleve a cabo, sino que nuestra autora lo limita a las notas, las introducciones y el catálogo de personajes de cada comedia. Tal actitud quizá sea la que haya motivado el error tipográfico de la portada, tal como al principio señalamos, con el matenimiento del tradicional título de *Truculento* y no del que figura en la portadilla de *El fiero renegón*.

Con el antecedente de Matías López López (*Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida 1991), más su propio conocimiento del texto y sus múltiples trabajos sobre el mundo del teatro latino, la autora está en unas

condiciones inmejorables para llevar a cabo este ejercicio, audaz, bien es cierto, pero que al lector moderno lo acercaría a la fuerza cómica del nombre plautino –aspecto este que ella misma señala: “Hay un aspecto de la *uis comica* plautina que querría resaltar: los nombres propios” (p. 73)–. Con todo, las explicaciones de las traducciones en las pertinentes notas, así como de la *ratio* de los nombres, apuntan y hacen ver los motivos por los que se habla de esa comicidad, en muchas ocasiones por antífrasis. Un ejemplo que ella misma señala es el del matiz en la traducción del *Poenulus* como *El ladino cartaginés* o en el ya comentado cambio de título en *Truculento*, o el *Paseacandíides* para recoger el Fédromo de *Gorgojo*, o ese *Amando*, como equivalente del viejo Filtón de *Las tres monedas*.

Los elementos que en el original están en griego –lengua que, recuerda en varias ocasiones la autora (por ejemplo, p. 73), se usa para caracterizar al personaje de más baja extracción social– no se reflejan en otra lengua en el texto, no se provoca el efecto de extrañamiento lingüístico que presenta el original latino –tipo de actuación que en otro lugar hemos ponderado–, acción que la propia autora justifica porque “traducirlos a otra lengua moderna (...) lograría el objetivo contrario al que se propuso Plauto, de modo que no cabe más solución que una traducción particular en cada caso” (p. 73); opta por indicar en nota que en el original está en griego.

En contraste con esta actitud y motivado por el profundo efecto cómico que Plauto logra, sí que vierte en una lengua distinta de la castellana el pasaje en púnico de Hanón, *El ladino cartaginés*, y que esa lengua de versión sea el ‘latín macarrónico’ nos parece un acierto, lo mismo que las razones que explican tal opción: “lengua que produce el mismo efecto en el lector actual que el púnico en el espectador antiguo: comprensión a medias de lo que se está oyendo” (p. 74); ese discurso en púnico y la escena que siguen nos parece que constituyen uno de los momentos más brillantes de esta sugerente traducción, que acompaña o complementa, como se quiera, a una enriquecedora introducción.

MARÍA JESÚS PÉREZ IBÁÑEZ

XAIME VARELA SIEIRO, *Léxico cotián na alta Idade Media de Galicia: o enxoval*, A Coruña, Seminario de estudos galegos, 2003, 478 pp.

El latín de los diplomas medievales ha sido durante mucho tiempo el gran olvidado de los filólogos latinos. Se trata de una lengua difícil, que plantea múltiples problemas a aquel que pretenda estudiarla o siquiera entenderla, pues refleja una realidad compleja, en la que se unen elementos de diversa naturaleza y origen. Hasta hace poco su estudio y edición eran competencia exclusiva de paleógrafos e historiadores. Por ello la mayor parte de estos textos no están editados de forma