

Guía Didáctica

Cásina

Plauto

EL TEATRO EN GRECIA

ORIGENES Y NACIMIENTO DEL TEATRO EN GRECIA

La participación personal en las fiestas ciudadanas, tan numerosas, y en sus preparativos era una fuente de continuo esparcimiento para los griegos. La constitución de los coros, la preparación de los brillantes cortejos, el espectáculo incomparable de la colectiva exaltación cívico-religiosa, la asistencia a los diversos actos (conciertos, danzas, recitales, dramas, concursos gímnicos...) que se desarrollaban en las principales fiestas mantenían los espíritus en saludable y gozosa expectación.

Las fiestas estaban vinculadas en buena parte a las vicisitudes de las estaciones y seguían fielmente el año agrícola en sus ciclos de sementera, floración y cosecha: en ellas figuran viejos ritos de propiciación, conjuro y agradecimiento. Entre las fiestas y celebraciones en que se manifestaba la religiosidad de los griegos hay que contar los **dramas sacros**. Algunas de estas ceremonias rituales pudieron alcanzar cierta altura poética que permitiría ver en ellas un primer germen de lo que posteriormente llegó a ser el género dramático. La difusión de la religión dionisiaca y el auge creciente de los cultos de Deméter están en la base del desarrollo dramático: son **fiestas sacras** pero también **fiestas populares** que ejemplifican esa firme conexión religión/sociedad.

En el Ática cobraron gran fuerza durante el siglo VI los cultos de Dioniso y, dentro de ellos, una compleja manifestación ritual llamada **ditirambo**, que suponía la recitación de un mito acompañado de alguna acción. Los **ritos místéricos de Eleusis** implicaban una representación en la que se rememoraba el rapto de Perséfone y la dolorosa búsqueda de Deméter. No puede extrañar que su auge coincida con ese siglo VI en el que las tensiones sociales se agudizaron fuertemente en diversos lugares de Grecia, dando lugar a la proliferación de las **tiranías**: los tiranos favorecen la difusión de estos cultos que tan gran atractivo ejercen en las masas, que encuentran en ellos una evasión de las normas sociales. Pudo también existir un cierto tono dramático en las comparsas dionisiacas que en las fiestas primaverales entonaban cantos fálicos en honor al dios del vino y de la alegría.

En el cuarto capítulo de la **Poética**, en el mismo pasaje en que se dice que la tragedia remonta a los que entonaban el dirrambo, Aristóteles atribuye a los que entonaban los cantos fálicos el origen de la comedia. Las comedias tenían lugar en las Leneas, la fiesta que el arconte-rey celebraba en Gamelión (enero-febrero) en honor de aquel Dionisio que en Atenas poseía un culto más antiguo que el Eleuterio de la tragedia.

La comedia llevó por largo tiempo la libre existencia de una improvisación. Aristóteles explica su procedencia del canto de un cortejo (komos) como aquel que reunía a los devotos del dios en una alegría desenfrenada. Partiendo de Aristóteles, encontramos en primer lugar procesiones con el falo, que eran acompañadas de las correspondientes canciones.

Vemos otro antecedente de la comedia en el carnaval griego, donde los improperios, entre alegres y groseros, se intercambiaban entre los participantes. Esto mismo encontramos en la fiesta primaveral ática de las Antesterias, de donde tal

costumbre pasó a la procesión de las Leneas. Gentes alegres circulaban en carros y derramaban sus burlas sobre los presentes. La burda indecencia de tales bromas tenía sus raíces en el rito. En último término está detrás de todas estas burlas la representación de la fuerza apotropaica de obsceno. Comprendemos ahora que la sorprendente obscenidad de Aristófanes y la inclinación de la Vieja Comedia al ataque personal indudablemente tienen sus raíces en las antiguas costumbres.

Aunque no nos sean conocidas con precisión las fases del proceso, queda el hecho indiscutible de que a partir de estas **fiestas rituales arcaicas** surge el teatro griego en sus dos vertientes: **tragedia y comedia**, que conservan durante largo tiempo su **carácter sacro**, aun emancipadas de la temática dionisiaca. El desarrollo dramático tiene lugar en tierras áticas, favorecido primeramente por Pisístrato y potenciado al máximo por la evolución democrática posterior. La ciudad –y con ella la religión “oficial”- asumió este desarrollo: los viejos ritos pasaron a ser fiestas nacionales, sin perder su carácter religioso; no se trata de simples espectáculos sino de actos sacros que tienen lugar en un momento determinado del año en **teatros al aire libre** –verdaderos templos de Dioniso- construidos en laderas de colinas.

El drama es la forma literaria por excelencia en el período clásico ateniense. En sus dos vertientes –tragedia y comedia- alcanza en esta época su plenitud estética. Durante el siglo V mantienen firmemente su carácter sacro. La inspiración religiosa es bien evidente en la tragedia de **Esquilo** (525- ¿?) y **Sófocles** (496-406) y en la comedia de **Aristófanes** (que en sus piezas vivifica con fresca imaginación el elemento religioso básico); podríamos pensar que es menos evidente en **Eurípides** (480-406). Este es el portavoz de una nueva religiosidad y de unas ideas innovadoras; en su última tragedia, *Las Bacantes*, vuelve al primigenio tema dionisiaco.

El siglo IV conoce la decadencia progresiva de la tragedia (se reponen incesantemente las de los tres grandes trágicos) y la evolución de la comedia hacia una comedia burguesa o de costumbres. En una y otra, desgajadas del tronco religioso que les dio vida, pierde terreno el coro, elemento de carácter ritual.

En el período helenístico el drama, en su vertiente trágica, no logra recuperarse a pesar de los esfuerzos de los príncipes helenísticos. La comedia continúa su proceso secularizador –pérdida ya por entero de su base nutricia religiosa- y nos ofrece un gran nombre: Menandro de Atenas, comediógrafo dotado de gran hondura psicológica y portavoz de una noble concepción de la vida. El **mimo**, inaugurado por **Teócrito**, permite que sobreviva el genio dramático de los griegos bajo formas nuevas en que halla expresión un realismo en ocasiones extremo.

ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA

El esquema ideal de una **tragedia** griega se componía de cinco partes:

Prólogo: trataba de situar al espectador en los antecedentes de la acción.

Párodos: Canto de entrada del coro.

Episodio: Parte recitada por los actores. Ciertos episodios constituían agones o enfrentamientos dialogados entre protagonistas y antagonistas.

Estásimo: Intervención del coro entre los episodios. Presentaba la estructura típica de un poema coral (estrofa, antistrofa y épodo). Su función básica era la de permitir a los actores el cambio de máscara y vestuario.

Éxodo: Canto de salida del coro.

En cuanto a la **comedia**, su estructura fundamental estaba constituida por:

Prólogo: Como en la tragedia, presentaba al espectador la acción y el héroe principal.

Párodos: Canto de entrada del coro.

Episodio: Diálogo a cargo de los actores.

Agón: Escena de disputa donde se presentaban las dos posturas enfrentadas en la obra.

Parábasis: Aprovechando la ausencia de los actores, el coro habla directamente al público, bien para alabar al autor, bien para criticar o burlarse de personajes o instituciones.

Éxodo: No sólo alude a la salida del coro, sino a toda la parte final de la obra, en la que el héroe cómico celebra su victoria en medio de una escena de banquete y fiesta.

Uno de los elementos fundamentales del teatro griego es el coro. Su función básica era la de comentar líricamente los acontecimientos que tienen lugar sobre el escenario. El coro griego no sólo canta, sino que también baila. Su lugar en el escenario es la orquesta. Los miembros del coro eran denominados **coreutas** y el jefe del coro era el **corifeo**. Entre las funciones de este último está la de convertirse en portavoz del coro cuando dialoga con los actores. A la vez que fue aumentando el número de actores –de uno a tres-, el coro fue perdiendo importancia, hasta acabar convirtiéndose en la comedia en una especie de intermedio musical.

LA ARQUITECTURA DEL TEATRO GRIEGO

Los edificios teatrales más primitivos se componían de unas estructuras de madera que se montaban para cada representación. Los teatros estables de piedra sólo se hicieron a partir del siglo IV, siendo el mejor conservado de todos el de Epidauro. Un teatro griego estaba constituido por:

- **Teatro** (de una raíz que significa **contemplar**) o graderío en que se acomodaban los espectadores; la primera fila estaba reservada a los magistrados y jueces.
- **Orquesta**, de forma circular o semicircular, reservada al coro y en el centro de la cual se alzaba el altar de Dioniso.
- **Proscenio**, equivalente al actual escenario.
- **Escena**, única parte edificada que servía de soporte al decorado y vestuario.
- **Párodos** o puertas de acceso a derecha e izquierda del escenario.

Los actores y miembros del coro eran siempre hombres, que, obviamente también desempeñaban los papeles femeninos. Todos llevaban máscaras, salvo el *auletes* o flautista, que tocaba siempre a la vista del público. Las máscaras cubrían toda la parte delantera de la cabeza y llevaban pelucas pegadas. En cuanto al vestuario, parece que la túnica con mangas era un rasgo típico del vestuario teatral. Los trajes del actor de tragedia eran más lujosos y ostentosos que los del actor cómico. Aunque en época helenística y romana los actores llevaban un tipo de calzado de suelas altas y tacones para darles mayor altura, en el siglo V parece que el calzado de los actores era de suela fina y sin tacón.

LAS MÁSCARAS

Valíanse de recursos escénicos muy variados, tanto en decoración como en tramoya y en vestuario; merecen destacarse las máscaras, con que los actores recubrían sus rostros que además servían para dar mayor volumen a sus voces, aunque las condiciones acústicas de los teatros eran excelentes. Las máscaras eran distintas en cada una de las manifestaciones dramáticas (tragedia y comedia); en la comedia, a veces, un mismo actor disponía de dos máscaras distintas, risueña o ceñuda, con las que exteriorizaba sus cambiantes estados de ánimo.

En la primera etapa del desarrollo dramático sólo había un actor que daba la réplica al coro; pronto aumentó su número a dos y a tres, raras veces, a cuatro; esto supone que un mismo actor asumía dos o más personajes, lo que naturalmente condicionaba en gran manera al poeta en la estructuración de la pieza. Los actores eran siempre varones, hombres o niños; las mujeres no podían actuar en el teatro si bien podían asistir como espectadoras.

El montaje de las piezas dramáticas era muy costoso, particularmente la preparación y vestuario de los brillantísimos coros; su financiación corría a cargo de algún ciudadano rico que, voluntariamente o forzado a ello, se sometía a un impuesto extraordinario, la **coregía**, Los demás gastos eran asumidos por la ciudad.

LOS CERTÁMENES DRAMÁTICOS

No olvidemos que las representaciones dramáticas tienen en Grecia carácter religioso. Forman parte de las celebraciones dionisiacas, especialmente Leneas y Grandes Dionisias: dentro del marco de estas fiestas están los certámenes dramáticos a los que acuden poetas trágicos y cómicos; la competición dura varios días. Una vez concluidos los certámenes, se procede a la elección de los vencedores y a la distribución de los premios. Los jueces, previamente elegidos por sorteo en número de diez, emitían su voto; a continuación estos diez votos eran sometidos a un sorteo mediante el cual se seleccionaban cinco que eran los que se consideran definitivamente válidos. Se otorgaban tres premios para la tragedia y otros tres para la comedia y se distribuían de este modo: uno para el poeta, otro para el corego, otro para el protagonista; los premios consistían simplemente en una corona de laurel, aunque era tenida en mucho aprecio. En los concursos de ditirambos se premiaba al ganador con un trípode.

Estos dramas sacros, en su pleno desarrollo, cumplen una función educativa, siempre presente en las actividades griegas; por medio de ellos se intenta una explicación del hombre y de la vida humana, tanto en la tragedia como en la comedia.

PRINCIPALES AUTORES DE TEATRO EN GRECIA

Tres son los autores trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Esquilo (524/25 - 456/55 a.C.) nació en Eleusis en el seno de una familia aristocrática. Se sabe que intervino en las batallas de Maratón y Salamina contra los persas. Su vida coincide con la hegemonía ateniense sobre el resto de Grecia.

Aunque se conocen ochenta títulos suyos, sólo han llegado completas siete obras: *Las Suplicantes*, *Los Persas*, *Prometeo encadenado* y la trilogía conocida como la *Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*).

Cabe destacar como rasgo de su teatro el aumento del número de actores de uno a dos; ello permitió dar más importancia al diálogo. El elemento fundamental de su obra es el coro, que viene a ocupar casi la mitad de cada una de sus obras, contribuyendo así a una acción lenta, donde los diálogos entre los actores están subordinados a los cantos líricos del coro.

El teatro de Esquilo manifiesta un hondo sentimiento religioso y una gran preocupación por los eternos problemas del hombre. En él, como en toda la tragedia, es central el tema de la justicia.

Empleó una lengua y un estilo elevados, alejados de lo cotidiano, sobre todo para sus héroes y dioses. No obstante, para caracterizar mejor a sus personajes extranjero les hace emplear un lenguaje inusual, mezcla de griego con expresiones y palabras extranjeras.

Sófocles (497/96 – 406/5) era natural del demo ático de Colono el Hípico, de familia acomodada, su vida coincidió con el “siglo de Pericles” y con la guerra del Peloponeso, que supuso el fin de la hegemonía ateniense sobre Grecia. Participó activamente en la vida política de Atenas y mantuvo estrecha amistad con la elite intelectual y política de entonces.

Aunque se conocen unos 123 títulos de obras suyas, sólo nos han llegado completas siete, entre las que destacan *Áyax*, *Antígona*, *Edipo rey* y *Electra*. La temática principal de las obras conservadas tiene que ver con el mito de Edipo.

Entre sus rasgos destaca el aumento del número de actores hasta tres; esto hizo las obras más dinámicas y con más peso en la acción. De este modo introduce el diálogo triangular en el que intervienen los tres actores, lo que contribuye a enriquecer el carácter de los personajes representados. Todo ello se une a su preocupación por hacer obras con argumentos complejos y bien cuidados.

La gran aportación de Sófocles al teatro es la maestría para crear personajes con una personalidad claramente delimitada. No son seres rígidos e inamovibles como los de Esquilo. Son también seres ideales, lejos del realismo que tendrán los de Eurípides. Por primera vez en el teatro griego la mujer alcanza la misma dignidad humana que el hombre. Sus personajes son víctimas de un dolor intenso, cuyas causas el poeta no se plantea y ellos aceptan resignados; la única liberación ante el dolor es la muerte.

En cuanto al lenguaje abandona la suntuosidad de Esquilo, reduciendo también el uso de la adjetivación épica. Su lengua es más natural y sencilla.

Eurípides, natural de la aldea de Flía, en el centro del Ática, su vida transcurre a finales del siglo V a.C. No participó activamente en la vida política de ateniense como Sófocles, pero fue su principal rival en la escena. Fue un hombre intelectualmente inquieto, aficionado a explorar caminos nuevos y a someter a crítica las ideas tradicionales. A pesar de que en vida tuvo poco éxito, durante la época helenística fue el dramaturgo griego más admirado.

En cuanto a su obra, de las 94 tragedias que se le atribuían nos han llegado completas dieciocho. Entre ellas destacamos *Medea*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Las Troyanas*, *Orestes*, *Electra* y *Las Bacantes*. Su temática es muy variada, tocando casi todos los ciclos míticos.

El prólogo se convierte en él en un elemento casi independiente del resto de la obra; pone en antecedentes al espectador y a veces incluso adelanta el desenlace. Es expuesto por un solo personaje; de aquí proceden los prólogos explicativos que veremos en la comedia, sobre todo la romana, expuestos ya por un personaje específico que no volverá a intervenir en la acción.

Disminuye aún más la importancia del coro, que se convierte casi en un intermedio musical que apenas se integra ya en la acción dramática. Demuestra un gran dominio en la creación de caracteres. Sus personajes no son arquetipos o figuras ideales, sino que son seres cambiantes, contradictorios, fruto de la reflexión interna que llevan a cabo, como también le sucede al hombre real. De ahí que se le considere un gran maestro del retrato psicológico.

En todos sus personajes es común la expresión de sus sentimientos, que siempre tratan de justificar mediante el debate. El predominio del sentimiento le lleva a caer muchas veces en el patetismo, otro de los rasgos de su teatro.

Dio a la mujer un protagonismo mucho mayor del que había tenido antes, mostrándonos todas las profundidades del alma femenina. Las suyas son grandes heroínas trágicas con papeles comparables a los de sus héroes masculinos: *Medea*, *Fedra*, *Alcestis*, *Electra*.

Realiza una crítica racionalista del mito y de la divinidad tradicional, aunque tampoco propugna un alejamiento claro de los dioses, dado que los introduce en sus obras como elemento necesario de la acción dramática.

En sus obras da cabida también al tema de la muerte y la fortuna, a la que considera una potencia que somete al hombre y que es dueña del mundo, en una actitud que anuncia la época helenística.

En cuanto a la lengua, la suya es natural y fluida, con muchas expresiones coloquiales sacadas de la lengua corriente.

El siglo IV conoce la decadencia progresiva de la tragedia y la evolución de la

comedia hacia una comedia burguesa o de costumbres. En una y en otra, desgajadas del tronco religioso que les dio vida, pierde terreno el coro, elemento de carácter ritual.

Aristófanes, natural del demo ateniense de Cidateneo (455/45 – 385 a.C.) es el principal representante de la **comedia antigua** caracterizada por ser crítica con la situación política derivada de la guerra del Peloponeso. Fue contemporáneo de Sófocles y Eurípides, a quien criticó a menudo en sus comedias.

De su obra nos han llegado completas once comedias, además de un cierto número de fragmentos. Las más importantes y conocidas de ellas pertenecen al período de la guerra del Peloponeso y son las que forman las comedias políticas; en ellas se critican los efectos del conflicto y a los políticos que lo provocaron: *Los acarnienses*, *Los Caballeros*, *La paz* y *Lisístrata*. En otras se trata el tema de las diferencias entre los viejos y la joven generación, como en *Las avispas*. En otras comedias se trata el tema de las poesías y en ellas se critica a Eurípides: *Las tesmoforiantes* y *Las ranas*. Por último, en algunas obras se anuncia ya la llegada de la Comedia Nueva, como en *Las Asambleístas* y *Pluto*, donde sin abandonar del todo el elemento político, el elemento imaginario se vuelve más importante.

Sus prólogos suelen ser más extenso que los de la tragedia y son expuestos o bien por el héroe solo o por los personajes secundarios. El héroe cómico, trasunto ideal del ciudadano medio ateniense, suele aparecer como un ser débil y cobarde, frente a las fuerzas a las que debe enfrentarse; sin embargo, siempre acaba venciendo por medios ingeniosos y fantásticos. En sus héroes hay una sabia mezcla de realidad y fantasía. Frente al héroe cómico está el antihéroe, responsable de la situación que se critica en la obra. El antihéroe puede ser un político como Cleón o un poeta como Eurípides. Siempre es vencido, tras someterlo a burla y crítica.

La comedia ática de **Aristófanes** se desarrolló en plena guerra del Peloponeso; tal vez no sea desacertado pensar que la comedia constituía una especie de evasión, cuando precisamente los ciudadanos atenienses se hallaban empeñados en una cierta clase de lucha fratricida, y a la verdad en unas circunstancias más dramáticas que nunca. Justamente en ese momento se produjo la mayor y mejor eclosión de la comedia ateniense. El humor aristofáneo es el que Plauto intenta verter en sus obras latinas, mientras la “forma” corresponde más bien a la comedia nueva, la de **Menandro, Dífilo y Filemón**.

El teatro de Aristófanes es una combinación de parodia, a todo y a todos, y seriedad, con la crítica a los males presentes y a sus responsables. Elemento fundamental en su teatro es la sexualidad, presente en el tema y, sobre todo, en el lenguaje, con frecuentes expresiones obscenas y chistes sexuales.

Ideológicamente hay en sus comedias una alabanza al pasado y una crítica hacia lo nuevo. Su lengua es cambiante y adaptada a los distintos personajes y ambientes que reproduce: desde la lengua cuidada y solemne de ciertos coros a la más popular, grosera, obscena, puesta en boca de personajes del pueblo. En este terreno hay que destacar también sus frecuentes juegos de palabras.

Entre la comedia antigua y la comedia nueva se extendió un periodo intermedio conocido como la comedia media.

La comedia nueva, perteneciente a la última parte del siglo IV, al comienzo de la época helenística, fue una comedia de evasión, cuyo tema fundamental era el amor y tenía como autor principal a **Menandro de Atenas**. Fue un comediógrafo dotado de gran hondura psicológica; observador fino y benévolo de la humana necedad y miseria. Fue el portavoz de una noble concepción de la vida. Pero al concepto de humanidad en Menandro le corresponde también la ironía superior y jamás ofensiva con la que observa el carácter de los hombres. Es un diestro y esmerado maestro en la construcción dramática; afirma su alto rango como artista más bien por su lenguaje y la pintura de sus personajes.

A Menandro le gusta que sus prólogos sigan a movidas escenas introductorias que presentan ya algunas figuras de la pieza y despiertan la tensión. La posición del prólogo, al que llama *auxilium* en la *Cistellaria* de Plauto, reproduce sin duda la estructura del original. Otro rasgo esencial herencia del drama cómico es la inmediata conversión al público, al contacto permanente con el espectador, que se remonta a las etapas primeras de la comedia literaria con la regocijada censura de los individuos y de la comunidad.

La interpelación al público no está limitada en manera alguna al prólogo, reaparece también en los numerosos monólogos en el interior de la pieza, con los que los personajes inician su aparición o salida de la escena. También se relaciona estrechamente con el contacto con el público de la acción cómica el importante papel de los apartes, que ha continuado siendo un elemento importante de la comedia de todos los tiempos.

El cuadro de la vida, tal como Menandro lo pinta, es un tejido de hilos múltiples. En él está el mundo burgués de Atenas, que nosotros intentamos ya dibujar con algunos trazos en sus estrechos límites. En él predomina una convención que asigna a las cosas y a las personas su lugar fijo. Los matrimonios de los jóvenes son concertados por los padres y en ellos desempeña un importante papel el interés. El dinero, sobre todo, es el gran móvil. El que ha pasado la borrascosa juventud se lamenta de la parvedad de su hacienda, pues no quiere compartir la suerte desdichada del pobre, del que se habla mucho en los versos de Menandro. Alguna movilidad aporta a esta vida la hetera, pero de hecho también ella ocupa su lugar fijo en el orden de las cosas. Muchas apetecen este estado porque es una salida hacia la libertad y pueden conseguir con él abundante lucro. El soldado en medio de esta sociedad anda por un camino más libre. Es siempre mercenario, y aun cuando gusta de rodearse del brillo de grandes aventuras, frecuentemente sus impulsos son de tipo materialista: por medio del botín de guerra puede granjearse holgura económica. Pero el ciudadano protege su mundo de la inquietud del guerrero desenmascarando a éste cuando puede y poniendo en evidencia su fanfarronería.

Efectivamente, Menandro tomó de la tradición del espectáculo cómico un número considerable de figuras típicas, pero, saltando sobre todo tipismo, ha infundido rica vida individual a sus personajes. La conversión del tipo en la categoría de individuo de carne y hueso no significa a veces una continuación de lo contenido en aquél, sino una creación nueva y profunda. En el *Polemón* de la *Perikeiromene*, el soldado charlatán se ha transformado en una persona sincera y súbitamente amable. Su más próximo pariente es el *Trasónides* de *Misoúmenos*, que ama a una muchacha prisionera sin llegar a tocarla y conquista la mano de la libertada por la nobleza de sus sentimientos. Un personaje

como la Habrótono de los *Epitréontes*, que a pesar de su oficio, es homrada a carta cabal, pertenece enteramente a Menandro.

EL TEATRO EN ROMA

Las formas literarias griegas (épica, lírica, teatro, historia y retórica) se trasvasaron a la literatura latina y de allí vertieron abundantemente en nuestras literaturas modernas. Y juntamente con la forma se difundió también una temática variadísima y de categoría universal, especialmente en las creaciones épicas y dramáticas.

La aparición de Roma en el escenario histórico griego abre nuevos horizontes a la cultura helenística, que es inmediatamente reconocida por los romanos como canon supremo. Roma asume la cultura griega y aspira –y, de hecho, lo consigue– a ocupar el lugar que en otro tiempo ocuparon Atenas y Alejandría. Sin embargo, Atenas siguió ejerciendo durante largos siglos verdadera fascinación sobre los jóvenes estudiosos y sobre todas las mente cultas del mundo antiguo.

Durante el período grecorromano se mantienen los rasgos generales que caracterizaron el período helenístico, si bien en ocasiones se acusa un cierto cansancio espiritual, justificable por los grandes cambios de todo orden que conmovieron el mundo grecorromano a lo largo de estos siglos. La literatura adquiere extraordinario incremento en favor, sobre todo, de los recursos técnicos editoriales que hacen posible la difusión de los textos. Los géneros literarios se desdibujan cada vez más y surgen nuevas formas literarias.

ANTEDECENTES

No tenemos más que noticias indirectas sobre los cáusticos *versus Fescennini* (Festo- Paulo) que se improvisaban con ocasión de las bodas. Livio los relacionó a través de fuentes desconocidas con los orígenes del drama romano. También Horacio nos menciona los *fescennina licentia* pero referidos a una cosecha agrícola. Deben claramente su posición en la historia dramática al modelo griego.

Entre Capua y Nápoles se encuentra la ciudad de Atella donde se hablaba osco por lo que también se la llama *farsa osca*. En estas *atellanas* los actores eran ciudadanos que no recibían por esto el estigma de desconsideración que recaía sobre los actores profesionales. Era una farsa de rasgos vulgares, en la que tenían un papel predominante la tomadura de pelo, el engaño y la ambigüedad obscena. Se trataba de representaciones improvisadas y rudimentarias pero con una cierta línea argumental en la que los actores llevaban máscara y solían gesticular con vivacidad. Los personajes eran siempre los mismos: Dosennus, el jorobado malicioso; Maccus, el glotón zafio; Pappus, el viejo enamorado y bobalicón; Buccus, el bocazas..., etc.

Cuenta Tito Livio (VII, 2, 4-9) que en el año 364 llegaron a Roma unos ludiones etruscos (para aplacar la ira divina con motivo de una plaga) que evolucionaron los fescenninos al añadir música y danza.

Del pasaje mencionado se deduce que la *satura* era un género escénico posterior a los versos fescenninos y anterior a un teatro de acción regular imitado de los modelos griegos, en el que se entremezclaban el canto y la danza de los actores con el acompañamiento musical de un flautista. Los rasgos que la caracterizaban eran: el

diálogo improvisado, la variedad de melodías, metros y temas, el canto regulado y acompañado por un flautista, la gesticulación apropiada y las bufonadas.

Tito Livio da a ese nuevo tipo de representación el nombre de *satura*, pero no está muy claro si dicho término tiene valor literario, simplemente, valor descriptivo. Es por ello que este pasaje ha suscitado diferentes interpretaciones y provocado opiniones enfrentadas: unos niegan la validez histórica del texto pero otros consideran la *satura* como un esbozo del teatro típico romano.

LA INFLUENCIA GRIEGA

Los romanos invadieron el sur de Italia en la guerra contra Pirro que se saldó con la conquista de Tarento, y más tarde en la primera guerra púnica quedaron deslumbrados ante la refinada cultura de la Magna Grecia y en concreto ante sus teatros. Por ello no es de extrañar que poco después, en el año 40 a.C. se representara en Roma, con ocasión de los *Ludi Romani* una tragedia traducida del griego por Livio Andrónico. Esta es la fecha que la tradición filológica, fundándose en un pasaje de Cicerón, señala como fecha de nacimiento del teatro romano.

Las primeras obras teatrales romanas no fueron más que traducciones de obras griegas, pero más adelante dejaron de serlo, aunque sin llegar nunca a convertirse en obras realmente originales. Se tomaban temas de obras griegas: en la comedia, no los de la Comedia Antigua (de Aristófanes), dedicados a la sátira política, sino de los de la Comedia Media (al estilo de Menandro), dedicados a intrigas, amores, jóvenes casquivanos, uniones ilegítimas, niños expósitos, raptos, reconocimientos tras largas separaciones, etc.; en la tragedia, los conocidos temas protagonizados por héroes y dioses que se encuentran en Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Se conservaba incluso el ambiente griego, que quedaba reflejado sobre todo en los nombres de los personajes, las ropas usadas, el vocabulario lleno de helenismos y las frecuentes alusiones a la mitología. Por lo general, los autores romanos no calcaban las obras griegas, sino que se valían de la técnica conocida como **contaminatio** o superposición de una obra griega a otra mezclando las dos, o bien tomando una como base y añadiéndole algunas variantes tomadas de la otra.

Los autores romanos prescinden de algunas características del teatro griego y añaden, sin embargo, otras nuevas:

- * Cambian los metros poéticos.
- * Dan mayor importancia al acompañamiento musical (canciones y danzas).
- * Suprimen el coro, que tan destacado papel jugaba en las obras griegas.
- * Tratan por lo general los temas con más sencillez.

- * Emplean en la comedia un humor más directo, introduciendo chistes claramente romanos y alusiones a las costumbres de Roma.
- * Añaden escenas y personajes, e incluso pasajes enteros, que no aparecen en los originales griegos.

Por tanto, llegamos a la conclusión de que no son en absoluto copias serviles, sino el producto de una imitación creadora, algo semejante a lo que en la actual terminología teatral se denominaría “adaptación libre” de una obra.

Las obras dramáticas latinas, tanto tragedia como comedia, surgen en Roma como adaptaciones de obras griegas: **fabulae graecanica o cothurnata** (tragedia) y **fabula palliata**

(comedia). Posteriormente surgen obras con asunto, acción y personajes romanos, alternando con las obras de asunto, lugar y personajes griegos. A la tragedia se la llama **fabula praetexta** y a la comedia **fabula togata**. La palliata romana, que pasó a la posteridad a través de Plauto y Terencio, fue la fundadora de la comedia europea.

GENERALIDADES SOBRE EL TEATRO Y EL DRAMA ROMANOS

El teatro romano había encontrado en Nevio su primer autor de importancia. Recogió de sus predecesores la tragedia y la comedia griegas y las reelaboró; hay que considerar la **fabula praetexta** como creación suya y, aunque no se le pueda asignar con seguridad la paternidad de la **fabula togata**, con todo le prepararon en gran parte el camino muchas de sus paliatas.

El antiguo drama romano se nos ha conservado desigualmente. Conocemos las paliatas directamente por las comedias de Plauto y Terencio; de la tragedia de Ennio y sus sucesores solo conservamos fragmentos. En cambio los restos de togatas nos dan una idea de su asunto y estilo, cosa que ni siquiera es posible averiguar en el caso de las pretextas. De todos modos se concibieron las togatas y pretextas desde sus comienzos como tipos romanos de arte escénico equivalentes a la tragedia y comedia griegas.

La tragedia romana se apoya principalmente en Eurípides, el autor “más trágico”, seguido de Esquilo. Rara vez se encuentra Sófocles entre los modelos. El público romano, que se sentía alejado de la temática de la tragedia ática, pedía claramente mucha música junto al esplendor del montaje.

De manera muy distinta se comportan el modelo y la imitación respecto de la comedia. Los modelos de las paliatas pertenecen casi todos a la “comedia nueva”, cuyos maestros eran Menandro, Filemón y Dífilo. La comedia nueva refleja el mundo burgués, asordinado y algo sentimental del helenismo, con su limitación a la vida privada, su moral convencional y su acentuado distanciamiento frente al mundo galante. Es un mundo gobernado por el azar que juega caprichosamente con los hombres, sin parecer, no obstante, demasiado cruel; si a menudo separa a los miembros de una familia, también los reúne de nuevo inesperadamente por una concatenación de maravillosas

circunstancias. Al fin todo se arregla.

Este pequeño mundo crea tipos característicos; la comedia los toma y los elabora: el padre enérgico o condescendiente, el hijo que lleva una vida licenciosa (pero que veinte años más tarde tendrá las mismas preocupaciones con su hijo), la muchacha seducida y su apenada madre, el soldado jactancioso, el avaro, el parásito, el alcahuete, el esclavo taimado, la suegra, la hetera noble. Son personajes que ya no desaparecerían de la comedia. También el esfuerzo de atraer la atención del espectador mediante un tratamiento complicado y habilidoso tiene sus límites en vista de los recursos estereotipados, como la confusión de dos personas, permutación de papeles, reconocimiento de parientes desaparecidos o presuntamente fallecidos y esa situación cómica en la que uno de los interlocutores desconoce los elementos esenciales del caso. Aquí lo más provechoso artísticamente es la ironía cómica a que tanto se prestan estas situaciones.

La comedia de caracteres burguesa no se “romanizó”. Tanto el nombre como el vestuario la caracterizan como helénica y la acción sucede siempre en una ciudad griega, de ordinario en Atenas. Esto condujo finalmente al alejamiento del pueblo respecto a las paliatas y con ello a su ocaso como forma artística viva.

Prescindiendo de ocasiones excepcionales (triumfos, funerales de celebridades), había representaciones en las fiestas oficiales del Estado: los **ludi Megalenses** en honor de la Magna Mater en abril, los **ludi Florales**, en abril o mayo, los **Ludi Apolinales** en junio en honor de Apolo, los **ludi Romani** en septiembre en honor de Júpiter y los **ludi Plebei** en noviembre, también en honor de Júpiter. Como el drama era parte de la celebración religiosa, los funcionarios responsables de los juegos, los ediles, se responsabilizaban también de su representación. En cada ocasión alquilaban los servicios de un grupo de actores, cuyo *dominus gregis* conseguía del autor los derechos de la pieza, que, de ordinario, sólo se representaba una vez.

Durante los ludi se presentaban diversas obras y se concedían premios a las mejores. Las representaciones tenían lugar a primera hora de la tarde y la entrada era gratuita. Al ser el teatro un espectáculo efímero, el aparato escénico era pobre: un simple estrado consistente en un armazón de madera totalmente provisional y el público en pie en el interior de un terreno acotado. Más tarde se incluyó un graderío, también de madera y desmontable, con lo que todo el conjunto se derribaba al terminar la representación.

El primer teatro estable en piedra se construyó por orden de Pompeyo en el año 55 a.C. en Roma. Los teatros eran semicirculares, con gradas (*cavea*) en las que solía haber asientos reservados para senadores y otros personajes. Se empezó a cobrar la entrada, y entre el público andaban vendedores de comestibles y bebidas. Entre las gradas y el escenario (**scaena**) había un espacio libre (**orchestra**) destinado a los bailarines, pero que se usaba muy poco.

La scaena era ancha, pero poco profunda, con entradas laterales. El fondo representaba generalmente una casa, con tres puertas que también servían de entrada y salida a los actores. El escenario venía a ser así una calle, en la que se desarrollaba la acción. No había apenas decorado; por lo general, sólo aparecía un altar, y lo demás tenían que sugerirlo los actores con sus gestos y palabras e imaginárselo el público. No había telón, aunque parece ser que empezó a usarse en el año 56 a. C., con la

peculiaridad de que no subía como los telones actuales, sino que bajaba, se hundía por una ranura en el suelo del escenario. La acción se representaba sin interrupción. Las convenciones escénicas eran las del teatro griego incluida la de la ilusión del tiempo dramático. Las partes cantadas y recitadas eran acompañadas por la flauta y para cada pieza se componía su música propia.

En cuanto a los actores, se organizaban en compañías (**greges**), formadas generalmente sólo por cinco, lo que traía consigo el que muchas veces alguno tuviera que representar varios papeles en una misma obra. Al frente de ellos estaba el **dominus grigis**, director de la compañía y casi siempre primer actor. Todos eran hombres y hacían también los papeles femeninos. Siempre eran libertos o extranjeros, porque el oficio de actor estaba mal considerado, hasta el punto de que se les negaba el derecho de ciudadanía. Estas compañías eran contratadas por los ediles para los ludi. Los actores usaban máscaras de cartón piedra. Llevaban vestidos convencionales, según el tipo de personaje que representaban (ropas chillonas para los jóvenes, blancas para los viejos y rojas para los esclavos). Por otra parte, usaban un calzado especial: en la tragedia, la **crepida** o “coturno” (con altos tacones) y en la comedia, el **soccus** (zuecos o sandalias abiertas).

LOS PRINCIPALES AUTORES DE TEATRO ROMANOS

La importancia del teatro hay que entenderla desde el punto de vista social, cualidad ésta que no acompaña, y desde luego, no acompañó en su día, en la época romana, a los restantes géneros. Y es que el teatral es un género bien diferente a los otros, porque la obra surgida de un autor se contrasta inmediatamente con un público heterogéneo, y en función de éste pervive o no aquella.

Las veinte y parte de otra comedias que bajo el nombre de Plauto nos han llegado, con las seis de Terencio, aparte de una larga colección de fragmento, completan el número de ejemplos de la Comedia Paliata que tenemos, traducción latina de la Comedia Nueva griega (del que no tenemos más ejemplar completo que el del *Discolo* de Menandro) que en Atenas floreciera por la segunda mitad del siglo IV y los comienzos del III a.C.

La Comedia Nueva y su traslado, la Paliata, son, por lo que al mundo antiguo toca, el más rico documento de esa historia no escrita, el arte destinado a dotar de facciones a los seres sin rostro de las calles y casas, olvidándose, justamente, de la historia pública que seguía su curso.

Tres autores primitivos cultivaron tanto la tragedia como la comedia. El primer autor teatral del que tenemos noticia es **Livio Andronico**; griego que llegó a Roma como prisionero de guerra. Fundó una escuela para nobles y a él acudieron los ediles del año 24 a.C. para que tradujera una comedia y una tragedia griegas con destino a los ludi Romani. A pesar de que solo conservamos de su trabajo escasísimos fragmentos, parece ser que actuó con bastante libertad, consiguiendo una adaptación más que una traducción, sobre todo porque sustituyó por cantadas numerosas partes recitadas.

Cinco años después se presentaron por primera vez obras de un latino, **Gneo Nevio**. Lleno de arrogancia, mordaz, satírico, celoso de su libertad e independencia, llevó a la escena una abierta crítica política. No se recataba de atacar incluso a las familias más

poderosas de Roma, como los Escisiones y los Metelos, lo que le acarreó la cárcel y el destierro. Su carácter le inclinaba más a la comedia, donde podía dar rienda suelta a su mordacidad, que a la tragedia, solemne y seria. Por los escasos fragmentos que se conservan de su obra sabemos que escribió fábulas paliatas pero introduciendo en algunas un perfecto reflejo del ambiente de la clase media romana, por lo que se le puede considerar el creador de la fábula togata. Tampoco en sus tragedias se limitó a imitar a los griegos, sino que escribió fábulas praetextas basadas en las leyendas y en la historia de Roma.

Algo posterior es **Quinto Ennio**. Tiene en la literatura latina mucha más importancia que los dos anteriores. Procedía del sur, de Calabria. Muy culto y de buen carácter, bien acogido por la aristocracia, admirado y respetado por todos. Frente a Nevio, Ennio se inclina más, por su carácter, hacia la tragedia. Tradujo y adaptó al latín numerosas tragedias griegas: Aquiles, Ajax, Hécuba, Ifigenia, Andrómana, Telamón... y escribió también dos praetextas: Sabinae (“El rapto de las sabinas”) y Ambracia (“La conquista de Ambracia”), en total paralelismo con Nevio. En la comedia se contentó con escribir paliatas, sin introducir nunca temas romanos.

A partir de Ennio se produce ya una diferenciación, pues todos los autores teatrales se especializan como cómicos o como trágicos.

En lo que se refiere a la comedia, aunque se pueden citar muchos nombres (como Cecilio Estacio, fiel imitador de las comedias griegas, o Afranio, autor exclusivamente de fábulas togatas), hay dos que destacan entre todos, sin duda alguna: Plauto y Terencio.

Tito Macio Plauto desarrolló su actividad literaria hacia el año 200 a.C. y fue un autor muy prolífico. Se conservan de él 21 comedias bastante completas, todas ellas paliatas, con temas tomados de obras griegas. Entre ellas, unas destacan por su intriga (Pseudolus, sobre un esclavo embustero e intrigante); otras, por la excelente caracterización de los personajes (Aulularia); otras, por su romanticismo (Menaechmi, sobre unos gemelos que se buscan el uno al otro; Amphitruo, en la que Júpiter se enamora de la esposa de Anfitrión y se hace pasar por éste; Captivi, sobre un esclavo que se encuentra cautivo con su dueño y, para que éste logre la libertad, se hace pasar por él), etc.

La mayoría de sus obras se abren con un prólogo pronunciado por un dios o por un personaje alegórico (así, por ejemplo, en Aulularia lo hace el Lar familiares, que pone al público en antecedentes de la historia que se va a desarrollar en el escenario).

Aunque sus comedias sean paliatas, Plauto no olvida que su público es romano, y por eso recurre continuamente a palabras vulgares o a simples chistes, extraídos del lenguaje de la calle. Además, alude con frecuencia a costumbres e instituciones latinas e incluso a sucesos contemporáneos, satirizando siempre que puede a personajes tópicos con cuyo ridículo disfrutaba el público sencillito. Así, sus comedias están llenas de espontaneidad y viveza, demostrando a cada instante el profundo conocimiento que tenía de sus compatriotas, a los que sabía retratar como nadie. Pero también hay que destacar el gran talento poético y el extraordinario sentido del ritmo que se refleja en sus versos.

Ahora bien, la época de la comedia plautina es asimismo una época convulsa, el momento en que Roma se hallaba enzarzada en sus peligrosas aventuras de conquistas

sin cuartel. De alguna manera, las circunstancias, al menos por el lado bélico, eran similares tanto en el día de la Comedia Ática como en aquel de la comedia de Plauto; suerte de paralelismo circunstancial, que, tratándose de algo tan señalado como la guerra, no debía de extrañar que explicase de alguna forma el éxito que acompañó a la producción plautina. Podemos considerar que la producción plautina abarcó unos treinta años, y con su obra, verdadero trasvase de la lengua griega a la lengua latina, quedaron trazadas las líneas maestras de la comedia para todo el porvenir de la civilización occidental.

Publio Terencio Afer llegó a Roma como esclavo, probablemente desde Cartago, pero recibió de su amo una educación tan esmerada que le permitió destacar muy joven como autor de comedias, de las que conservamos sólo seis: *Andria*, *Eunuchus* (“El eunuco”), *Hecyra* (“La suegra”), *Heautontimoroumenos* (“El atormentador de sí mismo”), *Phormio* y *Adelphoe* (“Los hermanos”). Era un hombre de exquisita sensibilidad, que intentó imitar la finura y el equilibrio de los cómicos griegos, especialmente de Menandro, pero que, para atraer más al público, tuvo que recurrir con mucha frecuencia al método de la *contaminatio*; así, mezclando el argumento de dos obras griegas, la comedia resultaba más rica en intriga y acción y mantenía hasta el final el interés del espectador.

Durante su vida se le acusó muchas veces de tener a alguien que le escribía sus obras, que no serían, pues, verdaderamente suyas, pero esto no da la impresión de ser más que calumnias dictadas por la envidia que sin duda debió despertar su temprano éxito.

Sus obras, en contraste con las de Plauto, resultan menos cómicas y agresivas, pero más delicadas y sentimentales. Podría decirse sin mucha exageración que las comedias de Plauto iban destinadas al pueblo llano, y las de Terencio, al círculo intelectual de la burguesía. Incluso la lengua de Terencio es más culta, con lo que gana en perfección literaria, pero pierde en espontaneidad. Así pues, Terencio es un autor más perfecto, más clásico que Plauto, pero no genial como él.

En cuanto a la tragedia, destacan tres autores, dos de ellos de esta misma primera época del teatro en la que vivieron los grandes cómicos, y el otro muy posterior.

El mejor de los trágicos romanos fue **Marco Pacuvio**, sobrino de Ennio, que escribió tragedias griegas, en general adaptadas de Eurípides, y sólo dos *praetextas*. Su estilo era muy culto y filosófico, llegando a caer a veces en el amaneramiento, y sus obras debieron alcanzar gran popularidad, puesto que se siguieron representando mucho tiempo después de su muerte.

Contemporáneo suyo fue **Lucio Accio**, que se caracterizaba por su fuerza expresiva. Escribió adaptaciones de Eurípides, tratando sobre todo temas relacionados con la guerra de Troya, y también dos *praetextas*, una de ellas sobre la leyenda de Eneas.

El filósofo **Lucio Anneo Seneca**, nacido en Córdoba y preceptor de Nerón, por orden del cual se suicidó en el año 65, sintió gran atracción por el teatro y escribió tragedias, no destinadas a la representación, sino a ser leídas. En ellas se reflejan sus ideas filosóficas y su moral estoica, con lo que su estilo resulta excesivamente retórico.

Se conservan diez tragedias suyas, de las cuales nueve son de tema griego,

inspiradas en obras de Esquilo, Sófocles y , sobre todo, Eurípides: *Hercules furens* (“Hércules enfurecido”), *Hercules Oetaeus* (“Hércules en el Eta”), *Triades* (“Las troyanas”), *Phoenissae* (“Las fenicias”), *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon* y *Tiestes*.

La décima tragedia que se le atribuye es la única praetexta conservada: *Octavia*, sobre la mujer de Nerón, a la que éste repudió sin motivo e hizo después asesinar. Aunque no se pueda afirmar con seguridad completa, la opinión más extendida es la de que esta obra no es realmente de Séneca, porque parece extraño que trate un tema contemporáneo suyo, que él mismo aparezca como personaje y, sobre todo, que prediga la muerte violenta de Nerón, ocurrida después de la suya.

¿De qué trata nuestro Cásina, de Plauto?

GUÍA DE LECTURA DE CÁSINA

Características

- Se trata de una **obra de madurez** de Plauto y es una de sus obras **más logradas**, aunque menos conocida que otras que rápidamente asociamos con el nombre del comediógrafo como *Miles Gloriosus* o *Anfitrión*
- En *Cásina*, no obstante, se desarrolla **uno de los temas preferidos** de Plauto: “**el viejo verde**”, que agudiza su ingenio ante la adversidad para poder satisfacer sus amores.
- *Cásina* se diferencia también en el desarrollo escénico y en que su lenguaje está en consonancia con el tema que trata: son frecuentes las frases, alusiones y gesticulaciones de enorme procacidad y de un lenguaje muy vivo acorde con un público romano de la más baja escala social. Esto puede explicar el hecho de que *Cásina* haya estado vetada en pasadas etapas históricas y se haya puesto como “paradigma” del Plauto barriobajero que busca la carcajada a cualquier precio.

Personajes

Los personajes de las obras de Plauto suelen ser gente corriente de una ciudad griega cualquiera: ciudadanos normales con sus familias y sus esclavos y parásitos. Sus rasgos son exagerados, son caricaturas, seres grotescos, personajes-tipo sin características propias, idénticos en todas las comedias. Sus personajes estén agrupados en nueve categorías: el joven enamorado (**adulescens**), con el viejo verde (**senex**), el esclavo fiel, astuto e ingenioso (**servus**), matronas nobles y comprensivas (**matronae**), jóvenes (**virgo, puella**), objeto de pasión amorosa o prostitutas contra su voluntad (**meretrix, meretrices**), los parásitos de efecto cómico (**parasitii**), alcahuetes sin escrúpulos atentos únicamente al beneficio (**lenón, lena**), cocineros (**coqui**).

En *Cásina* los personajes más relevantes son los siguientes:

1. Lisídamo (**senex**): viejo mujeriego, casado con Cleóstrata, que está enamorado de Cásina. Utiliza a Olimpión para mantener relaciones con Cásina.
2. Cleóstrata (**matrona**): mujer de Lisidamo. Utiliza a Calino, para intentar que Lisidamo no tenga un romance con Cásina y ayudar a su hijo.
3. Olimpión (**servus**): capataz de Lisídamo y Cleóstrata. Intenta aprovecharse constantemente de Lisidamo. Tiene numerosas peleas con el esclavo del hijo, con Calino.
4. Calino (**servus**): esclavo de Eutinico.
5. Pardalisca (**serva**): dulce e inocente criada de Lisidamo y Cleóstrata.
6. Mirrina (**matrona**): la vecina. Típica vieja cotilla y chismosa. Íntima amiga de Cleóstrata.
7. Alcésimo (**senex**): marido de Mirrina y amigo de Lisidamo.
8. Cásina (**puella**): núcleo de toda la trama. La más bella de las romanas. Todo el mundo quiere conquistarla.
9. Citrión (**coqui**): el cocinero.

Contenido

- El humor desenfadado que caracteriza a esta obra tiene como responsables, aparte de a la esclava Pardalisca, a dos viejos y a sus respectivas esposas, a dos esclavos y a la pareja invisible de Cásina y Eutinico, que en nuestra versión es visible.
- En casa del viejo Lisídamo hay una esclava llamada Cásina, que atrae la atención no sólo del joven amo Eutinico, sino desgraciadamente también de su padre Lisídamo.
- El padre propone que se la case con el capataz de su finca Olimpión, el hijo quiere

casarla con su escudero Calino; los dos tienen la esperanza de poder tener de esta manera a la joven Cásina a su propia disposición.

- Lisídamo se da cuenta de la treta de su hijo y tratando de alejarle de sus planes, le envía de viaje al extranjero. La madre Cleóstrata, conocedora de las intenciones de su esposo, tratará de defender los intereses de su hijo mientras esté ausente. Como no acaban de ponerse de acuerdo sobre el futuro marido de Cásina, lo echan a suertes saliendo favorecido Olimpión, o sea, el padre.
- Cleóstrata no se da por vencida y concebirá una nueva venganza contra su marido al ocuparse de los preparativos de la boda con la ayuda de su esclava Pardalisca y su vecina Mirrina; la boda se convertirá en una burla al presentar a Calino disfrazado de novia en lugar de a Cásina.
- Finalmente, Olimpión y el viejo son abucheados y perdonados y Cásina, que según comunica al público Calino en los versos finales, resulta ser libre de nacimiento e hija de los vecinos, es dada en matrimonio al joven Eutinico.

Estructura

Las obras de Plauto pertenecen a la *palliata*, es decir, son obras de asunto y ambientación griega, pero sus personajes y situaciones son netamente romanos. Este tipo de comedia permite al autor un mayor distanciamiento, punto de vista necesario tanto en el humor como en la crítica, y a este respecto debemos tener en cuenta que las leyes romanas no permitían las invectivas personales o políticas.

La obra comienza con un **prólogo** en el que un personaje que no interviene (en el caso de esta obra se cree que puede tratarse de Fides, la Fidelidad) en la comedia expone su argumento ya que los espectadores de la época prefería conocer de antemano la trama y el desenlace de la representación para saber si iba a acabar bien. A partir del prólogo, la comedia se divide en **cinco actos**, una división que se realiza en época renacentista.

Guía de lectura

1. Imágenes de Cásina.

A. **La comparación y las alusiones mitológicas** son imágenes recurrentes y con una función cómica en esta obra de Plauto.

- Lisídamo se compara a sí mismo con Júpiter (les une su tendencia al adulterio, aunque en el caso del protagonista su falta de éxito le hace caer en el más estrepitoso ridículo) y a su esposa con Juno (figura conocida por perseguir las correrías de su esposo al igual que la esposa de Lisídamo).

- Olímpión también tiene un nombre irónico; recuerda al monte Olimpo, pero es el nombre de un palurdo capataz.
- Otras alusiones presentes en la obra son:

Aqueronte, uno de los ríos del inframundo, al que se alude para comparar la venganza que Cleóstrata quiere llevar a cabo contra su marido con la que Zeus infligió a TÁNTALO, quien fue condenado a pasar hambre y sed en el inframundo.

Mercurio, usado como el dios de los comerciantes y de los ladrones. En la obra tiene el sentido irónico de castigar al comerciante que le vendió el perfume que hace que su esposa descubra sus engaños.

Los descendientes de Hércules, se repartieron por sorteo las áreas del Peloponeso usando varitas de barro, una de ellas había sido cocida mientras que la otra había sido secada al sol. La primera no se disolvió dando el triunfo al que la poseía.

La flor de Baco, se alude al dios del vino y la embriaguez.

Himeneo, alusión al dios del matrimonio que crea una imagen grotesca ya que la cita nupcial se convertirá en algo ridículo.

Bacantes. El anciano alude a estas figuras mitológicas, caracterizadas por dañar a los hombres que se encontraban, para justificarse ante su esposa por haber perdido el bastón y el manto.

B. **Imágenes y alusiones militares**: , “ese botín es mío”, “ he cogido a mis enemigos in fraganti”, “ya vencemos, los vencidos”, “creo que lo mejor será que me ponga una armadura”, “ que tu autoridad sea mayor , que venzas a tu marido y seas vencedora”.

C. **Imágenes y alusiones perfumes y olores**: “tengo en danza a todos los perfumistas...”, “ ¿de dónde salen estos perfumes, por favor?”, “ ¿con la edad que tienes te paseas por la calle apestando a perfumes?”, “ creo que mi mujer se huele lo que estoy tramando”.

D. **Imágenes y alusiones a comida**: “que los cocineros que usan tantos condimentos, no usen el condimento que supera a todos”, “con las manos en la masa”, “ es más fácil que me metas en un horno ardiendo y me tuestes allí como un pan moreno que conseguir de mí lo que me pides”, “ al tocarte me parece que estoy saboreando miel”, “ compra una sepia, lapas, chocos....,” Iré adentro, para que lo que otro cocinero preparó, lo condimente yo ahora a mi vez de otra manera, de modo que ya no esté el plato listo para quien lo estaba y esté listo para quien no lo estaba”, “no me gustan las espinacas que comen los romanos”, “ ¿acaso era un nabo, un pepino..?”

2. Estructura de la obra:

Actividad 5: Relación que el prólogo establece con el público. Presenta el tema de la obra y permite ganarse el favor del público.

Actividad 6: ¿Cambia en algo la impresión que de él teníamos hasta ahora? ¿Qué añade el monólogo inicial a la caracterización de Lisidamo? ¿Quién adopta un papel de autoridad ?.

Actividad 7: ¿Qué actitud adopta Cleóstrata ante la derrota y cómo lo interpretas?

Actividad 8: Tres son las medidas que ha tomado Cleóstrata para burlarse de su marido, ¿cuáles son?

Actividad 9: ¿En qué otros detalles se manifiesta la humillación de Lisidamo?

Actividad 10: ¿Cómo se relaciona el epílogo con el prólogo y cuál es su relación con el resto de la obra?. Al igual que el prólogo, esta parte de la obra intenta ganarse el favor del público y adelantar lo que va a suceder, en este caso nos adelanta el desenlace de la obra.