

Plauto

Los gemelos
El soldado fanfarrón
Pséudolo o El trápala

Introducciones, traducción y notas
de José Antonio Bellido Díaz
y Antonio Ramírez de Verger



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2007
Segunda edición: 2016

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de las introducciones, traducción y notas: José Antonio Bellido Díaz y Antonio Ramírez de Verger, 2007
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2007, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-428-4
Depósito legal: M. 11.509-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Prefacio
- 11 Introducción
- 97 Bibliografía selecta

- 105 Los gemelos
- 193 El soldado fanfarrón
- 313 Pseudolo o El trápala

- Apéndices
- 429 I. Cronología
- 432 II. Estructuras rítmicas

- 439 Índice selecto de términos literarios
- 445 Índice selecto de motivos y términos amatorios
- 451 Índice de nombres propios

Prefacio

¿Traducir o adaptar a Plauto? Esta es la pregunta clave. Para nosotros, filólogos y no directores de escena o guionistas, la respuesta es clara: traducir lo más fiel posible a Plauto. Primero, conozcamos y disfrutemos de los textos auténticos de Plauto, deudores a su vez de la Comedia Nueva griega, liderada por Menandro. Después, ya podremos acudir a representaciones de un Plauto, que solo necesita retoques, no cambios radicales en sus textos. Preferimos asistir a representaciones de tragedias griegas o comedias plautinas que sean tragedias y comedias antiguas. Si alguien busca otra cosa, que componga tragedias o comedias modernas, pero que no altere la esencia de Sófocles, Eurípides, Plauto o Terencio. Los espectadores de nuestra época saben diferenciar lo antiguo de lo nuevo y saben disfrutar de los dos. Así que, aplaudamos la *vis comica* y la *ubertas sermonis* del mejor comediógrafo antiguo: Plauto.

José Antonio Bellido es el autor de la introducción, de la traducción del *Pséudolo* o *El trápala* y la mitad de *El soldado fanfarrón* con sus correspondientes notas y de los apéndices. Antonio Ramírez de Verger se ha hecho cargo de la traducción de *Los gemelos* y la mitad de *El soldado fanfarrón* y sus notas aclaratorias.

J. A. Bellido Díaz y A. Ramírez de Verger
Gelves y Huelva, Domingo de Pascua de 2007

Introducción

I. Vida y obra de Plauto

Plauto nació probablemente el año 254 a. C., fecha que se deduce de la afirmación de Cicerón de que el autor se divertía en su vejez en la composición de dos de sus obras, *Truculentus* y *Pseudolus*¹; teniendo en cuenta que la didascalía² de *Pseudolus* sitúa la primera representación de la obra en el 191 a. C., y que el apelativo de *senex* lo recibe quien ha llegado a los sesenta años, suele darse la fecha indicada del 254 como la probable de su nacimiento. Por otro lado, el propio Cicerón afirma (*Brutus* 15.60) que murió el 184 a. C.³.

Hasta 1845 se le conocía como M. Accius Plautus, mas F. Ritschl, basándose en la lectura del palimpsesto ambrosiano, donde al final de la *Casina* y del *Epidicus* se lee el nombre en genitivo (T. MACCI PLAVTI), recupera el de Titus Maccius Plautus que debió de tener el poeta. Si an-

tes del 150 a. C. solo los nobles romanos tenían los tres nombres y Plauto nació en la ciudad umbra de Sarsina⁴, por lo que no era siquiera romano, se ha dado la explicación de que en principio el nombre del autor sería Titus, mientras que el de Plautus (Plote en umbro, su dialecto natal) se interpreta como un apodo ('pies planos')⁵ y el de Maccus (*Asin.* 11) lo habría retenido el autor tras su paso por los escenarios representando en las farsas atelanas el papel del comilón⁶, con el típico sufijo *-ius* de los gentilicios romanos.

Otras noticias de los antiguos sobre la vida de Plauto son inseguras, como la de que perdió en especulaciones comerciales todas sus ganancias gracias al teatro y que tuvo que regresar a Roma (no se especifica de dónde) para hacer el duro trabajo de girar la piedra de moler en un molino para ganarse la vida⁷.

Se puede suponer, con cierta fiabilidad, que la vida del umbro Tite Plote (latinizado como Titus Plautus) se desenvolvió en el ambiente teatral de su tiempo. Habría sido actor de *atellana*, especializado en el papel de *Maccus*, hasta el punto de que se le identificó con esta máscara; también habría asistido a las representaciones de artistas griegos (los τεχνῖται), que ofrecían tragedias, principalmente de Eurípides, y comedias de Menandro, Dífilo y Filemón⁸, lo que explicaría su conocimiento del griego. De este modo podemos comprender mejor la fusión en sus comedias de elementos autóctonos del teatro popular y elementos finos y cultos del teatro griego.

El hecho es que las veintiuna obras que la tradición nos ha legado bajo el nombre de Plauto derivan todas de originales griegos y son griegas en situación, argumento,

incidentes, caracterización e indicaciones de la vida pública y privada, religión, etc. Se denominaban *fabulae palliatae* por el *pallium* (capa típica de los griegos) que vestían los personajes masculinos de condición libre. Son las siguientes, con expresión del original griego y su autor⁹:

<i>Amphitruo</i>	Anfitrión		
<i>Asinaria</i>	La comedia de los asnos	Ὀναγός	Demófilo
<i>Aulularia</i>	La comedia de la olla	Ἄπιστος (?)	Menandro (?)
<i>Bacchides</i>	Las Báquides	Δις Ἐξαπατῶν	Menandro
<i>Captivi</i>	Los prisioneros	Αἰτωλός (?)	Batón (?)
<i>Casina</i>	Cásina	Κληρούμενοι	Dífilo
<i>Cistellaria</i>	La comedia de la cestita	Συναριστῶσαι	Menandro
<i>Curculio</i>	El gorgojo		
<i>Epidicus</i>	Epídico	Ὅμοπάτριοι (?)	Menandro (?)
<i>Menaechmi</i>	Los Menecmos	Ὅμοιοι (?)	Posídipo (?)
<i>Mercator</i>	El Mercader	Ἐμπορος	Filemón
<i>Miles gloriosus</i>	El soldado fanfarrón	Ἄλαζών	
<i>Mostellaria</i>	La comedia de los fantasmas	Φάσμα	Teogneto (?)
<i>Persa</i>	El persa		
<i>Poenulus</i>	El cartaginesito	Καρχηδόνιος (?)	Alexis (?)
<i>Pseudolus</i>	Pseudolo		
<i>Rudens</i>	La maroma	Ἄγνοια (?)	Dífilo
<i>Stichus</i>	Estico	Ἀδελφοί	Menandro
<i>Trinummus</i>	Las tres monedas	Θησαυρός	Filemón
<i>Truculentus</i>	El truculento		
<i>Vidularia</i>	La comedia del baúl	Σχεδία	Dífilo (?)

Gracias a las didascalias, tenemos seguras las fechas de dos de ellas, *Stichus* el 200 a. C. y *Pseudolus* el 191 a. C. Para las otras obras, solo referencias contenidas en ellas a hechos o personajes contemporáneos pueden indicar la fecha aproximada: *Miles gloriosus* se sitúa c. 205 a. C. (los vv. 211-212 aluden a la prisión que sufrió Nevio). Pero también se utiliza el criterio de que cuanto más canción o baile tiene una obra (es decir, más partes líricas), tanto más pertenece a la época madura de Plauto. Partiendo de las fechas de composición de *Stichus* y *Pseudolus*, que muestran determinadas diferencias de estilo, los estudiosos de Plauto han tratado de agrupar en torno a ellas el resto de sus obras según la evolución artística de su autor y las referencias a hechos contemporáneos contenidas en ellas, estableciéndose una clasificación de las comedias en tempranas, medias y tardías; aunque los resultados difieren según los filólogos, sí hay un amplio acuerdo respecto a varias comedias:

- periodo temprano (hasta el 201 a. C.): *Asinaria*, *Mercator*, *Miles gloriosus* (c. 205 a. C.), *Cistellaria* (antes de 201 a. C.),
- periodo medio (hasta el 191 a. C.): *Stichus* (200 a. C.), *Aulularia*, *Curculio*,
- periodo tardío: *Pseudolus* (191 a. C.), *Poenulus*, *Bacchides*, *Captivi*, *Truculentus*, *Casina* (185 o 184 a. C.).

Para las otras hay menor acuerdo. Sea como fuere, todas las obras de Plauto parecen datar de los últimos veinte o veinticinco años de su vida.

Ningún otro dramaturgo romano obtuvo la popularidad de Plauto (recuérdense los nombres de Gneo Nevio,

ca. 270-190, Quinto Ennio, 239-169, Cecilio Estacio, ca. 223-166, Marco Pacuvio, 220-ca. 130, entre los principales, de quienes solo se conservan fragmentos); salvo con su *Eunuchus*, es dudoso el éxito en escena de Terencio Afro (193?-159), aunque, frente a los otros autores mencionados, se ha conservado su obra completa (solo seis comedias), que obtuvo pronto el favor de los lectores y se mantuvo como libro de texto en las escuelas de todas las épocas. Con posterioridad a su muerte, Plauto tuvo un refloreCIMIENTO (*Cas.* 5-20, el público pedía la reposición de antiguas comedias), seguramente tras la muerte de Terencio, en torno al 155 a. C. En estas reposiciones se introdujeron cambios en las comedias plautinas (con dichas readaptaciones se alargaban o abreviaban determinados pasajes, se añadían chistes, se sustituían unos versos por otros), proceso conocido como *retractatio*. Así, en *Poenulus* el doble final indica una alteración bastante importante. Este hecho hizo que los estudiosos del siglo XIX atribuyeran a estas *retractationes* muchos de los defectos, contradicciones y repeticiones que se observan en las comedias de Plauto, llegando, por ejemplo, al extremo de eliminar los versos 48-57 de *Stichus* por el hecho de que no se recogen en el palimpsesto Ambrosiano.

II. Teatro romano en época de Plauto

II.1. Organización de los espectáculos

En sus inicios, las representaciones dramáticas en Roma tienen siempre lugar en coincidencia con ceremonias religiosas, bien para detener alguna peste o para celebrar

algún acontecimiento importante, a iniciativa del propio Estado. Posteriormente se introdujeron espectáculos teatrales en distintas festividades religiosas de carácter oficial, pero también, a nivel particular, en la celebración del triunfo o del funeral de algún personaje importante; en efecto, la tragedia podía favorecer la propaganda política de las grandes familias a través de los poetas *clientes* de estas, sobre todo cuando se ponían en escena los hechos heroicos de algún antepasado (*fabula trabeata*, tragedia de asunto romano). No obstante, siempre hubo una cierta supervisión estatal que trataba de impedir la sátira social y política, como demuestra la anécdota de que Nevio fue encarcelado por atacar a los Metelos (Gelio, *N.A.* III 3.15; Cic. *in Verr.* I 10.29). Pero, como indica Cesare Questa, no hay que buscar alusiones políticas en Plauto¹⁰ y mucho menos tratar de ver en la importancia que concede en sus comedias al papel del esclavo una crítica de la organización social romana.

Según Tito Livio (VII 2), los romanos tomaron de los etruscos la costumbre de organizar espectáculos públicos (*ludi*), los cuales, al menos desde el 240 a. C. incluían representaciones teatrales. En época de Plauto había cuatro festivales. En el mes de abril se celebraban los *ludi Megalenses*, instituidos en el 204 a. C. en honor de la *Magna Mater* (Μεγάλη Μητέρα, de donde procede el nombre), y desde el 194 a. C. se celebraban ya anualmente, siendo los ediles curules los encargados de la organización. Los *ludi Apollinares* del mes de julio se habían instituido en honor de Apolo en el 212 a. C. y tenían dos días de representaciones teatrales; los organizaba el *praetor urbanus*. Durante cuatro días de septiembre se cele-

braban los *ludi Romani* en honor de Júpiter Óptimo Máximo, tal vez los más antiguos *ludi* que se celebraban en Roma; en los del 240 Livio Andronico representó el primer drama oficial, fecha que para Cicerón es la del nacimiento del teatro latino (*Brut.* 72, *Tusc.* I 1.3); eran organizados por los ediles curules. Por último, en el mes de noviembre tenían lugar hasta tres días los *ludi plebeii*, también en honor de Júpiter Óptimo Máximo y se celebraban al menos desde el 220 a. C., estando a cargo de ellos los ediles plebeyos.

II.2. El edificio teatral romano

La *nobilitas* romana era contraria a la construcción de teatros permanentes; en el año 154 a. C. los censores comenzaron a erigir uno de piedra, pero el cónsul P. Escipión Nasica detuvo los trabajos y el senado decretó que no se podían levantar gradas¹¹. Hasta el año 55 a. C. no se construyó el primer teatro en piedra en Roma, el de Pompeyo¹², y aun así tuvo que mandar construir los asientos como una escalinata hasta un templo de Venus en la cima. Por tanto, en época de Plauto los teatros eran construcciones efímeras de madera¹³, que contaban con un escenario (*pulpitum*) suficientemente ancho como para que los actores pudieran esconderse en un extremo para escuchar sin ser vistos las conversaciones de otros (*Mil.* 1216-1266). En el centro se levantaba un altar, normalmente el de Apolo, aunque también se encuentran el de Diana (*Mil.*), Lucina (*Truc.*) y Venus (*Curc.*, *Rud.*); este altar a veces juega un papel determinante en la co-

media (*Rud.*, *Most.*). La parte trasera (*scaena*) representaba dos o tres casas, a veces un templo y dos casas, como en la *Aulularia*; la escena más innovadora es la de *Rudens*, con una casa de campo y el templo de Venus en una playa no lejos de Cirene. El escenario, por tanto, representaba la calle, donde tenía lugar la acción (las acciones interiores se desarrollaban, por convención, en la calle; cuando no era así, un personaje se encargaba de contar lo sucedido fuera de la vista del espectador); la parte de la vía pública a la derecha de los espectadores conduce, también por convención, al foro, y la de la izquierda de los espectadores al campo, al puerto o a tierras extranjeras. Los espectáculos se desarrollaban a pleno día. En los primeros tiempos los espectadores asistían de pie, pero luego se dispusieron gradas de madera¹⁴, orientadas por lo general hacia el norte para mitigar los efectos del sol, frente a la *scaena*, ante la que quedaba un espacio semicircular (*orchestra*) desde el que se accedía al *pulpitum* por unas escaleras. Algunos teatros de fines de la República (Pompeya, Orange, Taormina) tienen una larga zanja en la que se bajaba una cortina al comienzo de la representación y se subía al finalizar. En época de Plauto y Terencio no existía tal cortina, por lo que la petición de aplauso indicaba el fin de la representación.

II.3. Producción

Dado que eran los ediles o pretores los encargados de correr con los gastos de los *ludi scaenici*, la asistencia era gratuita. Estos contaban con un presupuesto del erario

público con el que se cubría los gastos indispensables. Pero si, conocido el evergetismo romano, los organizadores querían que los espectáculos fueran espléndidos (el éxito dependía en gran medida de la fama de la compañía y del autor representado), con lo que obtenían un mayor favor popular que aprovechaban para su ascenso personal, debían aportar dinero propio. Estos magistrados o las personas en quienes delegaban contrataban (en su calidad de *conductores*) los servicios de un *dominus gregis* (empresario que tenía a su cargo una *grex*, es decir, una compañía teatral). Este era el encargado de ponerse en contacto con el *poeta*, a quien compraba las obras (desde este momento, el autor perdía el control sobre su obra, que pasaba a posesión del *dominus gregis*) y las presentaba a la consideración de los magistrados para su aprobación¹⁵. Una vez hecho el contrato con los magistrados, la puesta en escena corría a cargo del *dominus gregis*, aunque es posible que el autor también interviniera en los ensayos. Días antes de la representación se comenzaba la propaganda por la ciudad por medio de carteles, pintadas en la pared o por medio de pregoneros (*praecones*).

II.4. Compañías de actores

Las compañías de teatro estaban formadas solo por hombres. Los actores, que recitaban tanto los papeles masculinos como los femeninos, podían ser libres o libertos, aunque no tenían el derecho de ciudadanía, y a veces eran esclavos; pero otros miembros de la compa-

ña, como los músicos y los encargados del atrezo, es probable que fueran esclavos de la propiedad del *dominus gregis*. Los estudiosos creen que una compañía no necesitaba más de cinco o seis actores¹⁶ para representar una comedia gracias a que se podían doblar los papeles¹⁷, cambios que se producirían en determinadas pausas de la acción y, fundamentalmente, cuando quedaba la escena vacía¹⁸. Entre los actores solía haber un actor principal (*actor primarum partium*): de época de Plauto conocemos el nombre de Tito Publilio Pelión, que participó en la representación del *Stichus* el año 200 a. C. y luego en el *Epidicus*, como dice el propio Plauto¹⁹.

II.5. Puesta en escena

El *choragus* era el encargado del «aparejo escénico», es decir, el vestuario, las máscaras, los adornos de los actores, que adquiriría con su propio dinero o con el de los magistrados a cargo del espectáculo. Ya se ha comentado que los vestidos eran griegos tratándose de *palliatae*, y cada personaje tenía su propia caracterización. Los libres llevaban el ἱμάτιον, llamado *pallium* por los romanos (*Aul.* 646), sobre la *tunica* (χιτών; *Mil.* 688, *Trin.* 1154), los esclavos solo la túnica; los soldados (*Curc.* 611, 632; *Mil.* 1423) y a veces los jóvenes (*Pers.* 155, *Pseud.* 963) usaban una capa más corta, *chlamys* (χλαμύς); las mujeres (fueran *matronae* o *meretrices*) la *palla*, especie de manto rectangular que formaba muchos pliegues (*Asin.* 885, 929-930, 939, *Men.* 130, 166, 197, 392, 394, etc.); los viajeros vestían la capa cónica estilo «Ulises»;

cada tipo portaba un vestuario que le caracterizaba. Respecto al color de los vestidos, no era fijo para cada personaje, aunque algunos comentaristas de las obras de la comedia latina indican que los viejos usaban el blanco, los jóvenes el púrpura, los parásitos el gris, las mujeres el blanco o el amarillo, las cortesanas el azafrán y los esclavos colores oscuros. Se habla también de pelucas blancas para los viejos, negras para los jóvenes y rojas para los esclavos. En cuanto al calzado, cualquier personaje podía usar el zueco de origen frigio que cubría el pie hasta el tobillo (*socci*), el calzado por excelencia de la comedia (*Bacch.* 332, *Cist.* 697, *Epid.* 725), aunque también hay referencias a otros tipos de calzado como la *sculponea* (sandalia usada por los esclavos; *Cas.* 495) o la *solea* (sandalia muy sencilla que solo tiene suela y unas ataduras; *Most.* 384, *Truc.* 367, 479). El *cothurnus*, calzado de cuero con gruesas suelas de corcho, no aparecía nunca en la comedia por estar reservado para la tragedia.

II.6. Máscaras

Se ha debatido mucho sobre el uso de la máscara (*persona*, *πρόσωπον*) en época de Plauto y Terencio²⁰. A pesar de que no hay ninguna referencia explícita a ello y, por otro lado, no hay ninguna situación en sus comedias que obligara al recurso de la máscara, tampoco hay nada que lo impida. Pero si eran usadas en Grecia, lo más probable es que los primeros dramaturgos romanos la adoptaran como otras prácticas griegas. Por otro lado, las descripciones de los personajes de Plauto coinciden con las

máscaras griegas que conocemos del mismo tipo teatral; y además la completa semejanza de dos personajes en *Amphitruo*, *Bacchides* y *Menaechmi* casi obliga al empleo de la máscara²¹. Esta era fija para cada tipo escénico: viejo, joven, esclavo, soldado, lenón, parásito, matrona, cortesana, etc., de manera que el espectador reconocía inmediatamente al personaje cuando entraba en escena. Plauto valora más el tipo escénico que el personaje en particular, hasta el punto de que a veces se permite el lujo de dejar sin nombre propio a figuras importantísimas, incluso al protagonista: tal sucede con el viejo de la *Casina*, al que en las ediciones se le da el nombre de Lisídamo basándose en dudosas indicaciones del palimpsesto Ambrosiano, pero que era definido solamente como *senex*, pues el público, al ver al personaje con una vestimenta y una máscara particulares, sabía de qué tipo de personaje se trataba. El uso de máscaras permite, por otra parte, el doblaje de papeles por un mismo actor. Cesare Questa²² pone un ejemplo que parece incuestionable: la compañía que representó el *Pseudolus* debía disponer de dos actores virtuosos del canto, pues los personajes de Pséudolo y Balión debían ejecutar difíciles *cantica*. El personaje de Simón no tiene ningún *canticum* durante toda la obra, salvo al final de la misma en un dueto con Pséudolo. Pero justo antes (v. 1237) ha finalizado el papel de Balión, que se retira permitiendo al actor virtuoso caracterizarse de Simón para reaparecer luego (v. 1285) y ejecutar la difícil parte musicada para la que no estaba igualmente capacitado el colega que hasta entonces había estado haciendo el papel de Simón.

II.7. Música. *Diverbia* y *cantica*

Pues, efectivamente, una de las características fundamentales de la comedia latina es el acompañamiento musical. Además de los actores, en un lateral del escenario se encontraba el *tibicen*, que con la *tibia* ejecutaba el acompañamiento musical cuando así lo exigía la pieza. En efecto, los manuscritos nos muestran mediante signos críticos tres formas de recitación. Con el signo DV (*diverbum*) se indicaba el tono declamatorio sin acompañamiento musical, propio para el diálogo, y el metro empleado en este caso era el senario yámbico. El signo C (*canticum*) indicaba ya un cambio de la declamación al canto con acompañamiento musical, lo cual tenía repercusión en el metro, pues se emplean ya los septenarios y los octonarios yámbicos y trocaicos en estos diálogos entre los personajes. Por último, MMC (*mutatis modis cantica*) son partes líricas más elaboradas métricamente que podían ser monólogos (arias) o diálogos (dúos, tercetos)²³. La música no la componía el autor de la comedia sino otro compositor especializado²⁴. En consecuencia, una comedia plautina puede ser comparada a la *opera buffa* italiana o al *Singspiel* alemán de finales del setecientos, precursor de la opereta. Téngase en cuenta que los *cantica* no suponían una suspensión en la acción, sino que son acción propiamente dicha (salvo en los monólogos donde el personaje expresa sus sentimientos y analiza la situación en que se halla sin que avance la acción). Por ejemplo, en el *Miles gloriosus* la escena básica en que se engaña al soldado haciéndole creer que la esposa del vecino está locamente enamorada de él es un terceto en

metro anapéstico (vv. 1011-1093), el único *canticum* de esta comedia.

El instrumento utilizado para las partes musicales era una especie de flauta o clarinete, la *tibia* (αὐλός), compuesta por dos tubos cilíndricos con un número de diez a quince agujeros que se tapaban con los dedos y a veces con pequeñas llaves metálicas. El músico la sujetaba a su cabeza con una banda de modo que le permitiera dejar las manos libres. De las didascalias de Terencio se deduce que las *tibiae* podían ser *dextrae* o *sinistrae*, según la mano con que se manejaran (parece ser que las *dextrae* eran más graves que las *sinistrae*). Si los tubos que componen la *tibia* eran de la misma longitud se denominaban *pares*, *impares* cuando los tubos eran de longitud desigual. La *tibia* podía llegar a contener dos octavas con semitonos incluidos²⁵.

II.8. Espectadores

En los prólogos de Plauto (en especial en *Amphitruo*, *Poenulus* y *Menaechmi*) se encuentran referencias a los espectadores con lo que podemos hacernos una idea de cuál era el público que acudía a las representaciones. Hay libres y esclavos; entre aquellos se mencionan a comerciantes y predominan los de baja condición: populacho, prostitutas, mujeres chismosas, nodrizas con niños que chillan, gente que llega tarde molestando a los demás; entre ellos habría incitadores al aplauso contratados, como se infiere de *Amph.* 64-85. Es excepcional la mención de espectadores de elevada condición, segura-

mente por respeto a su autoridad, pero también se encuentran senadores o caballeros entre el público (*Capt.* 15). Parece ser que desde el 194 a. C. se reservaban asientos de preferencia en la *orchestra* a los senadores²⁶.

III. La comedia plautina

III.1. Manifestaciones teatrales itálicas

El drama latino se basó fundamentalmente en la literatura escénica griega. No obstante, también pueden rastrearse otros elementos teatrales de distinta procedencia dentro de la península italiana. Por un lado se mencionan los *versus Fescennini*, de carácter rústico, que se recitaban en los cantos de boda. Pueden ser originarios de la ciudad falisca de Fescennium, hoy Corchiano, al sur de Etruria, donde, según Servio (*ad Aen.* 7.695), se inventaron los cantos de boda; otra teoría pone en relación estas rudas competiciones entre dos personas con las canciones fálicas (*fascinum*, ‘miembro viril’) que se entonaban para evitar el mal de ojo o *fascinum* (que da origen al término castellano ‘fascinar’) en las cosechas, las bodas o los desfiles triunfales (el *fascinus* es también un amuleto protector en forma de falo)²⁷. Según algunos, a partir de los versos fesceninos se desarrolló una especie de drama satírico musical denominado *satúra*, que si bien el gramático Diomedes²⁸ pone en relación con el drama satírico griego, se diferencia de este en la importancia que le concede al aspecto musical. Respecto a la influencia etrusca en el drama romano, Tito Livio²⁹ nos