

TERENCIO

Instituto Superior "Juan XXIII"
Bahía Blanca (Argentina)
2009

TERENCIO Y SU TEATRO

Por José Juan Del Col

NOTA BENE

En atención a los lectores que ignoren el latín, traducimos la palabras o frases de ese idioma que se citen en el presente trabajo. Por el mismo motivo, en relación con la ortografía española, atildamos las palabras latinas esdrújulas, pero no las graves o llanas terminadas en consonante, advirtiendo que en estas el acento prosódico cae en la penúltima sílaba; advertimos además que no hay palabras latinas agudas.

VIDA DE TERCENCIO¹

Publio Terencio Afro es el representante más delicado de la comedia latina. Pertenece a la primera mitad del siglo II antes de Jesucristo; es, por ende, algo posterior al más fecundo y exuberante comediógrafo latino, Plauto, nacido alrededor del año 254 y muerto en 184.

Fuentes bibliográficas

Poseemos una *Vita Terenti* (Vida de Terencio) escrita por Suetonio² en su obra *De viris illústribus*, sección *De poetis*. Esta *Vita* nos ha sido transmitida a través de los *Comentarios* de Donato³. El mismo Donato agrega unos informes bajo el título *Donati epímetrum* (añadidura de Donato); es lo que se llama *Auctárium Donati* (apéndice de Donato). También S. Jerónimo proporciona unas noticias sobre Terencio en sus añadiduras al *Chronicón* (compendio de historia universal) de Eusebio. Se conserva además toda una serie de *Vitae Terenti* en los manuscritos de sus piezas. Por último, noticias biográficas del poeta se desprenden también de las didascalias y prólogos de las distintas comedias, y asimismo de los Prólogos antepuestos por Donato a su *Comentario* del teatro terenciano.

De los nombrados, el documento esencial es la *Vita* escrita por Suetonio. Este para redactarla tuvo en cuenta los prólogos de las comedias de Terencio y además consultó las obras de varios gramáticos y escritores. Se advierte en él la preocupación constante de cotejar testimonios y conjeturas, conforme al espíritu crítico alejandrino. Pero eso mismo, como observa con razón Rubio, delata que ya por entonces se tenían pocas noticias seguras de la vida de Terencio⁴. De todos modos, la *Vita Terenti* compuesta por Suetonio ha hecho surgir cantidad de dudas, objeciones, hipótesis y contrahipótesis.

Qué datos biográficos pueden considerarse incuestionables

Según Rubio no son objeto de controversia los datos siguientes: “*Públius Teréntius Afer*, natural de Cartago, vivió entre el final de la segunda guerra púnica (año 201) y el comienzo de la tercera (año 149); muy joven vino a ser esclavo del senador romano *C. Teréntius Lucanus*, militar ilustre y apasionado cultivador de espectáculos gladiatorios. La inteligencia y buen parecido físico del esclavo llamaron la atención del senador y le valieron un trato de favor en la esclavitud, una educación liberal y una manumisión temprana. Formó parte en Roma del círculo literario que se agrupaba alrededor de Escipión Africano el menor y su íntimo amigo Lelio para discutir cuestiones literarias después de las sesiones del Senado y de las asambleas del Foro. Este ambiente social influyó favorablemente en la formación del joven poeta. En el año 166 publicó Terencio su primera comedia, *La andria*, a la que siguieron otras cinco, anteriores todas al año 160, fecha en que emprende un viaje al mundo griego durante el cual le sorprende la muerte (año 159)”⁵. Sin embargo, la controversia se ha desplegado aun contra los datos que acabamos de citar. Escribe Paratore: “Se empieza por no poder establecer con certeza ni la fecha del nacimiento, ni la nacionalidad, ni la fecha y lugar de la muerte. Los únicos datos ciertos de esta categoría son los *tria nómima* y el lugar de nacimiento”⁶. Pero tampoco los *tria nómima* (los tres nombres) se salvan de las garras de la crítica.

¹. Ya que este trabajo va dirigido al gran público, no consideraremos ciertas cuestiones de tipo más rigurosamente crítico que se han suscitado acerca de la vida, producción y arte de Terencio (como sería, por ej., la cuestión cronológica de las comedias del poeta), y omitiremos varios detalles críticos relativos a lo que examinamos, si bien reflejando en todo momento el espíritu y las conclusiones de la crítica que nos pareció más atendible.

² Cayo Suetonio Tranquilo, historiador, de la segunda mitad del siglo I después de Cristo.

³ Elio Donato, retórico y gramático latino del siglo IV.

⁴ RUBIO, vol. I, p. X.

⁵ *Ib.*

⁶ PARATORE (1957), p. 105.

Los tria nómima

Tria nómima son el *praenomen*, el *nomen* y el *cognomen*. *Praenomen* o prenombre (en nuestro caso *Públius*) es el equivalente de nuestro nombre de pila; el *nomen* (en nuestro caso, *Teréntius*) es el apellido o nombre designativo de la *gens* (familia, estirpe); el *cognomen* (en nuestro caso, *Afer* es el apodo o sobrenombre. Los romanos usaban esta triple denominación.

Públius. - Pues bien, si *Teréntius* es el nombre del patrono, ¿cómo explicar el *praenomen Públius*, siendo así que para esa época consta de *C. (Cáius o Gáius)* -no ya de *P. (Públius)- Teréntius Lucanus* que fue valiente general y apasionado de *ludí* (espectáculos) gladiatorios, y que por todos los medios se procuraba jovencitos para que se adiestraran en la escuela del *lanista* (maestro de gladiadores)? Se intentó resolver la dificultad proponiendo la hipótesis de que Cayo Terencio Lucano habría comprado al jovencito cartaginés y que luego un hijo o pariente suyo, por nombre Publio, lo habría manumitido. Este desdoblamiento de patronos parece forzado; la biografía suetoniana no muestra dar pie a tal interpretación: simplemente habla de un senador Terencio Lucano, haciendo caso omiso de su pronombre; y entonces ¿qué impide pensar que aquel, cuyo pronombre sería Publio, haya hecho adquisición del jovencito?

Afer. - Otro problema es el relacionado con el *cognomen Afer*. *Afer* significa “africano, habitante de África”. Aplicado a Terencio, ¿designa su nacionalidad o denota simplemente su cutis moreno, como si correspondiera a nuestro adjetivo familiar “negro”? La segunda hipótesis está avalada por estas razones: a) la biografía suetoniana consigna a propósito del físico de Terencio: *fuisse dicitur... colore fusco* ; frase que muy bien puede interpretarse de esta manera: “es tradición que fue de color moreno”⁷; b) era costumbre entre los romanos llevar un sobrenombre alusivo a alguna característica somática; así otros se cognominaron *Albus* (blanco), *Rufus* (rojizo, de cabellos rojos), *Flavus* (rubio), *Scáevola* (zurdo: C. Mucio Escévola), etc.; c) muchos personajes romanos ostentaron el *cognomen Afer* sin ser naturales de África; d) *Afer* era un *cognomen* de la *gens Domitiana* (estirpe domiciana). Pero la primera hipótesis, es decir, que *Afer* significa africano, como sostienen en general los autores, es la que responde claramente tanto a la biografía suetoniana, que trae: “*Carthágine natus*, nacido en Cartago”⁸, como al *Auctárium Donatianum* que, casi para disipar cualquier duda eventual, especifica: “*Afer pátria*, africano de nacimiento”. Téngase presente además que a menudo los esclavos eran denominados por su patria de origen, y que por consiguiente el *cognomen Afer* sería para nuestro poeta el antiguo nombre de esclavitud.

Pero, aunque permanece firme que Cartago es el lugar de origen de Terencio, hay discrepancia sobre el alcance del término *Afer*. Lo hemos traducido por africano, y en esto no cabe controversia. Sin embargo, algún autor cree que *Afer* es un calificativo genérico que está por el calificativo específico *Poenus* o *Púnicus* o *Carthaginiensis*, esto es, cartaginés ; y por lo tanto Terencio sería de raza fenicia (semita). Otros, en cambio, siguiendo al crítico antiguo Fenestella⁹, creen que *Afer* es apelativo sinónimo de libio (gétulo o númida); y por lo tanto Terencio sería de raza líbica, no fenicia, por más que nacido en Cartago. De las dos opiniones, la segunda, que es la comúnmente aceptada, goza de mayor probabilidad, si es cierto, como anota Fenestella, que Terencio vivió entre la segunda y la tercera guerra púnica. En efecto, ¿cómo podía en tiempos de paz ser esclavizado un ciudadano cartaginés? Es más fácil pensar que se trate de un jovencito, nacido sí en Cartago, pero oriundo étnicamente de alguna tribu autóctona de Libia. Advuértase, con todo, que, si bien nacido en Cartago, Terencio podría no ser hijo de madre indígena, sino de madre europea, llevada ahí esclava, por ej., por los ejércitos de Aníbal. Será por esto que alguien dice que Terencio fue quizás de sangre ibérica. Pero, en fin, siendo incontrovertible que nació en Cartago, Terencio no era un *verna*, es decir, un esclavo nacido en Roma, sino que era un *ádvena*, un extranjero.

Fecha de nacimiento

Nació en Cartago. Pero ¿cuándo? Suetonio no señala la fecha de nacimiento. Con todo nos propor-

⁷ *Vita*, Wessner, 6. - *Fuscus* tanto puede significar “moreno” como “negro”. P. Coromines (Coromines - Coromines, vol. I, p. 4) prefiere traducir por *bru* (moreno).

⁸ Vito, Wessner, 1.

⁹ Historiador y erudito de la edad de Augusto.

ciona datos orientadores. Escribe, en efecto, que Terencio emprendió un viaje al mundo griego después de dar a luz sus comedias, a la edad de veinticinco años no cumplidos (según dos códices; a la edad de treinta y cinco años no cumplidos, según los demás): *Post éditas Comóedias, nondum quintum atque vicésimum (tricésimum) egressus annum...*¹⁰ De Terencio poseemos seis comedias. La sexta fue *Los hermanos (Adelphoe)*. En la didascalía de dicha pieza leemos: “Se representó en los Juegos Fúnebres organizados... en honor de Lucio Emilio Paulo”. Y bien, está probado que esos Juegos Fúnebres tuvieron lugar en el año 160. En la didascalía de *La suegra (Hécyra)* conforme a los manuscritos de *Calliopus* se lee: “Por segunda vez (*iterum*) se puso en escena en los Juegos Fúnebres en honor de Lucio Emilio Paulo”. Luego en el mismo año y en la misma circunstancia se efectuó la segunda representación de *La suegra* y la primera de *Los hermanos*. Retrocediendo pues de veinticinco años, se llega al 185 (569 de Roma); retrocediendo de treinta y cinco, se llega al 195 (559 de Roma). ¿Con cuál de las dos fechas quedarse?

A base de los códices, se ha de propender al 185, ya que son los dos códices más autorizados los que traen *nondum quintum atque vicésimum (vigésimum) egressus annum*. Pero la primera comedia de Terencio, *La andria*, se representó en el año 166; así se desprende de la didascalía. Pues a la sazón Terencio tendría dieciocho o diecinueve años. *La andria*, según hace notar La Magna, “revela no solo un ingenio agudísimo, sino también mucha práctica del teatro, una gran madurez de pensamiento y un exquisito sentido artístico”¹¹. ¿Cómo es entonces que los contemporáneos no se hicieron lenguas de una precocidad aparejada con la madurez más sazónada? La Magna¹² cree sorprender una admiración a *contrariis* en la insinuación hecha por el “poeta viejo y maligno” (Luscio Lanuvino o de Lanuvio)¹³, de que “nuestro autor se dedicó de repente a la poesía por contar con el ingenio de sus amigos y no ya con el suyo propio”¹⁴. No compartimos el parecer del citado crítico, porque si Terencio tenía entonces 18/19 años, sus amigos Escipión Africano y C. Lelio -suponiendo que a ellos se aluda-, tenían la misma edad, según Cornelio Nepote, o eran más jóvenes todavía, según Fenestella. Desvaneciéndose la admiración para Terencio, tendría que tomar cuerpo la admiración por la precocidad de esos amigos; en cambio, no queda la menor constancia de ello. Tampoco gasta Luscio Lanuvino ninguna ironía ni punta de ironía por la corta edad de su rival o de sus nobles amigos.

Por otra parte, el prólogo de *La andria* empieza así: “Cuando por vez primera el poeta resolvió componer comedias, creyó que le incumbía tan solo la tarea de escribir piezas que resultaran del agrado del público. Pero advierte que la cosa tiene un sesgo muy distinto, pues se ve precisado a malgastar fatiga en redactar prólogos, no ya para exponer el argumento, sino para responder a las maledicencias de un viejo poeta”. Según Terzaghi esto hace suponer que Terencio compuso otras piezas antes de *La andria*¹⁵. Pero la antigüedad es unánime, como lo pone de relieve Duckworth, en asignarle a Terencio tan solo seis comedias¹⁶. Otros simplemente opinan que Terencio no escribió dicho prólogo para la primera representación de la pieza; y alguno sostiene que *La andria* fue precedida por *La suegra*. En cualquiera de las tres hipótesis es forzoso situar el comienzo de la producción teatral de Terencio antes del año 166. Se descarta entonces el 185 como fecha de nacimiento de Terencio. Esta se ha de retro-

¹⁰. *Vita*, Wessner, 5.

¹¹. LA MAGNA (1951), p. 5.

¹². *Ib.*

¹³. Terencio ni una vez nombra a este poeta que encabeza la oposición a su teatro, pero en el prólogo de *El eunuco* lo designa como el traductor chirle, por más que fiel, de *El fantasma (Phasma)* y de *El tesoro (Thesaurós)* de Menandro; los eruditos romanos, como esas traducciones por entonces sobrevivían, pudieron fácilmente identificar al viejo poeta maligno con Luscio Lanuvino o de Lanuvio. El hecho de que Terencio ni una vez nombre a su rival ha sido explicado diversamente: por desdén; por prevenir una *actio iniuriarum* (esto es, una acusación por injurias) (Marouzeau, vol. II, p.117); por no hacerle la propaganda ni inmortalizarlo. Gudeman (p. 49) descarta en Terencio el temor a una *actio iniuriarum*, puesto que más bien podía armársela él por el reproche de robo literario o plagio que le hiciera su enemigo a propósito de *El eunuco*; dicho crítico, sólo opina que la omisión del nombre pudo provenir del mismo motivo que en otros tiempos indujo a Marcial y al gran filólogo Bentley a no nombrar a sus adversarios, inferiores a ellos, para no conferirles la inmortalidad.

¹⁴. Prólogo de *El Atormentador de sí mismo*.

¹⁵. TERZAGHI, p. 51-52.

¹⁶. DUCKWORTH, p.61.

traer: de diez años, según varios otros que aceptan así la lección *quintum et tricésimum* de la casi totalidad de los códices. Terencio habría nacido, pues, en Cartago hacia el 195 ó 190 a. de J.C.

Cuándo y cómo fue conducido a Roma

Fue conducido a Roma en tierna edad. Esto parece inferirse de su “magistral dominio de la lengua latina”, como observa Bignone¹⁷. Marouzeau se conforma con admitir que fue a Roma *avant la vingtième année*, antes de los veinte años¹⁸. El mismo autor se inclina a creer que Terencio nació en 185. Terencio, por consiguiente, pudo haber ido a Roma entre los años 166 y 165. Pero acabamos de ver que el estreno de Terencio en la dramática sería anterior al año 166. Aun concediendo que se haya verificado en ese año, hay que tener en cuenta que, según nos informa la biografía suetoniana, Terencio sirvió antes como esclavo en casa del senador Terencio Lucano¹⁹. Por otra parte, el teatro de Terencio supone en este una educación esmerada y una verdadera compenetración con los ideales grecolatinos. Y además el idioma empleado ostenta una singular agilidad y pureza. Todo esto exige no unos meses, ni escasos años, sino varios o muchos años de estancia en Roma. Creemos, pues, más acertado decir que Terencio llegó a Roma en tierna edad.

Pero ¿cómo llegó a Roma? Hasta algún autor contemporáneo²⁰ afirma que fue ahí en calidad de esclavo de guerra. Llama la atención que se siga sosteniendo tal cosa cuando la misma biografía dice expresamente: “*Quidam captum esse existiman, quod fieri nullo potuisse Fenestella docet*, algunos piensan que fue hecho prisionero, pero Fenestella advierte que eso no pudo ocurrir de ningún modo”²¹. Y el razonamiento de Fenestella es el siguiente para el caso de que Terencio fuera cartaginés: “No pudo ser hecho prisionero (de guerra), porque nació y vivió entre el final de la segunda guerra púnica y el comienzo de la tercera”²². Ahora bien, se sabe que la segunda guerra púnica finalizó con la paz de Zama en el año 201, y la tercera comenzó en 149. Pero ¿no pudo Terencio ser hecho prisionero en Cartago por númidas o gétulos durante una de sus correrías, y ser vendido luego a algún ciudadano romano? El mismo Fenestella contesta que hasta después de la destrucción de Cartago (año 146), no hubo comercio entre romanos y libios²³. Aquí, sin embargo, cabe objetar: No hubo comercio regular, es cierto, pero ¿no pudo darse comercio esporádico, por ej. entre romanos traficantes de carne humana y piratas libios?

Aun admitiendo que Terencio no haya sido hecho prisionero, caben otras explicaciones para su esclavitud e ida a Roma. Así en Cartago abundaban esclavos libios; muy bien, entonces, pudo Terencio nacer en esa ciudad de esclavos libios, y luego venir a manos del senador romano Terencio Lucano por compraventa o por regalo. Otra explicación que se propuso es la siguiente: Terencio habría sido comprado y conducido a Roma en ocasión de una embajada, compuesta por P. Cornelio Escipión Africano Mayor, Cornelio Cétego y Q. Minucio Rufo, y que fuera enviada a Cartago a fin de resolver unas diferencias surgidas respecto de Emporia entre el rey númida Masinisa y los cartagineses.

¿Esclavo o libre?

Lo cierto es que Terencio, nacido en Cartago, fue esclavo en Roma del senador Terencio Lucano. Así lo afirma, como acabamos de ver, la *Vita Terenti* de Suetonio. La aseveración es confirmada por el *Donati epímetrum* que se refiere al “libertino Terencio, natural de África”. Luego el desconocimiento de las circunstancias que aclararían el traslado de Cartago a Roma, no es razón seria para negar de plano la esclavitud de Terencio, como lo hizo algún crítico moderno.

17. BIGNONE, p. 62.

18. MAROUZEAU, vol. I, p. 9.

19. *Vita*, Wessner, 1.

20. SERAFINI, p. 42.

21. *Vita*, Wessner, 1.

22. *Ib.*

23. 76.

Algún otro crítico moderno pone en tela de juicio la esclavitud de Terencio por el hecho de que jóvenes nobles aceptaron su trato y amistad y por el casamiento de su hija con un caballero romano. La primera razón es muy débil, pues hubo libertos que llegaron a ser favoritos de emperadores, como Narciso, que lo fue de Nerón; del célebre fabulista Fedro sabemos que fue manumitido por Augusto. La otra razón es fuerte: en realidad, estaba prohibido el matrimonio entre ingenuos (nacidos libres, de padres libres), aunque no fueran nobles, y libertinos; y en tiempos de Terencio por libertinos se entendía también hijos de libertos; sólo el nieto de un liberto tenía la *ingenúitas*, es decir, la ingenuidad en la acepción de estado o condición del que nacía libre; durante el imperio, en cambio, ya eran ingenuos los hijos de los libertos. La prohibición de las nupcias entre ingenuos y libertos fue abolida tardíamente, en el año 736 de Roma, por la primera de las leyes matrimoniales de Augusto. A tenor de ley, por lo tanto, la hija de Terencio no podía casarse con un caballero ni con un simple ciudadano romano libre de nacimiento. Pero la excepción confirma la regla: ¿No se puede pensar en una excepción tratándose de la hija de un liberto que fuera amigo íntimo de nobles que gozaban de gran prestigio e influencia?

Todo considerado, nos parece que debe admitirse la esclavitud de Terencio.

Terencio y el círculo de los Escipiones

Conducido, pues, a Roma, muy probablemente en tierna edad, Terencio supo granjearse en seguida la simpatía y el aprecio de su amo: simpatía por su porte agraciado y aprecio por su ingenio despierto; y eso le valió un trato de favor, es decir, una educación liberal y una manumisión temprana (posiblemente al llegar a la mocedad)²⁴. Se puede suponer que, una vez manumitido, haya seguido viviendo en casa de su patrono; y que ahí, ya siendo esclavo, haya entrado en contacto con varios hijos de familias aristocráticas de Roma. Sea como fuere, lo cierto es, según escribe Suetonio, que estrechó amistad con muchos nobles, y especialmente con Escipión Africano y C. Lelio²⁵.

Escipión Africano es el segundo Africano o Africano Menor, hijo de Paulo Emilio, pero que entró en la familia Cornelia por adopción de Publio, hijo del primer Africano. Este había sido muy aficionado a las letras griegas. Muy aficionado a las letras griegas era también Paulo Emilio, el glorioso vencedor de Perseo en la batalla de Pidna (168). En esa misma batalla sobresalió en valor su hijo, entonces de diecisiete años, y la gratificación que recibió por ello fue la biblioteca del nombrado rey de Macedonia y el historiador Polibio, que sería uno de los principales introductores del helenismo en Roma. Escipión fue así discípulo de Polibio; lo fue también del filósofo estoico Panecio de Rodas, y posteriormente de los embajadores Carnéades, Critolao y Diógenes, llegados a Roma en 155. Tuvieron trato de confianza con él, entre otros, Lelio (Cayo Lelio Nepote Sabio) y L. Furio (Lucio Furio Filo): el primero, educado por su padre (un señor muy culto y aficionado a las costumbres y letras griegas) y por los filósofos Diógenes y Panecio, mereció el sobrenombre de Sabio (*Sapiens*) por estar singularmente versado en la cultura filosófica griega; el segundo (cónsul en 136), hombre sabio, orador, fue un gran helenizante, como lo indica su apodo de Filo, *Philus*, es decir, amigo, amante (sobrent. de lo griego).

Escipión, Lelio y Furio Filo formaban un trío cultural helenizante y, según Porcio, eran los caudillos de la nobleza romana de entonces: *tres per id tempus qui agitabant nobiles facillime*, los tres que por entonces con toda facilidad guiaban a los nobles²⁶. Luego otros muchos nobles (como, por ej., el poeta satírico Lucilio y los políticos Tuberón, Q. Escévola, L. Fanio, R. Rutilio, etc.) giraban en la órbita del círculo escipiónico; así llamado porque era presidido por Escipión. Tal círculo era tan filhelénico que contaba entre los miembros “de número” a griegos de pura cepa, cuales Polibio y Panecio.

Para los integrantes del círculo, Grecia era la patria de la cultura, del arte; la nación de costumbres gentiles; la forjadora de un lenguaje pulido, pulcro; la inventora y propulsora de ideales elevados y exquisitamente humanos. Aspiración del círculo escipiónico era sentir, pensar, expresarse y portarse a la griega; era helenizar lo romano, es decir, alisarlo, agilizarlo, y a la vez humanizarlo, de suerte que la *urbánitas* romana se tornara cosmopolitismo o humanismo político y el *homo Romanus*, *homo hu-*

²⁴. *Ib.*

²⁵. *Vita*, Wessner, 2.

²⁶. *Ib.*

manus. Bajo el influjo de semejante humanismo, exclamará Marco Aurelio: “Como Antonino tengo por patria a Roma, como hombre al mundo”²⁷. Ya en tiempos de Terencio ese humanismo hallaba un eco profundo tanto en la élite como en la plebe de la Urbe; es que en realidad respondía al genio romano más aún que al genio griego, ya que los romanos no se contentaban con abstracciones, con teorías, sino que tendían a encarnar en el plano concreto y práctico el espíritu cosmopolita y humanitario de que estaban dotados. Por eso cuando por vez primera resonó en el teatro de Roma el verso: “*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, soy hombre y nada de cuanto es humano me es extraño”, todo el público, según refiere S. Agustín, prorrumpió en aplausos²⁸.

El verso citado es el más famoso de Terencio (*El atormentador de sí mismo*, 77) y podría servir de epígrafe a todo el teatro terenciano como a toda la literatura latina; teatro y literatura impregnados de *humánitas*²⁹. Sin duda alguna, el mejor portavoz de los ideales del círculo escipiónico fue Terencio, quien, a pesar de su origen, vio franqueadas las puertas de ese cenáculo por su talento, por su cultura y por esa fina sensibilidad artística y humana que debían reflejarse en su lenguaje, en su continente, en sus modales.

En el círculo escipiónico Terencio se hallaba en su elemento y debe de haber sido notable el provecho que reportó de la frecuentación de esa escuela de cultura, buen gusto y refinamiento: allí ha de haber fraguado su ideario y su estilo; allí ha de haber ido depurando su vocabulario; allí lo han de haber impulsado a secundar sus aficiones literarias que lo inclinaban hacia la poesía; allí lo han de haber inducido a abordar la comedia de tipo griego llamada comedia nueva, que entre el 350 y el 250 había brillado en las escenas de Atenas por obra de los poetas Filemón, Dífilo, Apolodoro y especialmente Menandro³⁰; allí lo han de haber alentado y asesorado en su actuación como poeta cómico. Puesto que Terencio estuvo íntimamente relacionado con Escipión Emiliano y Lelio menor, nada extraño que cundiese el rumor de que ellos lo ayudaban en la composición de sus piezas. Suetonio³¹ trae al respecto dos testimonios: el primero es de C. Memio, quien en un discurso afirmó que Publio (Escipión) Africano había llevado a la escena piezas suyas, pero ocultándose bajo el nombre de Terencio. El segundo es de C. Nepote, quien declara haber sabido de autor fidedigno que un día C. Lelio, encontrándose en su casa de campo de *Putéoli* (hoy Puzol, en Campania), se excusó de llegar tarde a comer porque se había sentido inspirado como pocas veces, y rogándosele que leyera lo que acababa de componer, pronunció los versos 723 ss. de *El atormentador de sí mismo*. Aun se pensó que a Lelio o Escipión debía atribuirse la entera paternidad del teatro terenciano. Cicerón en una carta a Ático dice, a propósito de Terencio: “*cuius fabellae propter elegántiam sermonis putabantur a C. Laelio scribi*, cuyas piezas teatrales se creía, dada la elegancia del lenguaje, que fueran escritas por C. Lelio”³². Donato en su *Epímetrum* a la *Vita Terenti* reproduce el siguiente epigrama de un autor que la crítica no es acorde en identificar: “Las comedias que se dicen tuyas, oh Terencio, ¿de quién son? ¿No las hizo aquel que, colmado de honores, daba leyes a los pueblos?” Este es Escipión, especifica Donato. Quintiliano en su *De institutione oratória* toma nota del rumor: “*licet Terenti scripta ad Scipionem Africanum referantur*; aunque se atribuyan a Escipión Africano las obras de Terencio”³³. Pues bien, Quintiliano relata un rumor, no asiente, o mejor dicho, disiente: “*licet*, aunque”, es conjunción adversativa. Cicerón también relata un rumor sin asentir; y lo desecha terminantemente en un pasaje del diálogo *De amicitia*, haciéndole decir a Lelio: “*In Ándria familiaris meus dicit*, dice mi amigo en *La andria*”³⁴. El epigrama citado, justamente por ser epigrama, puede ser insidioso, venenoso; no tenemos

²⁷. BIGNONE, p. 61.

²⁸. PARATORE (1957), p. 162.

²⁹. *Humánitas* entendida como sensibilidad y comprensión humana.

³⁰. Acerca de Dífilo, ver nota 95; acerca de Apolodoro, ver nota 96; acerca de Menandro, ver p. 25-29.

³¹. *Vita*, Wessner, 4.

³². MAROUZEAU, vol. I, p. 36.

³³. *Ib.*

³⁴. *Ib.*

datos para valorar la autoridad moral de su autor. En cuanto a C. Nepote, podemos sospechar que su informe lo haya sacado de fuente inficionada, por estar ligado al cenáculo de los *poetae novi*³⁵. Y lo mismo cabe decir de C. Memio; consta, en efecto, que él también estaba ligado a los *poetae novi*, ya que era amigo de Catulo y Helvio Cina. Adviértase, por fin, que ni Escipión ni Lelio, como apunta Grimal, publicaron pieza alguna después de la muerte de Terencio³⁶.

Pero el rumor de que nobles amigos lo ayudaran a Terencio en la redacción de sus comedias era insistente ya durante la vida de él, como se ve por el prólogo de *El atormentador de sí mismo* y de *Los hermanos*. Del prólogo de *El atormentador de sí mismo* son las palabras citadas más arriba como insinuación del malévolo Luscio Lanuvino: “nuestro autor se dedicó de repente a la poesía por contar con el ingenio de sus amigos”. El prologuista de *Los hermanos* observa: “Y con respecto a lo que van insinuando esos malévolos, es decir, que unos personajes eminentes lo ayudan a componer colaborando con él constantemente; esta que ellos estiman una imputación gravísima, él la estima una alabanza extraordinaria, pues agrada a aquellos que agradan a todos ustedes y a la entera ciudad, y cuyos servicios prestados sin altanería cada uno de ustedes disfrutó, oportunamente, en la guerra y en los negocios públicos y privados de la paz”. En el prólogo de *El atormentador de sí mismo* el poeta, a través del prologuista, se defiende de la acusación de “hipocresía” literaria remitiéndose al veredicto del público, al cual recomienda a la vez no dar crédito al lenguaje de la injusticia. Es una defensa evasiva. Pero la defensa se atenúa hasta esfumarse en el prólogo de *Los hermanos*. ¿A qué se debe esta actitud de Terencio que rechaza en cambio con vigor otros ataques? Siguiendo a Suetonio³⁷, podemos decir que se dio cuenta de que los amigos a quienes se decía autores de las piezas de él, quedaban halagados por ese rumor; pues, no era nada aconsejable una reacción vivaz: era correr el riesgo de malquistarse con esos personajes eminentes que eran sus mecenas; optó, pues, por hacer de tripas corazón y declararse halagado él mismo por ese rumor.

Pero quizás ese rumor tenía algún fundamento. Con Ashmore³⁸ podemos suponer, en efecto, que Terencio leyera sus obras en el círculo escipiónico antes de entregarlas para la representación, y que entonces se le hicieran críticas, observaciones y sugerencias, que luego él aprovecharía, revisando y retocando. Pero aun reduciendo la ayuda a esos términos — bien modestos, por cierto—, hay que descartar a Escipión Emiliano y a Lelio el Sabio. La *Vita* suetoniana³⁹ nos trae sobre el particular la argumentación contundente de Santra, escritor latino del siglo I a. de J. C. Ese filólogo, fundándose evidentemente en el pasaje de *Los hermanos* arriba transcrito, hace notar que entonces (esto es, en 160, año de la representación de dicha pieza) Escipión y Lelio eran *adulescéntuli*. *Adulescéntuli*, es decir, muchachos, jovencitos, según la terminología romana de las edades; nosotros diríamos jóvenes, puesto que ambos contaban unos veinticinco años. Así y todo, en los años que constituyen la trayectoria poética de nuestro comediógrafo, es decir entre el 166 y el 160, estaban aún lejos de ser los personajes eminentes que se habían hecho acreedores a la gratitud de toda la ciudadanía; solo una docena de años más tarde (y por lo tanto después de la muerte de Terencio) alcanzarían ascendiente en Roma. Por eso Santra identifica a los presuntos *adiutores* o colaboradores de Terencio en C. Sulpicio Galo, gran cultor de las letras griegas, que fue cónsul en 16, o sea justamente en el año que, a base de la biografía suetoniana, sería el del estreno de nuestro poeta cómico; en Q. Fabio Labeón, poeta, que fuera cónsul en 183; y en M. Popilio Lenas, igualmente poeta y ex cónsul (había sido cónsul en 173). Paratore añade

³⁵. Es el cenáculo que domina el horizonte poético del siglo I a. de J. C. y cuyos mayores representantes son Cayo Valerio Catulo y Helvio Cinna. Fue anunciado y preparado por el círculo literario de Q. Lutacio Catulo, que fuera colega de Mario en el consulado que vio la derrota de los cimbrios (102 a. de J.C.) y fuera a la vez hombre de gran cultura. La designación de *poetae novi* (poetas nuevos) para los miembros de dicho cenáculo proviene de su oposición a los *veteres* (los poetas viejos). Los *veteres* eran partidarios e imitadores de los grandes épicos y trágicos griegos; los *novi*, de los modelos griegos alejandrinos que se hacían eco de lo tenue, lo pequeño, lo cotidiano, lo burgués. Es, en literatura, lo plebeyo enfrentado con lo aristocrático. El círculo de los *poetae novi*, como ya el de Q. Lutacio Cátulo, está, pues, *versus* el círculo de los Escipiones. Es un enfrentamiento que llega al desdén, a la inquina rebasando lo literario para ensañarse aun en las personas.

³⁶. BEARE, p. 93.

³⁷. *Vita*, Wessner, 4.

³⁸. ASHMORE, introd., 29.

³⁹. *Vita*, Wessner, 4.

por su parte la reflexión de que no pudieron serlo Escipión Emiliano y Lelio menor, porque en tal caso Lucilio, poeta del círculo escipiónico cuando este hubo alcanzado su apogeo, no habría herido con sus flechazos a un amigo íntimo de esos personajes que habían llegado a ser los árbitros del gusto y, en parte, de la política de Roma⁴⁰. Como además el *Auctarium Donatianum* recoge una noticia atribuida a cierto Mecio, según la cual hubo dos Terencios: Terencio Afro y Terencio Libón de Fregelas, el mismo Paratore sospecha que el poeta natural de Fregelas fuera el comediógrafo amigo de Escipión Emiliano en los años de su gloria y que luego los críticos desafectos a la memoria de Terencio Afro lo habrían confundido con él, y habrían terminado por confundir con los *adiutores* de este a los que fueran *adiutores* de aquel⁴¹. Esta sospecha tiene vicios de alambicada. Con lo anteriormente expuesto hay de sobra —nos parece— para concluir que ni Escipión Emiliano ni Lelio el Sabio fueron los autores de las comedias de Terencio y ni siquiera los supuestos *adiutores* de él.

Con razón infiere Paratore que la *humánitas* que palpita en el teatro de Terencio no es un reflejo de los ideales que se afirmaron en el círculo escipiónico dominado por la figura de Escipión Emiliano, sino que es un antecedente de esos ideales, una semilla que germina pujante en el surco trazado por Enio y continuado, en el teatro, por Pacuvio y Cecilio⁴². Según Paratore, Terencio dependería en su ideario de la generación escipiónica anterior al Emiliano⁴³; otros reconocen en nuestro autor una dependencia de la generación del Emiliano y de la anterior a este, suponiendo que en el círculo escipiónico frecuentado por Terencio se reunían jóvenes (Escipión Emiliano, Lelio el Sabio, L. Furio Filo, Lucilio, etc.) y no jóvenes (como el mismo patrono de Terencio y los señores indicados por Santra).

Producción de Terencio

Reflejando para la escena el ideario del círculo de los Escipiones, compuso Terencio sus comedias: en 166, la primera (*La andria*); en 160, la última (*Los hermanos*); y en el lapso intermedio, otras cuatro, a saber: *La suegra*. *El atormentador de sí mismo*, *El eunuco* y *Formión*.

Suetonio asegura que todas agradaron igualmente al pueblo⁴⁴. Pero él mismo trae a colación un verso de Volcacio Sedígito, del cual parece desprenderse que no ocurrió tal cosa con *La suegra*⁴⁵. Por el segundo prólogo de esta pieza nos enteramos de que su representación sufrió dos chascos seguidos: la primera vez, el público dejó plantados a los actores apenas cundió la noticia de un pugilato y de exhibiciones de un volatinero; la segunda vez, no bien corrió la voz de un espectáculo de gladiadores. Gracias a la porfía de Ambivio Turpión, director de teatro y a la vez primer actor, la pieza logró afirmarse en una tercera representación. *La suegra* tiene su polo opuesto en *El eunuco*. Esta comedia, en efecto, se ganó en seguida el favor, y un favor intenso, ya sea por parte del público asistente al estreno, ya sea por parte de los magistrados organizadores de la función. Según la *Vita Terenti* de Suetonio, hubo que repetirla en el mismo día: “*bis die acta est*, se representó dos veces en el mismo día”⁴⁶. Cosa inaudita; y además inverosímil, dadas las circunstancias y modalidades del teatro romano⁴⁷. Sea como

⁴⁰. PARATORE (1961), p. 111.

⁴¹. PARATORE (1957), p. 165.

⁴². *Ib.* p. 164.- Acerca de Cecilio, ver nota 119 (p. 40).

⁴³. *Ib.*

⁴⁴. *Vita*, Wessner, 3.

⁴⁵. Así según el texto de Wessner que reza: *Sumetur Hécyra sexta, éxilís fábula*, en sexto lugar será puesta *La suegra*, comedia floja. Según el texto de Ritschl (cf Ashmore, *Vita*, p. 2), que trae *exclusast* (fue rechazada) en vez de *éxilís*, no cabría la menor duda de que *La suegra* no agradó al pueblo igual que las demás piezas, sino que, por el contrario, tuvo que experimentar el desaire del rechazo; en esto el texto de Ritschl coincide con los informes suministrados por los prólogos de la comedia en cuestión.

⁴⁶. *Vita*, Wessner, 3.

⁴⁷. En Roma, en efecto, la representación teatral tenía lugar entre el *prándium* (= almuerzo, hacia el mediodía) y la *cena* (= la comida, tres o cuatro horas después del mediodía) (Chambry, vol. I, p. XIV). Por otra parte, la comedia latina junto con *divérbia*, o diálogos simplemente hablados, tenía *cántica*, es decir, declamaciones rítmicas que hacían los actores siendo apoyados por el acompañamiento musical de un flautista (Beare, p. 232). Las obras se representaban al aire libre (Rubio, vol. I, p. XX) y el público no solía brillar por un comportamiento recogido y silencioso; por eso, los actores tenían que hablar o declamar en voz alta (Beare, p. 230). Por estas razones resultaba inverosímil que una comedia como *El eunuco*, que consta de 1094 versos, pudiese ser representada dos veces en el mismo día: se oponen, como acabamos de ver, dificultades de orden temporal (¿Podían caber dos funciones en un espacio de tiempo relativamente breve?) y por parte de los actores y flautista (¿Podían ellos arrostrar bien el extraordinario esfuerzo físico que les hubieran exigido dos representaciones seguidas?).

fuere, el éxito del *Eunuco* fue rotundo desde su primera representación. Y el éxito tuvo su correlativo adecuado en una remuneración de 8000 sestericios; remuneración sin antecedentes en la historia de la comedia romana, y que explica por qué se la haya después señalado junto al título *ad perpétuam rei memoriam*, para perpetuar el recuerdo de la cosa: *meruitque prætium quantum nulla antea cuiusquam comœdia, id est octo milia nummorum*⁴⁸. Es de suponer que la suma de 8000 sestericios fue pagada por la doble representación en un mismo día o por la primera representación si la segunda se realizó posteriormente.

De las otras comedias no consta expresamente que en vida del poeta se haya repetido su representación. Como ya vimos (p. 10), algunos autores opinan que el prólogo de *La andria* no habría sido escrito para la primera representación; opinan, por consiguiente, que la pieza fue representada por lo menos dos veces. Ashmore da como probable por lo menos una segunda representación, en vida de Terencio naturalmente, también para *El atormentador de sí mismo* y *Formión*. Dice basarse en los prólogos de las respectivas piezas⁴⁹. Pero para *El atormentador de sí mismo* y *Formión*, Rubio da como un hecho indudable que sus prólogos están ligados a la primera representación⁵⁰; y por lo tanto ellos no autorizarían para pensar en otra u otras representaciones previas. Ashmore no trae ni razón documental ni argumentación para sostener la probabilidad de su aserción; Rubio, en cambio, afianza su aserto señalando expresiones de dichos prólogos que ponen de relieve la novedad de la pieza. Ellas son: “Voy a presentar hoy *El atormentador de sí mismo*, comedia nueva”; “Les traigo una comedia nueva que en griego se titula *Epidicazómenos* y *Formión* en latín”.

Nuestro comediógrafo dio, pues, a luz seis comedias que en vida de él tuvieron, como acabamos de ver, una o más de una representación.

El orden de las mismas, según la generalidad de los autores, sería: *La andria* en 166 a. de J.C.; *La suegra* (primer chasco) en 16; *El atormentador de sí mismo* en 163; *El eunuco* y *Formión* en 161; *La suegra* (segundo chasco), *Los hermanos* y *La suegra* (representación con éxito) en 160.

Seis comedias tienen sin duda por autor a Terencio. Pero ya vimos (p. 9-10) que recientemente Terzaghi supuso otras piezas antes de 166. El mismo autor supuso otras más entre 165 y 163⁵¹, como para tender un puente entre dos fechas que se le antojan demasiado distanciadas; Paratore, infiriendo *a pari*, se pregunta por qué entonces no habría que suponer nuevas piezas también en el lapso 163 y 161⁵², que representan un idéntico compás de espera. Repetimos con Duckworth que la antigüedad es unánime en asignarle a Terencio sólo seis comedias (ib.). El propio Terzaghi en la pág. 46 de su *Storia della Letteratura Latina* expresa muy dubitativamente su hipótesis: “No es improbable que (Terencio) haya escrito más (piezas)”; reconoce que las seis piezas de Terencio que poseemos son “su entera herencia literaria”, juzgando luego evidente que “debió repudiar o renegar de las otras, si es que escribió otras, no pareciéndole dignas de llevar su nombre”.

Viaje al mundo griego y muerte

La biografía suetoniana nos informa que Terencio emprendió un viaje al mundo griego después de representadas sus comedias⁵³. La última en ser representada fue *La suegra*. Por la cronología de las magistraturas nombradas en las didascalias de esa pieza, se desprende que su representación definitiva ocurrió en la primera quincena de setiembre de 160 durante los *Ludi Romani*. Terencio, pues, pudo haber partido de Roma a fines del mismo año o en el año subsiguiente. No es luego exacto señalar como fecha precisa en que Terencio dejó Roma ni el 160 (como lo hacen, por ej., Rubio, Paratore y Beare⁵⁴), ni el 159 (como lo hacen, por ej., Marouzeau y Hadas⁵⁵).

⁴⁸. *Vita*, Wessner, 3.

⁴⁹. ASHMORE, introd., p. 30.

⁵⁰. RUBIO, vol. I, p. XXVII.

⁵¹. PARATORE (1957), p. 167.

⁵². *Ib.*

⁵³. *Vita*, Wessner, 5.

⁵⁴. RUBIO, vol. I, p. X; PARATORE (1957), p. 165; ÍD. (1961), p. 107; BEARE, p. 92.

⁵⁵. MAROUZEAU, vol. I, p. 16; HADAS, p. 49.

Suetonio presume que Terencio se habría resuelto a tal viaje para sustraerse al público rumor, según el cual quería hacer pasar por propias comedias ajenas, o bien para observar usos y costumbres de los griegos, que él no representaba fielmente en sus escritos. Así consta en el texto de Ritschl⁵⁶. En el texto de Wessner los dos móviles aparecen precedidos por otro móvil: “*ánimi causa*, por placer”⁵⁷. El viaje habría sido principalmente un viaje de placer, de solaz: Terencio necesitaba descansar y a la vez distraerse de las intrigas y murmuraciones de sus adversarios. Pero también pudo el viaje de Terencio ser principalmente un viaje de estudio, un viaje para documentarse a fondo acerca del mundo griego y reflejarlo luego con mayor exactitud, conforme al gusto reinante, en su futura producción teatral.

Los autores generalmente ponen el acento sobre el deseo o propósito del poeta de entrar en contacto personal, inmediato, con la vida, costumbres e instituciones helénicas; algún autor hasta pareciera desconocer los otros móviles: así, por ej., Bignone⁵⁸. Entre los móviles específicos supuestos por los autores en Terencio, figura el deseo de aprender la lengua griega y el de conseguir nuevos ejemplares de comedias. De esos dos móviles específicos asegura Beare, quizás con una punta de exageración, que son los aducidos preferentemente por la mayoría de los eruditos⁵⁹. Entre los móviles el mismo autor enumera también “la vergüenza por su pobreza”⁶⁰. Pero si Terencio era pobre, ¿cómo podía hacer frente a los gastos de un viaje muy costoso? Sin embargo, no hay dificultad en admitir que, tratándose de un viaje muy costoso, los Escipiones ayudaran a su protegido a sufragar los gastos de viaje; es lo que conjeturan como más probable Dziatzko y Hauler.

Si el viaje de Terencio al mundo griego fue -como parece ser lo más verosímil- un viaje de estudio, entonces ha de considerarse el primero del género entre autores romanos. En pos de Terencio seguirán otros muchos en el mismo siglo II, pero sobre todo en el I a. de J. C.: baste recordar a Cicerón, Virgilio y Horacio.

Hemos dicho y repetido que Terencio viajó al mundo griego. “Mundo griego” es expresión vaga, pero el caso es que no sabemos a ciencia cierta cuál fue su meta e ignoramos por completo su itinerario. En la *Vita* suetoniana encontramos tres designaciones de lugar: dos indican la meta para la ida y una, la procedencia para la vuelta. Volcacio Sedígito dice que Terencio se fue a Asia⁶¹; Porcio Licino dice que se fue “*Gráeciae in terram últimam*, al territorio extremo de Grecia”⁶²; y para la vuelta Cosconio señala Grecia como punto de salida⁶³. La expresión de Porcio Licino puede referirse a Asia menor, que era, por así decirlo, la Grecia de ultramar. La Grecia nombrada por Cosconio es el país de los griegos. ¿Podría aplicarse a Asia menor, a las colonias griegas del Asia menor? La acepción obvia es de Grecia propiamente dicha o península helénica. Luego cabe suponer, como infiere Rubio, que nuestro poeta haya visitado sucesivamente el Asia menor y la Grecia propiamente dicha⁶⁴.

En el viaje de regreso terminó sus días. Sabemos por Cosconio, citado por Suetonio, que pereció en un naufragio al volver de Grecia y que con él perecieron las piezas que tradujera de Menandro⁶⁵. Suetonio trae también el testimonio de otros, a quienes no nombra, según los cuales habría fallecido en tierra, en Estimfalias o bien en la Léucada⁶⁶. Según la misma fuente anónima, nuestro poeta habría fallecido, en una u otra de las dos localidades, o por enfermedad o bien por la pena y el fastidio que sintió al enterarse de que su equipaje, despachado anteriormente por buque, se había perdido en un naufragio perdiéndose con él las nuevas comedias que compusiera⁶⁷. Luego hay dos causas posibles para explicar la muerte de Terencio: así conforme a la lección de Wessner, pues de acuerdo a la de

⁵⁶. ASHMORE, *Vita*, p. 3.

⁵⁷. *Vita*, Wessner, 5.

⁵⁸. BIGNONE, p. 63.

⁵⁹. BEARE, p. 93,

⁶⁰ *Ib.*, p. 92.

⁶¹. *Vita*, Wessner, 5.

⁶². *Ib.*, 2.

⁶³. *Ib.*, 5.

⁶⁴. RUBIO, vol. I, p. XV.

⁶⁵. *Ib.*

⁶⁶. *Ib.*

⁶⁷. *Ib.*

Ritschl⁶⁸ las dos causas se fusionan en una sola: la enfermedad, causada por dicho dolor y fastidio.

Como la Léucada es una isla, algún autor opina que cerca de su costa pudo ocurrir el naufragio, del cual habla Cosconio, en que habría perecido el poeta; algún otro admite una doble posibilidad: en las aguas cercanas a la Léucada pereció el poeta en un naufragio o bien murió en tierra, en la misma isla, por el dolor de haber perdido los manuscritos de sus nuevas comedias.

Los autores, a quienes Suetonio no nombra, señalan que eso tuvo lugar durante el consulado de Cn. Cornelio Dolabela y M. Fulvio Nobílior⁶⁹. Tal consulado es de 159. Luego ese sería el año preciso de la muerte de Terencio. Por consiguiente, el viaje de él habría durado alrededor de un año. Pero, según Ronconi, la crítica moderna más circunspecta no toma en consideración el dato del consulado por proceder de fuente innominada; opina que por eso el propio Suetonio muestra no tomarlo en consideración⁷⁰. Se descartaría pues el 159 como fecha precisa, así como habría que descartar los otros datos que derivan de la misma fuente.

Que Terencio haya muerto en 160 o en 159 son -dice Jachmann- "arbitrarias combinaciones y fantasías"⁷¹. Semejante juicio es categórico por demás. Desde luego, es fácil desechar el año 160 como fecha de la muerte de Terencio. Un viaje de dos o tres meses (si partió, como vimos, después de los *Ludi Romani* de 160) resulta algo inverosímil, máxime teniendo en cuenta que Terencio habría redactado nuevas comedias, conforme al citado testimonio de Cosconio. En dos o tres meses, y por añadidura de viaje, no hubiera alcanzado a escribir nuevas comedias un poeta como Terencio considerado escrupuloso y lento en componer. Parece, pues, lógico que se descarte el año 160 como año de su muerte. Pero el 159 goza de mayor probabilidad, si bien escasa, conforme a lo que acabamos de señalar.

¿Habrá muerto Terencio en 158? Precisamente en ese año lo hace morir¹¹ S. Jerónimo, pero su testimonio no merece consideración; refleja uno de sus acostumbrados trastrueques cronológicos en las añadiduras al *Chronicón* de Eusebio: el 158 de S. Jerónimo está por el 159 de Suetonio según la citada fuente anónima.

Por lo que llevamos dicho se ha sospechado -afirma Paratore- que para Terencio, al igual que para Nevio, Enio y Plauto, unos escritores antiguos habrían acercado arbitrariamente la fecha de la muerte a la de la última representación.

Además es sorprendente -advierde el mismo Paratore- la afinidad de datos biográficos que se constata en Terencio y Virgilio acerca de la última fase de la vida de ambos. Efectivamente, también Virgilio, insatisfecho de su *Eneida*, decidirá trasladarse a Grecia y Asia para dar la última mano al poema; así pues, el año 19 emprenderá el viaje, pero en ese mismo año regresará, enfermo, y expirará en Brindis. Se pregunta, pues, el nombrado autor: ¿No podría depender tal afinidad de las analogías que ligan la fortuna de uno y otro poeta? Los dos -anota- fueron estudiados por Sulpicio Apolinar⁷²; los dos fueron objeto de un comentario por parte de Donato; los dos impresionaron vivamente la espiritualidad paleocristiana, como si hubieran sido *naturaliter christiani*, y por idéntica razón gozaron de inalterada veneración a lo largo de la Edad Media. Luego, concluye Paratore, es posible que a partir del siglo II se haya producido alguna armonización de datos biográficos entre uno y otro. Paratore llega a opinar que la armonización de datos pudo efectuarse aun en lo referente al psiquismo de los dos poetas. Y aduce como prueba el hecho de que los biógrafos nos pintan a Terencio dotado de una sensibilidad morbosamente femenina, lo mismo que se hizo para Virgilio, mientras, en cambio, los prólogos de las comedias de Terencio nos lo presentan agresivo y vivazmente polémico⁷³.

En conclusión: lo único que con certeza podemos afirmar en cuanto a la muerte de nuestro comediógrafo, es que aconteció después de representadas sus comedias. Pudo verificarse alrededor del año 158. Preferimos este año como punto de referencia, si es que se admite que en el curso de su viaje por Grecia y Asia compuso nuevas comedias.

⁶⁸. ASHMORE, *Vita*, p. 3.

⁶⁹. *Vita*, Wessner, 5.

⁷⁰. RONCONI, p. VII.

⁷¹. *Ib.*

⁷². C. Sulpicio Apolinar, gramático y retórico del siglo II de nuestra Era. Nació en Cartago; fue maestro del escritor Aulo Gelio y del emperador Pértinax (*Diccionario del Mundo Clásico*, s.v. Sulpicios, 1).

⁷³. PAKATORE (1957), p. 135-166.

Físico de Terencio

Como última noticia biográfica sobre Terencio, hacemos constar que la *Vita* suetoniana se hace eco de una voz común, según la cual nuestro poeta era “de mediana estatura, de complexión grácil y de color moreno (o negro”⁷⁴). A través de los manuscritos ilustrados del teatro terenciano (el *Vaticanus*, el *Parisinus*, el *Basileanus* y el *Ambrosianus*), han llegado hasta nosotros varios retratos del autor, pero, según las opiniones más optimistas, ellos se remontan cuando más a fines del siglo II de nuestra era. En 1929 se halló en la “finca de Suetonio” un hermosísimo busto llamado “de Terencio”, que se guarda ahora en el Museo Capitolino de Roma; es un busto antiguo, pero no tenemos garantía de que sea un auténtico busto de Terencio.

LA OBRA DE TERENCIO

Menandro, el modelo predilecto de Terencio

Terencio compuso seis comedias⁷⁵ al estilo de la Comedia Nueva Ática o comedia griega del siglo IV a. de J. C. Siguió en ello su propensión que, por otra parte, coincidía con la tendencia de los tiempos, ya que desde la aparición hasta el ocaso de la *Comóedia Palliata* sus representantes la ajustaron exclusivamente a los modelos de dicha Comedia Nueva. “El astro de la comedia nueva”, en expresión de los bizantinos, o sea que su principal representante, fue Menandro. Y ese fue el modelo predilecto de Terencio.

Nació Menandro en Atenas, de padres ricos, hacia el año 342 y murió en la misma ciudad hacia el 292. Algunos lo consideran sobrino y discípulo del poeta cómico Alexis, pero el primer dato es casi ciertamente falso y el segundo es probable que no deba tomarse en sentido literal. Algún autor antiguo lo hace también discípulo del filósofo Teofrasto y amigo de Epicuro; en verdad, sus obras revelan de un modo notable al filósofo y al moralista. El epicureísmo se reconoce fácilmente en sus obras y en su conducta; pero más que de influjos debiera hablarse de afinidad espiritual con Epicuro.

Vivió entregado a “la dulce vida”: vida de holganza, de regalo, entre caricias de cortesanas; vida de elegancia en el traje y en el porte; vida ajena a las turbulencias, revueltas y guerras que iban sacudiendo a Grecia y Atenas; vida refractaria aun a las honrosas presiones con que Tolomeo Soter intentó llevarlo a Alejandría de Egipto, hasta enviándole para ello, según cuenta la tradición, embajadores y buques. Tan solo le agradaba Atenas, o mejor dicho, su hermosa villa del Pireo; le fascinaban sus amores y el trato de personas de sociedad, de una sociedad refinada, culta; a la ambición anteponía la quietud. Y en esa quietud, tan holgada, fue escribiendo sus comedias; más de cien.

“Espejo de la vida” fue definida la comedia nueva. Realmente espejos de vida son las comedias de Menandro: espejos de la vida real, de la vida cotidiana, de la vida burguesa; espejos de las costumbres y pasiones humanas; espejos de caracteres y sentimientos, de situaciones y cosas. Es esta la cualidad que los antiguos más ponderaban a propósito de Menandro. En efecto, Aristófanes de Bizancio exclamó: “Oh, Menandro, y tú, vida humana, ¿quién ha copiado a quién?” Dión Crisóstomo aseguraba: “La imitación que Menandro hace de las costumbres supera la habilidad de los cómicos antiguos”. Y

⁷⁴. *Vita*, Wessner, 6.

⁷⁵. En Roma se cultivaron dos géneros principales de comedias, a saber la *comóedia palliata*, de trama e indumentaria griega, y la *comóedia togata*, de trama e indumentaria romana. En su origen la *comóedia palliata* se llamaba *fábula palliata* o simplemente *comóedia*, ya que no se concebía comedia que no fuera *palliata*. - *Palliata* es adjetivo derivado de *pállium*. Este era el vestido exterior de los griegos, denominado por ellos *himátion*. Consistía en un amplio y cómodo manto de tela, de forma rectangular o cuadrada. Lo llevaban indistintamente hombre y mujeres sujetándolo al pecho por una hebilla o broche; lo usaban también los romanos cuando se hallaban entre los griegos, y en Roma los oradores, como asimismo las cortesanas ya griegas ya romanas. - *Togata* viene de *toga*. La toga era la prenda principal exterior del traje nacional romano, semejante al *pállium*, del cual derivó. Consistía en un manto de lana blanca, de forma semicircular o circular u oval. En un principio era llevada por hombre y mujeres, pero luego pasó a ser vestido exclusivamente masculino y propio del ciudadano romano. Vestido de paz, dejaba de usarse mientras se estaba en guerra. Tampoco se empleaba en el triclinio, y corrientemente prescindían de él los trabajadores; cuando más tarde aumentó extraordinariamente su largura, haciéndola muy difícil de llevar, se reservaba para las solemnidades (*Diccionario del Mundo Clásico*, s.v. Vestido; Blánquez Fraile y Calonghi, s. v. *pállium* y *toga*).

Quintiliano recomendaba al futuro orador la lectura de Menandro, ya que “tan acomodado es a toda clase de cosas, personas y afectos”⁷⁶.

Si las comedias de Menandro son fidelísimos espejos de la vida, es obvio que en ellas la acción se desarrolle con naturalidad, con viveza. El plan de la obra es claro, coherente, distribuido en partes armónicamente proporcionadas. De ordinario gira alrededor de un tema que se repite, con mayores o menores variaciones, en las distintas comedias. Es el tema de algunas tragedias de Eurípides, pero sin el atavío mitológico y las complicaciones trágicas: un joven rico ama y seduce o ha seducido en una fiesta nocturna, a una doncella pobre, con la que entiende casarse; en muchas piezas, ella da a luz durante el curso de la acción; si la muchacha no ha sido reconocida como ciudadana, las formalidades legales del matrimonio no pueden tener lugar, pero el joven le ha dado ajuar de novia y la considera su esposa; si es ciudadana, aguarda y confía por las promesas de matrimonio que le hizo su amante; pero en todo caso, los padres de ambos se oponen al casamiento: los de la joven considerando las relaciones amorosas como explotación de una pobre por parte de un rico, y los del joven considerándolas como intentos de típica cortesana, codiciosa, para esquilmar a su hijo; al fin todo se resuelve en una boda feliz, precedida por el reconocimiento en caso de amiga que se suponía no ser ciudadana. Reconocimiento y boda constituyen los elementos más convencionales, más manidos. Para las situaciones más típicas de la comedia nueva, como la violación de alguna doncella durante una fiesta, la exposición de alguna criatura en sitio público y el reconocimiento, Menandro, según lo declaran los críticos antiguos, depende de Eurípides y Aristófanes.

Así como el tema es de ordinario uniforme, de la misma manera su desarrollo es simple: la trama se compone, en efecto, de pocos acontecimientos hábilmente repartidos en la sucesión de las escenas. Los personajes también son pocos, poco variados, típicos: el esclavo astuto y confidente de su joven dueño, el joven apasionado y licenciado, la hetera sagaz e interesada, el padre avaro, el cocinero filósofo, el parásito adulador, el soldado fanfarrón, el litigante testarudo, el mediador arisco...

Género convencional, intriga simple, personajes típicos parecen no armonizar con la inspiración poética. Pero Menandro logra esa armonía. En efecto, supera lo convencional del género con un sentido de ironía sutil; en lo simple de la intriga sabe hallar la ocasión de pintar al natural los sentimientos de los personajes, quienes, aunque sigan respondiendo a tipos, tienen personalidad propia, inconfundible, cargada de humanidad: así, por ej., el soldado fanfarrón deja de ser la máscara acostumbrada y se torna un hombre que tiene corazón, debilidades y delicadezas de sentimiento.

A la poesía y patetismo se une la *vis* (fuerza) *cómica*. Esta se vale de la acción más que del lenguaje; en otras palabras, lo cómico brota de las situaciones risibles más que de las expresiones ingeniosas (chistes, equívocos, juegos de palabras...); y las expresiones ingeniosas, a su vez, jamás llegan a lo desvergonzado y lascivo, que es, en cambio, un defecto -el principal- que afea la comedia de Aristófanes. La *vis cómica* de Menandro es, pues, apacible, suave; Menandro -se dijo- no hace reír, sino sonreír.

El lenguaje, lo mismo que la acción y los personajes, está en Menandro al servicio de la vida, de la verdad, de una nueva humanidad, es decir de una humanidad consciente de sus pasiones y extravíos, y por ende tolerante, capaz de perdonar y que reclama de los demás lo que uno puede exigirse a sí mismo, es decir, una virtud tratable. Como toda la antigüedad encomia a una voz los caracteres de Menandro por su fina adaptación a los papeles que se les atribuye, de la misma manera los autores modernos suelen elogiar el lenguaje de él por su maravillosa acomodación a los personajes y a las situaciones. Diverso, en efecto, aparece el lenguaje según la diversa condición y sexo de los personajes; el esclavo, por ej., se expresa de un modo desaliñado, familiar, repitiéndose a menudo, mientras el sujeto libre habla en forma sostenida, elevada, con cierto tinte literario. Cada personaje manifiesta con peculiaridad su propia manera de ver y juzgar; y en todos se nota un fondo común de gracejo, del característico gracejo ático. Como en Eurípides, gustan los personajes de filosofar, pero en Menandro no importunan, no fatigan con sus consideraciones filosóficas, y aun estas, por más que están sacadas de la filosofía vulgar y corriente, se adaptan a la idiosincrasia individual, adquiriendo así un acento de novedad y vida. La abundancia de sentencias, normalmente reducidas a un solo verso como en Eurípides, y el haberse hecho una colección de las mismas, prueba que Menandro fue moralista y, a la vez, que supo penetrar y ahondar en personas y cosas, captando con exactitud sus rasgos peculiares. Su lenguaje es, pues, como toda su comedia, clara expresión, espejo

⁷⁶. *Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Menandro.

de vida. Por ello es “lenguaje hablado” o lenguaje de conversación que comunica naturalidad, animación y agilidad al diálogo. Como observa Mazon, contribuyen a dar la impresión de lenguaje hablado, la ausencia de partículas de enlace y el aparente desorden de las palabras⁷⁷; aparente, porque en realidad obedece al empeño artístico de adherencias a la vida concreta, en la que no se acostumbra sopesar palabras, torrear frases y gastar floripondios. En las piezas de Menandro los personajes conversan de veras entre sí, como si el público no existiera para ellos. Pero “lenguaje hablado” no es sinónimo de lenguaje chato, desleído, monótono; y por cierto el de Menandro se caracteriza por lo contrario: por su riqueza, por su viveza, por su variedad, siempre en armonía con la vida, con las múltiples situaciones de la vida. Puntualiza bellamente Plutarco: el lenguaje de Menandro es “unas veces tierno y apasionado; otras, fuerte, grave, enérgico; ya irónico y burlón; ya alegre, brillante, vivo y lleno de fantasía”⁷⁸. Y el lenguaje hablado explica también las incorrecciones que se advierten en Menandro. No ya que el lenguaje de Menandro fuera, como dice Alonso Schökel, “el lenguaje ático de la época, un poco corrompido”⁷⁹. Menandro se preocupaba por el lenguaje, ponía sumo cuidado en él, siendo Menandro tan amante de la perfección como Sófocles; pero la pureza de su lenguaje hay que buscarla en las intervenciones de los sujetos libres, no en las de los esclavos; era obvio que estos no lucieran un ático constantemente impecable. También en esto se pone de manifiesto lo que constituye la nota dominante del arte menandro: su adherencia a la realidad en una poesía que pinta la vida; la vida de los caracteres, de los estados de ánimo, de las situaciones.

Poesía, patetismo, *vis cómica, humanitas*, acomodación a la realidad, lenguaje hablado flexible y cambiante, diálogo animado: son, estos, títulos más que suficientes para imponerse; pero la masa popular no alcanzó a justipreciar el arte de Menandro, como tampoco había sabido valorar anteriormente el arte nuevo de Eurípides. Según testimonio de Apolodoro, Menandro venció sólo ocho veces en los certámenes de comedias⁸⁰. Pero, en cambio, fue el poeta cómico preferido de las personas cultas. Escribe Plutarco: “¿Por qué otro autor se dignaría venir al teatro un hombre bien instruido si no es por Menandro? ¿En qué otra ocasión, tratándose de comedias, se ve lleno el teatro de hombres amantes de las letras? Para los filósofos y estudiosos, descanso de sus graves, serios y profundos estudios es Menandro, recreando su alma como un prado florido, sombreado, aireado”⁸¹. Tal es Menandro, el principal representante de la comedia nueva y el gran modelo de nuestro Terencio.

Elementos previos al texto de las comedias de Terencio

Tradicionalmente el texto de las comedias de Terencio aparece precedido por estos elementos: didascalía, perioca, lista de personajes y prólogo.

Didascalía. - Originariamente la palabra “didascalía” designaba el ensayo de coros y diálogos dramáticos con arreglo a las instrucciones del autor de la pieza; pasó luego a significar el mismo drama o su representación y, en fin, las listas de los certámenes dramáticos tanto de tragedias como de comedias. Estas listas eran, en Atenas, de carácter oficial, ya que se conservaban en los archivos del Estado. En ellas iban consignados los nombres de los competidores y de sus obras (en orden de mérito), del arconte epónimo⁸², del corega, de los protagonistas, etc. Aristóteles publicó unas *Didascalíai* valiéndose de esos documentos oficiales y de inscripciones grabadas en los alrededores del teatro de Dionisos. Muchos gramáticos griegos continuaron y completaron el estudio de Aristóteles. Ya las ediciones alejandrinas de los dramas están encabezadas por las didascalías.

La registración de dramas se estiló también en Roma: se habla, en efecto, de 1800 comedias griegas

⁷⁷. HUMBERT- BERGUIN, p. 199.

⁷⁸. *Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Menandro.

⁷⁹. ALONSO SCHÖKEL, p. 66.

⁸⁰. Los certámenes de comedias tenían lugar en las grandes fiestas dionisíacas del mes de marzo y más frecuentemente en las lenneas de mediados de enero. Cada poeta cómico acudía al concurso con una sola pieza (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. comedia griega: orígenes y formación).

⁸¹. *Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Menandro.

⁸². Era el magistrado supremo que daba su nombre al año: de ahí el calificativo de epónimo; ostentaba la primacía entre los nueve arcontes de la ciudad-Estado; una de sus funciones era organizar las fiestas, particularmente las dionisíacas y panateneas (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. arconte).

registradas ahí en la gran inscripción de didascalias. Y también para las piezas de Terencio se acostumbró encabezarlas con sus didascalias.

La didascalia era pues algo así como nuestra documentación para el registro de propiedad literaria y como el encabezamiento y colofón de nuestros libretos.

Las didascalias que aparecen al frente de las comedias de Terencio traen estos datos: 1) la indicación de los *Ludi o Juegos* en que se representaron⁸³; 2) los nombres de los ediles curules⁸⁴ organizadores de tales *Ludi*; 3) el nombre del director de la compañía cómica; 4) el nombre del compositor de la música; 5) el tipo o tipos de flautas empleadas en la ejecución musical; 6) el nombre del autor griego de la pieza (En *Formión*, también el título original de la obra); 7) el número de la pieza en la serie de las comedias del autor latino; 8) los nombres de los cónsules en función al ser compuesta la obra.

Para la primera pieza, *La andria*, no hallamos didascalia ni en el códice Bembino ni en los demás. Pero en los *Prolegómenos* de Donato a dicha comedia, se reúnen todos los elementos de una didascalia. Por eso Tyrrell y tras él muchos editores como Marouzeau, Rubio, Ashmore, la restablecieron sobre la base de esos elementos y por comparación con las otras didascalias.

Es digno de nota que las didascalias de las comedias de Terencio son casi las únicas que quedan del teatro latino; solo se pueden citar, en efecto, otras dos: las dos, de comedias plautinas (*Stichus* y *Pséudolus*); y una de ellas (la primera) muy mutilada.

Se ignora quién fue el autor de las didascalias de las piezas de Terencio. Quizás lo haya sido M. Terencio Varrón, o bien algún gramático del siglo anterior a nuestra era, o algún editor antiguo que pudo aprovechar el *De Actis Scáenicis* de Varrón.

Es muy de lamentar que las didascalias ofrezcan un contenido embrollado, difícil de entender: así varían, según los manuscritos, los nombres de los magistrados; a veces se topa con tres cónsules en vez de dos (*El eunuco*), con cónsules de dos años diferentes (*El atormentador de sí mismo*), etc.; es que las didascalias han ido acumulando y entreverando datos de distintas representaciones.

Períoca. - *Períoca* significa sumario, compendio. Se escribieron *períocas* para resumir los argumentos de las comedias de Plauto y Terencio, como asimismo de los libros de *La Eneida*. Las *períocas* del teatro terenciano y de *La Eneida*, y quizás también las no acrósticas del teatro plautino, se deben a C. Sulpicio Apolinar⁸⁵. Las *períocas* de las piezas de Terencio constan, cada una, de doce versos senarios yámbicos (las de *La Eneida*, de seis hexámetros). Están compuestas sobre el modelo de las *hypothéseis* (temas, argumentos) griegas, de las cuales nos ha conservado un ejemplo para el *Héros* de Menandro un papiro de Aphroditópolis. Su estilo, como bien hace notar Marouzeau, es conciso, obscuro, desgarrado y rayano en la incorrección⁸⁶. Por eso, es tan solo en fuerza de la tradición -advierte a su vez Rubio- si los pobres sumarios de C. Sulpicio Apolinar siguen teniendo en nuestras ediciones de Terencio el honor de preceder las piezas de este⁸⁷.

Lista de Personajes. - No la trae ningún códice. Ciertos códices, sin embargo, traen en su lugar la ilustración de un pequeño edificio con las máscaras de los personajes que intervienen y que están indicados por sendos nombres yuxtapuestos. Tales nombres y además los títulos de las escenas permitieron formar la lista de personajes.

En las ediciones críticas de las comedias de Terencio, para cada personaje se indica escuetamente, al lado del nombre del personaje, su edad o condición o profesión, como *sénex*, anciano, *libertus*, liberto, *obstétrix*, partera, etc. Pero en las traducciones se acostumbra ampliar la información señalando las relaciones de pa-

⁸³. Había en Roma cinco solemnidades anuales con representaciones escénicas, pero parece que Terencio sólo intervino en dos de ellas, a saber en los Juegos Romanos y en los Juegos Megalenses; también participó en los Juegos Fúnebres en honor de L. Emilio Paulo (cf p. 8).

⁸⁴. Los ediles eran, en Roma, magistrados de orden inferior. Ediles curules se llamaban los que disfrutaban del derecho a la silla curul. A estos, ya en tiempos de Terencio, les estaban confiadas la organización y superintendencia de los Juegos Romanos y de los Megalenses.

⁸⁵. Ver nota 72 (p. 13).

⁸⁶. MAROUZEAU, vol. I, p. 105.

⁸⁷. RUBIO, vol. I, p. XXIII.

rentesco, de amor o amistad, de servidumbre, o alguna otra circunstancia aclaratoria como la procedencia; así, por ej.: Simón, anciano (padre de Pánfilo); Carino, joven (amante de Filomena); Cratino, amigo (de Demifón); Birria, esclavo (de Carino); Critón, anciano (de Andros, o vecino de Andros).

Prólogo. - El prólogo del teatro latino es de origen griego, como lo indica el mismo vocablo “prólogo”. En la tragedia griega era, según la definición de Aristóteles, la parte que precedía al párodo⁸⁸. Primitivamente, en realidad, o faltaba el prólogo o se identificaba con el párodo: el coro, al aparecer desde el principio, exponía por boca del corifeo el argumento de la tragedia. Como parte independiente, el prólogo adoptó diversas formas: la de monólogo y la de diálogo en una o diversas escenas. En las tragedias de Eurípides consta de un monólogo inicial en que un dios o personaje importante expone el argumento. De la tragedia pasó a la comedia. La comedia antigua añadió al prólogo impersonal del coro la parábasis personal de los miembros del coro. Era la parábasis una especie de intermedio, colocado ordinariamente después del primer episodio que seguía al párodo; en ella los miembros del coro, despojándose de sus caretas y consiguientemente de su papel de actores pasaban a lo largo del proscenio y exponían las ideas del autor acerca de su producción, méritos y pleitos literarios. En alguna comedia nueva se puede hallar un prólogo de contenido mixto, es decir, un prólogo que ostenta una exposición del argumento y a la vez una breve apología de la obra y de su autor; pero normalmente la comedia nueva lleva un “prólogo-exposición” a la manera de Eurípides.

Pues bien, el “prólogo-exposición” es el que priva entre los prólogos imitados por Plauto; los prólogos de Terencio, en cambio, ni una vez son expositivos, sino siempre y exclusivamente apologéticos: “prólogos-apología”, que recuerdan los prólogos mixtos y las parábasis, pero que constituyen en realidad una afirmación artística de nuestro comediógrafo. Con todo, así como primitivamente el prólogo se identificaba con el párodo, de la misma manera en las comedias de Terencio la exposición, aunque en parte, se fusiona con el comienzo de la obra: unos personajes especiales -protáticos- o los personajes ordinarios dan a conocer antecedentes y circunstancias, no ya el argumento íntegro, de la acción que va a desarrollarse ante los espectadores. Pero es prólogo literario en el sentido moderno del término, y como tal es del todo independiente de la obra.

Prólogo-apología es el prólogo de Terencio; apología de su obra, pero de ordinario más que para encarecerla, para defenderla de la denigración, acusaciones y ataques de sus rivales literarios. Y a fe que la defiende con ardor, con pasión, con dejos de resentimiento, con acentos de acrimonia; todo lo cual contrasta no solo con la característica romana del Prologuista amante de la paz y que en son de paz trae un ramo de olivo, sino también con el estilo acostumbrado de la pieza, un estilo que se desliza sosegada y suavemente. Si a lo dicho se añade que los prólogos aparecen alambicados y atiborrados de figuras retóricas, mientras que el diálogo escénico respira naturalidad y medida, entonces se agrava la sospecha de que no sea Terencio el autor de tales prólogos. Por consiguiente, como dice Marouzeau⁸⁹, o no es Terencio el autor de esos prólogos o, si lo es, en ellos dio rienda suelta a fantasías y extravagancias, que en el texto de las comedias habría tenido que sofrenar en atención a los modelos griegos. En esta segunda hipótesis, el verdadero, el auténtico Terencio, ya como hombre, ya como literato, se hallaría perfilado en los prólogos de sus piezas.

Beare da por supuesto que los prólogos se deben a Terencio y pone de relieve que estando destinados a disipar sospechas y conseguir la atención, por eso mismo resultaron prólogos de nuevo cuño: quizás era la primera vez, escribe dicho autor, que un dramaturgo latino tenía conciencia de asentar un principio artístico⁹⁰. Los prólogos serían, pues, un mérito, una prueba de la originalidad artística de Terencio. Con Beare coincide perfectamente Paratore, que declara: “Los prólogos mismos, dada su configuración, carácter y contenido, son indiscutiblemente harina del costal de Terencio, que se nos revela muy distinto de un mero traductor (si bien capaz de retoques expresivos), ya que ha sabido crear una novedad técnica, estructural e ideológica tan cla-

⁸⁸. Párodo era el canto con que el coro acompañaba su entrada y primeras evoluciones en la orquesta. Y orquesta era el lugar contiguo al proscenio o escenario donde actuaba y danzaba (*orjéomai*) el coro en el teatro griego (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. párodo y orquesta).

⁸⁹. MAROUZEAU, vol I, p. 50.

⁹⁰. BEARE, p. 95. Gudeman (p. 49) propone como muy verosímil la conjetura de que Lusio Lanuvino, ya con anterioridad a Terencio, se habría servido de prólogos para polemizar con él; confiesa, empero, que no puede demostrar tal conjetura. Y en verdad, la documentación existente le reserva a Terencio no solo la primacía, sino aun la prioridad del prólogo-apología en la escena latina.

morosa”⁹¹. Paratore señala además que a causa de la sustitución del prólogo informativo por el polémico, el público quedaba en ayunas y por lo tanto en suspenso acerca del desarrollo de la comedia: tal circunstancia unida al procedimiento minucioso, pero hábilmente progresivo, con que Terencio avanza hacia el desenlace final, movía al público a sopesar con atención y apreciar debidamente los valores más profundos del drama⁹². Como vimos más arriba (p. 13), el mismo autor, también hace hincapié en los prólogos para atribuir a Terencio un temperamento susceptible y propenso a la polémica. No abriga pues la menor duda de que los prólogos sean genuinamente terencianos. Tampoco lo dudan otros autores, como, por ej., P. Coromines y Rubio⁹³. El segundo para explicar la enorme distancia de estilo que media entre prólogos y piezas, ve en aquellos un *opus oratorium*, mientras que en estas ve el específico *opus poeticum* de Terencio; y supone que en el *opus oratorium* Terencio, cediendo al gusto de la época en oratoria, adoptó el afectado estilo asiático, mientras que en el *opus poeticum* lució el estilo que respondía a su propio gusto y que se recomienda por la *áttica elegántia* y la naturalidad de lenguaje⁹⁴. La explicación nos parece atendible. Por nuestra parte proponemos la conjetura de que la notabilísima diferencia de estilo entre prólogos y piezas obedezca a notabilísima diferencia de aptitud y afición que se habría dado en Terencio con respecto a los dos géneros literarios, resultando, en el primero, un polemista amanerado y, en el segundo, un poeta límpido y fluido.

Características de las comedias de Terencio

Pasemos ahora a estudiar en detalle las características de las comedias y del arte de Terencio. Para proceder ordenadamente, examinaremos por separado la acción, los personajes y el estilo.

Acción. 1. *Comedias palliatae*. - Dijimos (p. 14) que Terencio compuso seis comedias *palliatae* al estilo de la Comedia Nueva Ática. Siendo al estilo de tal comedia, se trata de piezas que reflejan la vida común, la vida burguesa. *Palliatae* burguesas son pues las comedias de Terencio.

2. *Comedias que imitan a las de Menandro*. - También dijimos (*ib.*) que Menandro fue el modelo predilecto de Terencio. Precisemos ahora. Cuatro de las seis piezas de Terencio derivan de Menandro: *La andria*, *El atormentador de sí mismo*, *El eunuco* y *Los hermanos*. En esta última hay insertado un episodio perteneciente a una comedia de Dífilo⁹⁵. *Formión* y *La suegra* provienen de sendos originales de Apolodoro de Caristo⁹⁶, pero, según el juicio de la antigüedad, *La suegra*, salvo algún feliz retoque introducido por Apolodoro, provendría de Menandro. Y entonces una sola comedia de Terencio trae consigo una clara paternidad apolodorea; paternidad que admitimos por el testimonio del propio Terencio, pero que no podemos valorar careciendo de documentación suficiente. Añádase que es a base de Terencio, en especial a través de *La suegra*, que se juzga la producción de Apolodoro como notable por finura y habilidad dramática. Asimismo, no nos consta que entre los fragmentos de la producción de Dífilo haya vestigios del episodio que Terencio entresacó para *Los hermanos*. Conque no solo Menandro es el modelo predilecto y casi único de Terencio, sino que únicamente a él podemos dirigirnos para ver en concreto las relaciones que median entre la comedia nueva y Terencio.

⁹¹. PARATORE (1957), p. 173.

⁹² *Ib.*

⁹³. COROMINES-COROMINES, vol. I, p. XVII; RUBIO, vol. I, p. XXVII.

⁹⁴. RUBIO, vol. I, p. XLVIII.

⁹⁵. Poeta de la Comedia Nueva, n. en Sínope (capital de Paflagonia, a orillas del Ponto Euxino) hacia el año 360 a. de J. C. y m. en Esmirna (puerto del mar Egeo, en el centro del golfo de su nombre). Compuso cien piezas, de las que solo han llegado hasta nosotros unos sesenta títulos y fragmentos. A través de los títulos y fragmentos se rezuma la predilección de Dífilo por la parodia mitológica y cierto carácter satírico y político que ataca aun a personas vivientes; y ello revela el notable influjo de la Comedia Media o de transición. Parece que la comedia de Dífilo tenía un fin moral y, en la faz artística, un acentuado realismo y una búsqueda de fáciles efectos cómicos, careciendo, en cambio, de esmero en la representación psicológica (Cataudella, p. 271. Sobre la representación psicológica por parte de Dífilo, el *Diccionario del Mundo Clásico* opina, al revés del citado autor, que Dífilo se acerca a Menandro sobre todo en la exquisita descripción de los caracteres). Plauto tradujo o imitó piezas de Dífilo en la *Cásina*, en el *Rudens* (La Soga), y en los *Commorientes*; Terencio tan solo trasladó a *Los hermanos* una escena de dicho comediógrafo.

⁹⁶. Apolodoro de Caristo (ciudad portuaria de Grecia, al sur de la Isla de Eubea), poeta cómico, representante de la Comedia Nueva Ática, que se desarrolló entre 330 y 250 a. de J. C. aproximadamente (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Caristo y Apolodoro; Humbert, p. 196).

Como Terencio imita a Menandro, su teatro hace gala de una sutil psicología y de urbanidad, decoro, finura. Es que retrata la vida burguesa del foco de la civilización helénica, Atenas; y por añadidura la retrata filtrada y depurada a través de la simpatía y la admiración. Recuérdese, en efecto, que Terencio es filhelénico, es el corifeo de la corriente filhelénica que irradiaba del círculo selecto y espiritualmente elegante de los Escipiones (cf p. 7-10).

3. *Comedias mixtae*, propendiendo hacia el tipo de las *statáriae*. Desde el punto de vista específico de la acción, los críticos antiguos clasificaban las comedias en tres categorías: *motóriae*, *statáriae* y *mixtae*. *Motóriae* si la acción era movida, rica de intriga; *statáriae*, si la acción era reposada, escasa de intriga, consistente sobre todo en diálogos y susceptible por eso mismo de un estudio más fino de los caracteres; *mixtae*, si la acción no era ni movida ni reposada, sino algo intermedio. Casi todas las comedias de Plauto pertenecen al género de las *motóriae*. Las de Terencio, en cambio, a excepción de dos, pertenecen al de las *mixtae*, propendiendo hacia el de las *statáriae*. Las dos que hacen excepción son: *Formión*, pieza de la cual observa Donato que es “*prope tota motória, casi toda motória*”, y *El atormentador de sí mismo*, pieza de la cual se advierte en el prólogo: “*in hac est pura orátio, en esta pieza hay puro diálogo*”. Acerca de *La andria* apunta Donato: “*haec maiori ex parte motória est, esta en su mayor parte es motória*”; otros, por el contrario, la consideran excesivamente *statária* a la par que *La suegra*. *El eunuco* es más bien del tipo de las *motóriae*.

La predilección por la *comóedia statária* no depende de un factor numérico (pues, si con Donato admitimos que *La andria* en su mayor parte es *motória*, habría tres *statáriae* versus tres *motóriae*), sino de ser *statáriae* las piezas que mejor reflejan las tendencias y temperamento artístico de Terencio. Y esto nos lleva a señalar otra prerrogativa del teatro terenciano, es decir, la de constar de comedias sentimentales.

4. *Comedias sentimentales*. - En esto Terencio se diferencia ya de Plauto ya de Menandro. Plauto, en efecto, despliega en sus comedias una *vis cómica* jocosa, de una jocosidad bufa y crasa; Menandro sabe fijarse en la *humánitas*, pero sin hacerla prevalecer sobre el donaire de los tipos tradicionales. Terencio suele concentrarse en la *humánitas*, en los problemas humanos; de ahí el carácter serio y aun melancólico que aparece difuso en todo su teatro, desde *La suegra* donde, como asegura Pichón, no se encuentra el menor chiste, y es de tono lloroso⁹⁷, hasta *El eunuco* y *Formión*, que son las dos comedias aparentemente más festivas. En realidad, observa Paratore, lo que podría distinguirlas de las otras cuatro es que en ellas campea alguno que otro personaje que, por ser de pronunciada malicia (*Formión* y, en *El eunuco*, Gnatón) o patente bobería (Trasón, en *El eunuco*), resulta más cómico, más apto para hacer que el rostro de Terencio se ilumine momentáneamente con una amplia sonrisa⁹⁸. Pero en dichas piezas hay episodios y diálogos sumamente emotivos”, y en *Formión* la trama amorosa es de un gentil patetismo. Debido a su carácter serio y melancólico, las piezas de Terencio más que comedias son dramas, dramas de almas, o más bien dramas de corazones, ya que el amor, como pasamos a considerar, es el móvil de la acción en cada pieza.

5. *Tema común: una aventura amorosa*. - Como ordinariamente en Menandro (p. 26-27), el tema es una aventura amorosa, de un amor que tiene curso irregular de pasión y termina remansándose en una boda satisfactoria. Esta, precedida por un reconocimiento (salvo en *Los hermanos*), es el desenlace obligado de la pieza.

6. *Técnica estructural*. - Es característica de la técnica de Terencio la introducción en la pieza de algún personaje protático, es decir, de algún personaje que sólo figura en la prótasis de la obra a fin de introducir al público en la marcha de la acción, haciendo las veces del viejo prólogo expositivo. Ya en Plauto se han querido ver ejemplos de tal recurso en cuatro de sus comedias desprovistas de prólogo, infiriendo de ello que el artificio existía en la Comedia Nueva; se reconoce, con todo, que en Terencio el uso del mismo es mucho más extenso.

Típico rasgo estructural en el teatro de Terencio, como hace notar Paratore¹⁰⁰, es la geminación o duplicación de pasiones y situaciones: así en *La andria* la pasión ardiente de Pánfilo por Glicera y de

⁹⁷. PICHÓN, p. 78.

⁹⁸. PARATORE (1957), p. 183.

⁹⁹. Ver, por ej., en *Formión* la historia de la doncella que quedó huérfana (en la escena II del I acto), la escena III del I acto, la escena I del II acto.

¹⁰⁰. PARATORE (1957), p. 184.

Carino por Filomena, y las trabas que impiden el casamiento de uno y otro con el objeto de su amor. Pero lo que Beare considera el principio fundamental de la técnica dramática de Terencio es el contraste de caracteres ¹⁰¹. Este se verifica en parejas de miembros pertenecientes al mismo tipo (por ej., esclavo/esclavo; así en *La Andria*, Davo es esclavo ladino y dinámico, mientras Birria es esclavo obtuso e indolente) o a tipos diversos (por ej., cortesana/doncella; así en *El atormentador de sí mismo* contrasta el carácter de la cortesana Baquis, desvergonzada y codiciosa, con el de la doncella Antífila, amorosa, ingenua y desinteresada). El contraste de caracteres puede darse por duplicado e incluso por triplicado; en otras palabras, un mismo personaje, amén de formar contraste con otro del mismo tipo, puede formarlo con uno y aun con dos de distintos tipos (Así en *Formión*, Cremes, como padre flojo y abúlico, forma contraste con Demifón, padre autoritario y volitivo; y él mismo, como marido tímido y débil, forma contraste con Nausístrata, esposa sargentina). El contraste de caracteres, al igual que la geminación de pasiones y situaciones, es reflejo del teatro de costumbres de Menandro, pero en Terencio eso se verifica -parece- con más regularidad, con más intensidad, con más afinación. La ventaja sobre el modelo, que como veremos a continuación, se da también en la intriga, se debe al empleo de la así llamada contaminación ¹⁰²; una contaminación real, a veces, y ficticia, las más de las veces; la segunda le brinda a Terencio la oportunidad de aprovechar y expresar su propia inventiva poética.

7. *Intriga*. - La intriga de las comedias terencianas suele ser floja, pero alguna que otra vez tiene más enredo que en el original: en *La andria* y en *El eunuco* por la añadidura de personajes; y en *Los hermanos* por la inserción de una escena; así lo especifica Beare al escribir: “Aparte la añadidura de personajes en la *Andria* y el *Eunuco* y la inserción de una entera escena en *Los hermanos*, los cambios hechos parecen haber sido leves”¹⁰³. Los personajes añadidos son: en *La andria*, Sosia y la pareja Carino/Birria; en *El eunuco*, el soldado y el parásito; la escena insertada en *Los hermanos* es el rapto de Baquis. Para los personajes añadidos en *La andria* tenemos el testimonio de Donato; para los personajes añadidos en *El eunuco* y para la escena insertada en *Los hermanos*, disponemos del testimonio del mismo Terencio en los prólogos de dichas piezas. A propósito del soldado y parásito de *El eunuco*, Beare criba el testimonio del prólogo, infiriendo que ellos debían figurar ya en *El eunuco* de Menandro y que nuestro poeta se limitó a trasladar unos toques característicos de los homónimos personajes del *Kólax* ¹⁰⁴. ¿Cómo se compagina esto con la afirmación que acabamos de citar, en la que Beare alude a la añadidura de personajes, y no de simples toques, y que dicho crítico hace después, y casi inmediatamente después, de su disquisición sobre el testimonio de Terencio? No creemos que pueda compaginarse; solo pensamos que se explica la cosa por un *lapsus* de contradicción. Convenimos, sin embargo, con Beare en que los cambios introducidos por Terencio parece que fueron leves, pero solo refiriéndonos a cambios de estructura o trama, ya que no parece que puedan considerarse leves ni pocas, otras especies de cambios, es decir, imitaciones, alteraciones y acomodaciones de los originales. Para cualesquiera cambios nos resulta plausible la opinión de Beare, de que Terencio habría mirado con ello a provocar en el público efectos de sorpresa, siendo quizás el primero de los dramaturgos en proponerse tal objetivo. Efectivamente, la mitología de las antiguas tragedias era conocida de antemano; en la comedia antigua no parece que el poeta aspirara a producir sorpresa; en la comedia próxima a Terencio, sobresale, sí, Plauto por lo original y ocurrente en sus adaptaciones, pero llega hasta cansar por la molestia que se toma de explicar previamente cada viraje que le hace dar a la acción del modelo. La sorpresa como recurso dramático parece pues una invención original de Terencio¹⁰⁵. Nuestro poeta demuestra aprovechar ese recurso con tanta habilidad, con tanta naturalidad, que Humbert dice sin rebozo: La fuerza cómica de Terencio está generalmente en estos efectos de sorpresa que la vida sugiere por sí misma ¹⁰⁶.

Aun prescindiendo de los efectos de sorpresa, señalan varios autores que la complicación de la trama por contaminación representa un enriquecimiento que refuerza la acción y posibilita a la vez una más aguda caracterización psicológica de los personajes. Marouzeau, por ejemplo, afirma: “Es preciso reconocer que, en

¹⁰¹. BEARE, p. 107.

¹⁰². La palabra “contaminación” está aquí tomada en la acepción técnica corriente de combinación o mezcla de originales griegos.

¹⁰³. BEARE, p. 108.

¹⁰⁴. *Ib.*, p. 104-105.

¹⁰⁵. *Ib.*, p. 108-109.

¹⁰⁶. HUMBERT, p. 59.

conjunto, Terencio por este medio (de la contaminación) enriqueció una materia a veces indigente, reforzó su intriga, acreció el valor dramático de su obra¹⁰⁷; y Pichón: “Las contaminaciones que se le han reprochado le sirven no solamente para reforzar la acción, sino también para variar la observación moral”¹⁰⁸. Pichón llega a sostener que las más flojas y las más frías entre las comedias de Terencio son justamente las dos para las cuales no se efectuó la contaminación, es decir, *El atormentador de sí mismo* y *Formión*¹⁰⁹. Esto, empero, tan solo prueba que en concepto del eximio autor la contaminación es causa de adelanto artístico. Más bien cabría decir, en efecto, que esas dos comedias no necesitan absolutamente se les aplicara la contaminación, poseyendo por sí solas suficiente intriga, como aseguran varios autores. Así, a propósito de *El atormentador de sí mismo*, Koehler puntualiza tanto una intriga llevada con la mayor habilidad como una caracterización perfecta de los personajes¹¹⁰; Beare escribe: “Las complicaciones de la trama son difíciles de seguir en la escena, o aun en el estudio”, añadiendo que por ende hemos de aplaudir al público que en tiempos de Terencio pudo apreciar la comedia¹¹¹; La Magna, para quien la pieza no es ciertamente una de las menos bellas¹¹², piensa que ella tiene intriga, si bien no muy complicada, al igual que las demás comedias de Terencio, pero que tiene un esmeradísimo estudio de los caracteres de los personajes¹¹³. En cuanto a *Formión*, Rubio afirma a su favor: “Hay en ella una intriga mucho más complicada que en cualquiera de las otras cinco; la abundancia de peripecias y contratiempos enredan la situación de tal manera que el espectador se halla en tensión creciente”¹¹⁴; pero después señala a su desfavor: “Como consecuencia de la mayor atención prestada a la intriga, quedan algo sacrificados los caracteres, careciendo de relieve todos ellos salvo el del protagonista Formión”¹¹⁵; inferencia, esta, que no comparten todos los eruditos, entre los cuales se encuentran quienes sostienen exactamente lo contrario: así Hadas pondera la pieza como una comedia de costumbres en su apogeo, cuyas caracterizaciones son todas perspicaces y dotadas de una verdad eterna¹¹⁶; La Magna, que considera *Formión* como una de las comedias de Terencio más interesantes y mejor logradas¹¹⁷, dice a su vez: “Los caracteres de los personajes están retratados con una maestría insuperable”¹¹⁸. De todos modos, no parece justo calificar de flojas y frías las dos piezas en cuestión por simple carencia de contaminación.

Pero mucho menos justo es explicar la contaminación de las demás piezas por cortedad de inspiración, como presume la *Enciclopedia Espasa Calpe* (s. v. Terencio). La cortedad de inspiración no induce a reforzar, sino a guardar inalterada la acción del original. Cecilio¹¹⁹, con todo, rehuía la contaminación y he ahí que Varrón, comparándolo con Terencio y Plauto, declara: “*In argumentis Caecilius poscit palmam*, en la acción Cecilio reclama la palma”¹²⁰, esto es, en la acción le corresponde la palma a Cecilio. De suerte que no es la cortedad de inspiración lo que causa la contaminación, ni es la contaminación lo que determina superioridad artística en la acción. Por la contaminación Terencio

¹⁰⁷. MAROUZEAU, vol. I, p. 43.

¹⁰⁸. PICHON, p. 76.

¹⁰⁹. *Ib.*, nota.

¹¹⁰. RUBIO, vol II, p. 25.

¹¹¹. BEARE., p. 103.

¹¹². LA MAGNA (1950), p. 8.

¹¹³. *Ib.*, p.7

¹¹⁴. RUBIO, vol. II, p. 116.

¹¹⁵. *Ib.*, p. 117.

¹¹⁶. HADAS, p. 48.

¹¹⁷. LA MAGNA (1944), p. 6.

¹¹⁸. *Ib.*, p. 10.

¹¹⁹. Cecilio Estacio es notable comediógrafo, el mejor de los romanos, en sentir de Volcacio Sedígito y Cicerón. Según S. Jerónimo es galo de origen, y propiamente de la tribu céltica de los insubres (o insubrios), radicada en la llanura del Po. Nació, tal vez en *Mediolanum* (la actual Milán), hacia 219 a. de J. C. Muy joven aún, fue conducido a Roma como prisionero de guerra y entró al servicio de cierto Cecilio, cuyo nombre tomó al ser manumitido (El nombre de Estacio, en cambio, parece ser el de su anterior condición de esclavo). Trabajó íntima amistad con Enio. En vida de Plauto no tuvo fortuna, pero después de la muerte de él (alrededor de 184) y hasta el surgir de Terencio (166), dominó la escena romana gracias a la protección de L. Ambivio Turpión. Murió hacia 168. De su abundante producción dramática queda muy poco: algo más de trescientos versos esparcidos en breves fragmentos, conservados por Ribbeck, quien señala los títulos de 42 comedias (que según otros serían 45). Cecilio representa la transición de Plauto a Terencio. Su comedia se caracteriza por las siguientes notas: reflexión ética; estricta adherencia a la trama del modelo griego (que es principalmente Menandro); lenguaje sentencioso, aristocrático, helenizante y que ostenta a la vez la festividad y mordacidad de cuño latino (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Cecilio, n. 25; Serafini, p. 93-94).

¹²⁰. *Sat. Men.*, 399 B, cit. por MAROUZEAU, vol. I, p. 45.

tiene en vista sobre todo un mejor perfil psicológico de sus caracteres. Rostagni, contraponiendo la técnica de Terencio a la de Cecilio, hace resaltar que Cecilio atribuía importancia principal a la acción, evitando el procedimiento de la contaminación a fin de no estropear el desarrollo de los hechos, mientras que Terencio no vacilaba en aplicar dicho procedimiento, porque lo que sumamente le importaba a él era no la acción, sino los caracteres¹²¹. De Terencio entonces bien podría repetirse lo que se dijo de Sófocles: “La intriga dramática no le interesa sino como un medio de caracterización psicológica”¹²². Pero eso no quiere decir que al contaminar se despreocupara de la estructura técnica de sus piezas, como se despreocupó, si bien genialmente, Plauto. Terencio, no, cuida mucho del arte en la construcción dramática, sobresaliendo en las exposiciones iniciales de los argumentos; ensambla e inserta sin que uno se percate de ello; diferenciándose netamente de Plauto, procura la más rigurosa homogeneidad en sus adaptaciones y añadiduras, haciendo que respiren siempre la atmósfera ática del modelo escogido, pues Terencio las realiza apoyándose e inspirándose casi siempre en escenas y ejemplos de la Comedia Nueva. Nótese empero, que si bien la estructura de las piezas es rigurosamente ática, su espíritu, sin embargo, es universalmente romano, a saber, espíritu de amplísima y profunda *humánitas*. En Menandro y en general en los autores de la Comedia Nueva hay, sí, *humánitas*, pero se trata de una *humánitas* menos cálida, menos acendrada, ya que en ellos el sentido de lo humano se conjuga siempre con la festividad escénica; de esta, en cambio, ni se descubren rastros en *La suegra*, que es como la quintaesencia del arte de Terencio. Justamente en la profundización del sentimiento Beare reconoce el principal derecho de Terencio a la originalidad¹²³.

8. *Naturalidad, medida y garbo en la acción*. - Son, estas, otras características de la acción en Terencio. Por la naturalidad, casi no se dan los discursos directos de los personajes a los espectadores; cosa que, en cambio, ocurre varias veces en las comedias de Plauto. Por la naturalidad, la acción fluye sin nada forzado e inverosímil, desembocando en un desenlace lógico sin que nunca se precise la intervención de un *deus ex máchina* para cortar de un tajo un nudo insoluble. A la naturalidad le hacen cortejo la medida y el garbo: la acción, en efecto, se despliega lenta, acompasada, con ritmo uniforme, sin desgarrones, sin choques; y sin nada grotesco, sin nada grosero, sin nada manifiestamente, crudamente obsceno. La acción en Terencio podría compararse a un arroyuelo plácido y cristalino, mientras que en Plauto es como un torrente de agua turbia, cenagosa, que avanza a los brincos, con ímpetu, arremolinándose.

Terencio resulta pues un auténtico maestro en la técnica dramática de comedias calmas, reflexivas, decorosas. Su maestría en la composición de semejantes comedias hace juego con su maestría en el dibujo de los caracteres; son ellas las dos mayores glorias de Terencio como poeta dramático.

9. *Ambiente de la acción*. - La acción se desarrolla en Atenas (para *El atormentador de sí mismo*, en la campiña ática, posiblemente en las inmediaciones de la capital). La escena es, en *La andria* y *La suegra*, una calle pública; en *El atormentador de sí mismo*, un camino de campo; en *El eunuco*, *Formión* y *Los hermanos*, una plaza donde convergen cuatro calles. Junto a la calle (o camino) como junto a la plaza, se hallan ubicadas dos o tres casas: dos en *La andria*, *El eunuco*, *La suegra*, *Los hermanos*; tres en las otras dos piezas¹²⁴. Es frecuente que al entrar en escena, alguien siga hablando hacia adentro, como asimismo que desde el escenario alguien llame o dirija la palabra hacia dentro; y a veces alguno echa una ojeada para ver lo que pasa en el interior de tal o cual casa, o bien aplica el oído para escuchar lo que en ella se dice. Esto y el tono familiar, cuando no íntimo, de los diálogos hacen que la calle o plaza de la escena se convierta, por así decirlo, en un pasillo o patio hogareño.

10. *Duración de la acción*. - La acción de la pieza está circunscrita en el espacio de un día; raramente excede ese lapso.

Personajes. 1. *Número*. - En las comedias terencianas hay 89 personajes en total, es decir, unos 15 -término medio- para cada pieza; de ellos 72 hablan y 17 no hablan. Su repartición exacta es la siguiente: en *La andria*, 15 (de los cuales 3 no hablan); en *El eunuco*, 18 (de los cuales 4 no hablan); en *El atormentador de sí mismo*, 11; en *Formión*, 15 (de los cuales 2 no hablan); en *La suegra*, 15 (de los cuales 5 no hablan); en *Los hermanos*, 15 (de los cuales 3 no hablan).

¹²¹ ROSTAGNI, p. 96-97.

¹²² CATAUDELLA, p. 155.

¹²³ BEARE, p. 109.

¹²⁴ Hemos seguido las indicaciones puestas por SARGEANT antes de cada pieza.

2. *Nombres*. - A la cantidad de actores no corresponde igual cantidad de nombres propios. Curiosamente, por el contrario, en distintas piezas se repiten varios de ellos, designando a sujetos diversos, pero de la misma categoría; solo dos veces un mismo nombre se aplica a sujetos de distinta categoría: es el caso de Cremes que se aplica a un anciano y a un joven, y el de Sosia que se aplica a un liberto y a un esclavo. Cremes es el nombre que bate el récord en número de repeticiones; figura cuatro veces: en *La andria*, *El atormentador de sí mismo* y *Formión*, denominando a un anciano, y en *El eunuco* denominando a un joven.

3. *Tipos y subtipos*. - Si poco variada es la onomástica de los personajes, mucho menos lo es su tipografía. Esta, en efecto, abarca tan solo nueve clases masculinas y siete femeninas; ellas son: anciano, hijo joven, esclavo, eunuco, liberto, amigo, rufián, parásito, soldado, matrona, doncella, criada, meretriz, partera, nodriza, anciana casamentera. De estos tipos los principales son ocho, a saber: padre, hijo, esclavo, matrona, doncella, criada, meretriz, parásito.

A menudo idénticos tipos tienen, en la misma pieza, dos, tres y hasta cuatro representantes que forman, por así decirlo, otros tantos subtipos. De ordinario los personajes de la comedia se distribuyen en parejas de miembros del mismo tipo: dos ancianos, dos jóvenes, dos esclavos, etc.; esta duplicación de personajes corre paralela a la duplicación de pasiones y situaciones y especialmente al contraste de caracteres que son, como hemos visto (p. 20-21), notas típicas de la técnica dramática de Terencio. También ocurre que en la misma pieza el mismo sujeto aparezca ora según un tipo ora según otro. Afín al caso anterior es el de un personaje que al parecer pertenece a un subtipo y en el curso de la acción se comprueba que en realidad pertenece a otro subtipo.

4. *Caracterización*. - La repetición de nombres y sobre todo la repetición de tipos convencionales, uniéndose a la geminación de pasiones y situaciones y a la uniformidad, casi manida, del tema amoroso, podría engendrar monotonía y consiguientemente hartura, tedio; pero eso no ocurre: Terencio, en efecto, arma una acción bastante intrincada como para provocar efectos de sorpresa, y a la vez natural, ágil, como para no cansar, y garbosa, suave, como para acariciar y halagar la atención; pero sobre todo moldea con tal finura los personajes típicos, que todos ellos, y cada uno de ellos, resultan originales, con una personalidad distintamente perfilada y matizada, y palpitando de vida, de sentimiento. La misma acción, según hemos visto (p. 21-22), está en función de la caracterización; es, por así decirlo, como el pretexto o trampolín para ella, o mejor dicho, como el fondo que le permita a ella destacarse. Y en realidad logra Terencio enmarcar en la acción una admirable caracterización psicológica de los personajes. Varrón que le otorga la palma a Cecilio por los asuntos (p. 22), y que a Plauto se la otorga por los parlamentos, se la reserva a Terencio por los caracteres¹²⁵. Terencio es, pues, el mejor comediógrafo latino en cuanto a caracterización. El juicio de Varrón es compartido incondicionalmente por varios autores modernos, como Rostagni, Serafini, Rubio... “La profundizada representación de los caracteres -escribe Rostagni- constituye el lado más apreciable de las comedias terencianas... Los personajes están todos finamente elaborados con respecto a las cualidades morales, llevando neta la impronta de su *éthos*”¹²⁶. Terencio, declara Serafini, “ha llevado a la comedia una propia originalidad y novedad, por cuanto estriba casi toda la acción en la psicología de los personajes. En este sentido él es (juntamente con Menandro) el padre de la comedia moderna, la cual más que valerse de expresiones cómicas y picantes, trabaja alrededor de los caracteres”¹²⁷. Rubio explica y amplía el elogio de Varrón diciendo a propósito de Terencio: “El restaura la comedia esencialmente psicológica y penetra en el alma humana más hondamente que cualquier otro autor antiguo para ofrecernos una viva imagen de la vida real encarnada en el centenar de personajes dibujados en su obra; desde la antigüedad se concede la palma a Terencio en la expresión de los caracteres”¹²⁸.

No faltan, sin embargo, juicios peyorativos acerca de la caracterización efectuada por Terencio en su teatro. Así Ashmore considera que los personajes de Terencio, al igual que los de Plauto, están calcados sobre tipos representativos, como ocurre en la Comedia Nueva Ática; que por lo menos les falta algo de esa definida personalidad que esperamos en una pieza de Shakespeare, como lo pone en evi-

¹²⁵ MAROUZEAU, vol. I, p. 45.

¹²⁶ ROSTAGNI, p. 97.

¹²⁷ SERAFINI, p. 50.

¹²⁸ RUBIO, vol. I, p. XLIV.

dencia la repetición de idénticos nombres en distintas piezas; que, en todo caso, son trazados más débilmente que en Plauto, donde tienen mayor individualidad y recuerdan más a menudo los de Shakespeare y otros dramaturgos modernos¹²⁹. Pero, ante todo, la Comedia Nueva Ática, “espejo de la vida”, tiene, sí, caracteres representativos o típicos, pero impregnados de realidad, de vida. Y Menandro, el modelo preferido y casi único de Terencio, es el mejor exponente de esa comedia, el que más de cerca imita la vida humana y cuyos caracteres, conforme al sentir unánime de la antigüedad, son una maravilla por su fina y delicada adaptación a los respectivos papeles. Terencio, a su vez, no parece inferior al modelo. La mera repetición de nombres para designar a los personajes es algo muy accidental; y conste que no afecta para nada su caracterización, ya que cada uno ostenta rasgos peculiarísimos, inconfundibles; el argumento de la repetición de nombres puede entonces retorcerse fácilmente: es más meritoria una caracterización variada y sutil de personajes que llevan el mismo nombre y aun, como advertimos (p. 24), responden al mismo tipo. Que los caracteres de Terencio no tengan la misma definida personalidad que tienen los de Shakespeare y, en grado menor, los de Plauto, no prueba en absoluto que era preciso o deseable que la tuvieran. Hay estilo y estilo; de los estilos podría repetirse lo que Terencio dice en *Formión* (acto II, escena IV, verso 454) acerca de los pareceres: “*Quot homines, tot sententiae*, cuantos hombres, tantos pareceres”. Y se podría añadir luego el famoso adagio: “*Varietas delectat*, la variedad deleita”. Deleita la humilde violeta y la rosa vistosa y las demás flores, más que si todas las flores fueran violetas o todas rosas. Con todo, hay notable afinidad artística entre Terencio y Shakespeare. En efecto, según el moralista Samuel Johnson, “el verdadero mérito de Shakespeare, es que sus dramas sean el espejo de la vida, que el que haya extraviado su imaginación siguiendo los fantasmas que otros escritores hacen surgir ante él, pueda curar sus éxtasis delirantes leyendo en los dramas de Shakespeare sentimientos humanos, escritos en lenguaje de hombres”¹³⁰. Pues también Terencio, imitando a Menandro, compuso comedias que son espejo de vida, y expresa sentimientos humanos en lenguaje de hombres. A nuestro comediógrafo le cuadra perfectamente el juicio formulado por Johnson acerca del Cisne del Avon. El arte de ambos se desliza en el mismo cauce. Pero, desde luego, aunque Terencio descuelle por la sutil y primorosa caracterización psicológica de sus personajes, no se le puede atribuir la potencia creadora del genial dramaturgo inglés, potencia creadora que, como afirma Taine, “es el gran don de Shakespeare, y comunica a sus palabras una virtud extraordinaria, haciendo ver en cada frase de un personaje el conjunto de sus cualidades y su carácter entero con una nitidez y una fuerza a que nadie ha llegado aún”¹³¹. Téngase en cuenta sin embargo, que Terencio murió joven, mientras que Shakespeare pudo llegar a la edad madura (murió a los 52 años) y por consiguiente a la expansión plena de su talento, ya sea en la concepción ya sea en el estilo.

Si en la caracterización Terencio cede la palma a Shakespeare, no la cede en absoluto a Plauto. Generalmente hablando, y en términos extremos, podría establecerse el siguiente paralelo entre la caracterización de Plauto y la de Terencio: Plauto esculpe con vigor los caracteres; Terencio los modela, los alisa y les da ternura; - Plauto se fija en lo llamativo; Terencio penetra hasta las intimidades recónditas del alma; - Plauto ridiculiza, caricaturiza a las personas; Terencio las pinta con realismo. Plauto luego es netamente inferior a Terencio en la perfiladura psicológica de los personajes; y es natural que así sea; más aún, hubiera resultado extravagante y artificioso si hubiese sido como Terencio. Plauto, en efecto, igual que Terencio, refleja la vida, pero otra vida, otra sociedad, la vida y la sociedad de las clases bajas. Plauto refleja con fidelidad y vivacidad la vida de las clases bajas, porque él personalmente era hijo de la plebe; había tenido que trabajar como plebeyo para ganarse el sustento diario; las mismas comedias que componía, las componía para vivir: “arde en deseos de llenar su bolsa de dinero, *gestit nummum in lóculos demittere*”, dice de él Horacio¹³²; se rozaba diariamente con esclavos, parásitos, mercaderes y con la chusma de Roma. Plauto, por lo tanto, conocía a fondo las necesidades, defectos y debilidades, mentalidad y gustos de toda esa gente y de la plebe en general; y de ahí que todo eso revive en los personajes de la escena; y revive abultado, exagerado, ridiculizado, puesto que el público deseaba reír, desternillarse de risa. Esto nos explica por qué los caracteres plautinos no tengan el perfil psicológico de los de Terencio. Son, sí, caracteres definidos, pero no tan definidos, no tan trabajados,

¹²⁹ ASHMORE, introd., p. 37.

¹³⁰ *Enciclopedia Espasa-Calpe*, s. v. Shakespeare.

¹³¹ *Ib.*

¹³² PICHON, p. 59.

no tan matizados, no tan reales y familiares como en Terencio. Queda claro, pues, que en el dibujo de los caracteres Terencio es superior a Plauto, por más que este luzca un verdadero arte popular, arte espontáneo, chispeante de jocosidad y fantasía, aventajando sin duda alguna a Terencio en *vis cómica*.

Plauto y Terencio, ambos imitan, no calcan, los modelos de la Comedia Nueva Ática; ambos imitan con originalidad, con estilo propio, reflejando la vida de su propio ambiente, los influjos de su propia educación, los rasgos de su psiquismo, la suma de sus talentos y aficiones. Veamos ahora cómo Terencio refleja la vida ambiental y su vida personal en su teatro, en los personajes de su teatro.

Terencio procedía de la esclavitud, pero vivía en el halo de la aristocracia; su educación había sido netamente señorial, helenística; guardaba trato amistoso con los componentes del círculo escipiónico, quienes realzaban la prestancia de su condición social con la elevación de la cultura, la gentileza de lenguaje, la finura de modales, y, siquiera aparentemente, con la mesura y nobleza de sentimientos y proceder; Terencio tenía además -parece- un corazón manso y un temperamento suave, un ánimo sereno y reflexivo; finalmente, debido al mecenazgo de sus nobles amigos, no sufría los aprietos de la pobreza, y no necesitaba, por consiguiente, escribir para vivir: podía, pues, escribir por amor al arte y cultivando un arte refinado. Todo esto es lo que refleja Terencio en la imitación de Menandro, a quien escogiera por sentirlo tan afín a su ambiente e idiosincrasia. Y así a través de los personajes aparece en el teatro terenciano una humanidad aristocrática, culta, una humanidad que en términos generales puede describirse de la manera siguiente:

a) humanidad buena, sincera, afectuosa; si cae en la mentira y el vicio, es por fragilidad, no por malicia; y siempre alcanza la felicidad cuando escucha la voz del corazón;

b) humanidad decorosa, pudorosa; por más que ceda a la pasión del amor, no se jacta, sino que tiende un velo sobre esa debilidad; con todo, muestra bastante desenfado en lo relativo al sexo;

c) humanidad dulce, comprensiva, tolerante, servicial;

d) humanidad reflexiva, replegada sobre los estados de ánimo, especialmente sobre los determinados por el amor;

e) humanidad melancólica, porque repara en las incertidumbres, afanes, chascos y derrotas de la vida;

f) humanidad que busca intimar y desahogarse;

g) humanidad reposada y mesurada en todas las manifestaciones de la vida y que por lo tanto no se desespera en la tristeza ni se exalta en la alegría: en la tristeza se resigna, en la alegría sonrío; sonrío por las inconsecuencias de los caracteres y las rarezas de las situaciones, en vez de reír, como en Plauto, por caricaturas, parodias, hipérboles divertidas, chistes verdes, expresiones ambiguas, neologismos curiosos; -tristeza y alegría, además, alternan como en la vida, o mejor dicho, la tristeza es alegría cohibida, que espera y aguarda librarse; no es entonces tristeza morbosa, sino tristeza de melancolía difusa y provocada por añoranzas de alegrías pasadas y por ansias y ensueños de alegrías futuras; en el teatro terenciano está, pues, latente una concepción optimista de la vida.

Semejante humanidad de cuño aristocrático y selecto responde a una realidad ideal, de abstracción, que fija valores auténticamente humanos y por ende universales. Esta es la humanidad representada por los personajes de Terencio. “Sus personajes, ni griegos ni romanos -dice el *Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Terencio, 1- se nos antojan de todos los tiempos y lugares. Guiado su autor por una filosofía atenta sólo a lo general desprenden sus caracteres a modo de abstracciones impregnadas de una verdad universal”. “Sean los personajes griegos o latinos -dice a su vez La Magna-, sea el mundo Atenas o Roma, importa hasta cierto punto; son hombres de todos los tiempos y de todos los lugares; es siempre nuestro mundo, que cambia manera de vestir y cambia lengua y costumbres, pero conserva siempre el mismo corazón, sensible a todas las alegrías y a todos los dolores”¹³³.

A propósito de la finura en el modelado de los caracteres ya citamos unos juicios autorizados. Añadamos aquí algunos más: “Del fino, luminoso modelado de las almas enamoradas, por el arte conmovido de Terencio, se puede decir que es una caricia para el corazón” (Bignone)¹³⁴. “El (Terencio)

¹³³. LA MAGNA (1951), p. 9

¹³⁴. BIGNONE, p. 64.

es el comediógrafo de la finura” (Serafini)¹³⁵. “Esos caracteres naturales están bien moldeados, ellos viven una existencia individual” (Pichon)¹³⁶. “Terencio observa con una seguridad impecable todas esas diferencias de edad, condición, carácter; él tiene el sentido de los matices” (Ídem)¹³⁷. “Los caracteres están felizmente diferenciados y matizados” (Marouzeau)¹³⁸.

Confirmaremos a continuación lo dicho con detalles específicos de varias categorías de personajes.

Los viejos padres de Terencio no son como los plautinos, es decir, corrompidos, desvergonzados, o avaros, o chochos y lelos, que hacen reír por sus aberraciones o por sus boberías. Los de Terencio son rígidos, adustos, o bien indulgentes, afables, pero siempre demuestran un sincero amor hacia sus hijos, solicitud y desvelo por su buena formación, buen nombre y buen porvenir. Aun bajo la rudeza laten la ternura y clemencia; y es notable el hecho de que la clemencia se extiende a las amigas de los hijos, aunque sean cortesanas: en *La andria*, por ej., el viejo Simón describe con un lenguaje perfumado de emoción las exequias de la meretriz Crisis, el semblante modesto y agraciado de Glicera, el duelo lastimoso de esta, y cómo descubrió de repente los tiernos vínculos que ya la ligaban a su hijo Pánfilo. Pueden los padres haber tenido debilidades vergonzosas, pero los hijos no se han de enterar; ante estos sienten como pudor. En todo obran impulsados por una aguda conciencia de su misión educadora, por más que puedan equivocarse en los sistemas y recursos que adoptan.

Los jóvenes hijos tienen la impulsividad y la intemperancia y efervescencia pasional de sus hermanos plautinos, pero no su fogosidad y violencia. Son más reflexivos, más dotados de espíritu de responsabilidad; son fáciles a la indecisión, a la desazón, al desaliento. En su enamoramiento, lejos de ser, como los plautinos, irrespetuosos y desfachatados con sus padres, los respetan, los temen, los quieren; evitan contristarlos, evitan causarles despecho, llegando por ello a suspender y hasta cortar definitivamente sus relaciones amorosas; los hijos quieren tanto a sus padres que uno de ellos (Clitión, en *Los hermanos*) para que su padre (Démea) viniendo a la ciudad, no lo estorbe en el goce de la amada, le desea, sí, que, rendido de cansancio, se quede en la cama por tres días seguidos, pero con la salvedad de que eso no le perjudique la salud. Aman apasionadamente a sus amigas, pero con ternura, no con locura. Parecen idealistas, platónicos. Sin cesar, Terencio les aplica los epítetos de *bonum ingénium*, *pium*, *pudicum*, índole buena, honesta, pudorosa; epítetos que no cuadran por cierto a los enamorados plautinos. Cuando un joven se casa, se consagra por entero a su esposa dejando de frecuentar mujeres de la vida. Generalmente, en su trato recíproco los enamorados suelen ser razonables, tolerantes, y cuando se impone la separación (como para Pánfilo y Baquis en *La suegra*), la realizan con suavidad, con gracia.

Las niñas vienen a ser como una amalgama de belleza y bondad, de una belleza deslumbrante y de una bondad suave, delicada, ingenua, tímida.

Las numerosas matronas desempeñan todas un papel simpático, afirmándose por su virtud, por su comprensión respecto de los maridos, por su ternura y abnegación respecto de los hijos, mientras que en Plauto todas las matronas, menos una (Alcmena en el *Amphitruo*), resultan antipáticas por lo desabridas y altaneras.

Las mismas cortesanas que en Plauto suelen aparecer lascivas, egoístas, codiciosas, en Terencio, en cambio, aparecen siempre educadas, finas, de buen corazón. Baquis, en *La suegra*, incluso acepta intervenir para poner la paz en el hogar de su antiguo amante, y llega al extremo de ponderarle a este su esposa como *perliberalis*, esto es, como un tesoro de gentileza. Al parecer, las cortesanas están desencantadas, pesarosas de su profesión, con deseos de reparar y redimirse. Lo cierto es que Terencio les dedica en su arte un trato preferente que las torna “flores de poesía” (Paratore)¹³⁹.

Y en general se puede decir que Terencio es un entusiasta, un cantor del sexo bello y gentil; aun por esto le corresponde ser llamado el comediógrafo de la finura, como Menandro, a quien, sin embargo, aventaja en esto enormemente, ya que Menandro pinta casi siempre mujeres de mala vida y sin conferirles, salvo alguna excepción (Abrótono en los *Epitriptotes*), sentimientos nobles.

¹³⁵ SERAFINI, p. 50.

¹³⁶ PICHON, p. 75.

¹³⁷ *Ib.*, p. 76.

¹³⁸ MAROUZEAU, vol. I, p. 45.

¹³⁹ PARATORE (1961), p. 119.

Los esclavos pueden ser listos y tramoyistas como simples y desmañados. Siempre son fieles, adictos a sus jóvenes dueños. Y ya en el comportamiento ya en el lenguaje, muestran cierta compostura, cierto decoro. Hasta hacen gala de una garbosa ironía cuando arman -no tan frecuentemente que digamos- sus engañifas. Los esclavos de Terencio son los antípodas de sus congéneres plautinos, quienes se distinguen por la grosería, la desvergüenza, la malignidad, la perfidia. Cabe decir que los esclavos han adquirido, como por mimetismo, las cualidades de sus amos.

Los amos, por su parte, tratan a los esclavos con discreción, con altura, mientras que lo normal en Plauto es que los increpen, les digan improprios, los amenacen con golpes y suplicios.

También se pulen y afinan en Terencio los personajes secundarios: el parásito no es el acostumbrado vividor, de alma rastrera, de inteligencia obtusa; es ingenioso, sabe darse maña, aconsejar, amparar (*Formión*); sabe captarse la simpatía adulando, adulando por sistema, adulando a troche y moche a los sujetos presuntuosos y vanidosos que se encuentran en todos los sectores de la sociedad (Gnatón en *El eunuco*). El rufián (*leno*) figura en dos piezas (*Formión* y *Los hermanos*), pero en dos escenas breves y sin resultar repugnante como en Plauto. El soldado fanfarrón interviene en seis escenas, pero de una sola comedia (*El eunuco*), y no configura el tipo convencional del matón que se jacta de hazañas descomunales, inverosímiles, sino que aparece como un sujeto civil, urbano, si bien ridículamente vanidoso. Se encuentran también papeles apenas esbozados, pero que están esbozados con arte primoroso: tales, por ej., se nos presentan, en *Formión*, los tres valedores de Demifón, que gastan tanta prosopopeya y son tan vacíos; tal asimismo se nos muestra, en *La andria*, Arquilis, la vieja criada de Glicera, autoritaria y aficionada a beber, etcétera.

En fin, los personajes de Terencio componen un amable mundo, con sus pasiones muy humanas, pero a la vez con rasgos de finura, elegancia, distinción, y con rasgos de rectitud, respeto de la autoridad, recíproco respeto social, comprensión, tolerancia, generosidad: es el mundo donde armonizan la gracia y la *humánitas*, la ágil gracia de sello helénico y la gravedad y profunda *humánitas* de sello romano.

Estilo. 1. *Acusación de diálogo flojo y estilo chirle.* - Por el prólogo de *Formión* sabemos que el viejo poeta malévolo acusaba a nuestro comediógrafo de haber compuesto piezas de diálogo flojo y estilo chirle. La acusación es grave; y hemos de reconocer que tiene fundamento real y muy sólido, o mejor dicho, que da en el clavo, si consideramos la comedia como poema dramático de género festivo y reidero. Indudablemente el teatro terenciano no tiene la *vis cómica* del teatro plautino, es decir, su animación, su brío, su chispa, su exuberancia, su variedad, su espíritu alegre y regocijado. Pero además de comedias jocosas puede haber comedias psicológicas, sentimentales, melancólicas. Tales son las de Terencio. Terencio, pues, tiene la *vis cómica* que cuadra a tales comedias; comedias de acción sosegada, a través de la cual se expresa la vida íntima de una sociedad gentil. Pues bien, en semejantes comedias Terencio descuella entre los antiguos, superando -parece- al mismo Menandro. En el tipo de comedias cultivado por Terencio es lo más natural que el diálogo, deslizándose suave, parezca flojo y, como de rebote, el estilo parezca chirle. Con todo, hemos de admitir que el diálogo terenciano deja que desear por su lenguaje algo monótono, acompasado, artificioso. Pues, mientras que Plauto y Menandro hacen que cada personaje hable con arreglo a su condición, Terencio, en cambio, pone en labios de todos los personajes, aun de los más bajos y ruines, un lenguaje siempre pulido y pulcro, es decir, el mismo lenguaje aristocrático estilado por él y por sus nobles amigos. En esto, sí, cabe decir que Terencio es francamente inferior a su modelo griego y a su predecesor latino. Pero si esto representa una falla desde el punto de vista dramático, constituye, sin embargo, una ventaja desde el punto de vista meramente literario, esto es, desde el punto de vista del lenguaje culto. Lengua y estilo de Terencio son, efectivamente, de lo más delicado que pueda ofrecer la literatura latina.

2. *Juicios de autores antiguos.* - Ya lo proclamaban en la antigüedad varios autores, entre los cuales figuran: Cicerón y César, eximios estilistas y maestros de la prosa latina; Horacio, el forjador de una “poesía de dicción” (Menéndez y Pelayo)¹⁴⁰ y maestro de preceptiva literaria; y Quintiliano, el otro celeberrimo estilista y preceptista literario.

Aulo Gelio escribe en sus *Noctes Atticae* que, ya sea en la poesía ya sea en la prosa, se dan tres

¹⁴⁰. ALONSO SCHÖKEL, p. 169.

estilos: “El (estilo) rico tiene dignidad y sublimidad; el fino, gracia y pureza; el mediano confina con uno y otro participando de las cualidades de los dos”; y concluye así: “M. Varrón dice que en la lengua latina hay sendos modelos, verdaderos y propios modelos, para los tres géneros: para el rico el modelo es Pacuvio, para el fino es Lucilio y para el mediano Terencio”¹⁴¹. También Evantio considera el estilo de Terencio como algo intermedio, pero intermedio entre la sublimidad de la tragedia y una vulgaridad ínfima¹⁴².

En la *Vita Terenti*, Suetonio trae el famoso juicio de Cicerón y a continuación el juicio no menos famoso de César.

El de Cicerón reza así:

*Tu quoque qui solus lecto sermone, Terenti,
conversum expressumque latina voce Menandrum
in médium nobis sedatis mótibus effers,
quiddam come loquens atque ómnia dúlcia dicens* ¹⁴³.

(Tú también mereces elogio, oh Terencio, ya que fuiste el único capaz de ofrecernos en latín a Menandro a través de un lenguaje selecto, que manifiesta sentimientos sosegados y luce una expresión rebosante de gentileza y dulzura).

La expresión *sedatis mótibus* es objeto de controversia. Según Rubio, por medio de ella Cicerón quiere darnos a entender que Terencio es un Menandro perfectamente logrado por haberlo sabido reproducir aun en los característicos afectos moderados de aquel; por lo cual, sería un error interpretarla como una reserva sobre el valor y vigor cómico de Terencio ¹⁴⁴. Muchos autores, en cambio, la interpretan precisamente en tal sentido, y opinan por ende que Terencio habría amenguado a Menandro templándolo. Así Marouzeau dice que Cicerón califica a Terencio de Menandro apaciguado (*Ménandre apaisé*) ¹⁴⁵; y por el contexto se ve que Marouzeau le atribuye a “apaciguado” el sentido peyorativo de “apagado”. También Paratore ve en dicha expresión una atenuación de los méritos de Terencio frente a los de Menandro¹⁴⁶; piensa, con todo, que Terencio consiguió hacerle hablar con finura a Menandro la lengua latina cabalmente por amortiguar el *páthos* (los afectos) y cuidar con suma delicadeza el *éthos* (las costumbres)¹⁴⁷. Conque la imperfección respecto de los sentimientos habría sido el móvil de la perfección respecto de los caracteres; la inferencia nos parece ilegítima: Terencio bien podía armonizar viveza de sentimientos con perfección de caracteres. Por otra parte, el mismo Paratore afirma que Menandro “es a menudo más vivaz, más robusto y acre que su imitador latino (como lo demuestra sobre todo el cotejo entre los *Epitrépontes* y *La suegra*)”¹⁴⁸. Pues bien, la acritud no es ninguna perfección; sí lo son la viveza y robustez de estilo, pero ellas no agotan el repertorio estilístico, que contiene también la suavidad y delicadeza; la preferencia por unas u otras perfecciones queda librada al gusto de los individuos o de las épocas; pero en relación a comedias psicológicas de tono íntimo y melancólico, como son las de Terencio, cualquiera entiende que, de suyo, la suavidad y delicadeza convienen más que la viveza y robustez de estilo. En conclusión, creemos que Terencio no amenguó, ni simplemente calcó, en lengua latina, a Menandro, sino que incluso lo realzó, extendiendo y afinando el tono frecuentemente recogido del teatro de él. Nótese, por último, que según algunos la expresión sería no *sedatis mótibus*, sino *sedatis vóribus* ¹⁴⁹, es decir, con tonos sosegados; conforme a esta lec-

¹⁴¹ COROMINES - COROMINES, vol. I, p. XXXIV.

¹⁴² MAROUZEAU, vol. I, p. 48.

¹⁴³ *Vita*, Wessner, 7.

¹⁴⁴ RUBIO, vol. I, p. LI.

¹⁴⁵ MAROUZEAU, vol I, p. 46.

¹⁴⁶ PARATORE (1957), p. 189.

¹⁴⁷ *Ib.*, p. 211, nota 44.

¹⁴⁸ PARATORE (1957), p. 114.

¹⁴⁹ RONCONI, p. XXIV.

ción Terencio puede ser considerado, lo mismo que en el caso anterior, de tres maneras distintas: como un Menandro de tonos apagados (inferior, pues, al modelo), como un Menandro reproducido aun en sus característicos tonos sosegados (igual al modelo), o como un Menandro presentado en tonos apacibles (superior al modelo).

César formula su juicio de la siguiente manera:

*Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
póners, et mérito, puri sermonis amator.
Lénibus atque útinam scriptis adiuncta foret vis,
cómica ut aequato virtus polleret honore
cum Graecis, neve hac despectus parte iaceres!
Unum hoc máceror ac dóleo tibi deesse, Terenti*¹⁶⁰.

(A ti también, oh demediado Menandro, se te coloca entre los sumos, y con razón, por ser un enamorado de la pureza del lenguaje. ¡Ojalá que a tus escritos tenues se juntara la energía, de suerte que su valor cómico pudiera igualar en mérito a los griegos y no se te mirara a ti con desdén por ese lado! Que te falte eso, es lo único, Terencio, que yo lamento en el alma).

También en el juicio de César hay una expresión controvertida, y bien controvertida; se trata del complemento vocativo *o dimidiate Menander*. Pero adviértase primero que aun se puso en tela de juicio la paternidad del epigrama.

Para algunos, en efecto, sería, no de César, sino del mismo Cicerón; sería, pues, como una prolongación del epigrama anterior; la atribución a César respondería a una interpolación. Sostiene esta tesis L. Herrmann y le hacen coro P. Ferrarino, G. Coppola, A. De Lorenzi, G. De Sanctis. L. Herrmann se determinó a avanzar su tesis porque los dos fragmentos, separados tan solo por la frase elíptica “*Item Cáesar*, Asimismo César (dijo)”, se corresponden en el tono (aparentemente) y en el metro; supuso además que un lector apostillara al margen dicha frase bajo la impresión de las palabras *Tu quoque*, repetidas en los dos fragmentos, y que debieron evocarle la exclamación de dolor: “*Tu quoque, Brute, fili mi!*, ¡Tú también, Bruto, hijo mío!” , proferida por César inmediatamente antes de ser muerto; la glosa marginal se habría luego deslizado en el texto provocando la actual geminación y confusión de epigramas. Pero otros críticos (G. Perrotta, L. Alfonsi, A. Traglia, W. Schmid) se pronunciaron en contra de tal tesis, y -parece- de una manera persuasiva¹⁵¹.

Normalmente los autores ni se plantean la cuestión y sin vacilar atribuyen a César el segundo epigrama. Con todo, es realmente llamativa la afinidad de forma y contenido entre el primero y segundo epigrama. Se ha intentado explicar la cosa de esta manera: el gramático galo Marco Antonio Gnífón, que contaba entre sus discípulos a Cicerón y César, habría una vez asignado como tarea un epigrama de valoración acerca de Terencio¹⁵²; de ahí los dos epigramas que Suetonio consignó en su *Vita Terenti*.

César llama a Terencio *dimidiatus Menander*. Hemos traducido por “demediado Menandro” que es la interpretación corriente de esa expresión. A los ojos de César, Terencio sería entonces un Menandro achicado, reducido a la mitad o partido por la mitad; así, en efecto, puede interpretarse el adjetivo *dimidiatus*. Pero algunos traducen *dimidiatus Menander* por “la mitad de Menandro”, y entienden con ello que Terencio es la mitad que le falta a Menandro para ser el comediógrafo ideal. Terencio entonces, en vez de ser muy inferior a Menandro, sería, por el contrario, su complemento perfectivo; y consiguientemente, una obra de Menandro equivaldría a la mitad de una de Terencio. Pero ¿en qué estriba semejante interpretación, tan halagüeña respecto de Terencio? La traducción de *dimidiatus* por “la mitad de” se funda sobre la autoridad de Aulo Gelio, quien a su vez apela a la autoridad de Varrón. Aulo Gelio señala pues que *dimidius* se aplica a una parte, mientras que *dimidiatus* se aplica a un conjunto. Y bien, César daría el nombre de Menandro a la idea platónica, esto es, a la idea ejemplar, al ar-

¹⁵⁰. *Vita*, Wessner, 7.

¹⁵¹. PARATORE (1957), p. 210, nota 35.

¹⁵². COROMINES - COROMINES, vol. I, p. XXXIII.

quetipo del poeta cómico, y de este total una mitad sería Menandro y la otra Terencio. Tal es la opinión de Flickinger. Pere Coromines lamenta que tal opinión no acabe de convencer a los eruditos¹⁶³. Nosotros, por el contrario, nos extrañamos de que ella haya podido convencer a algunos, pues, amén de rebuscada, está en chocante disonancia con los últimos cuatro versos de los seis que componen el epigrama, en los cuales, como acabamos de ver, se acentúa, y se deplora, que Terencio carezca de energía y por ende de virtud o eficiencia cómica. Chambry tilda de muy exagerada la expresión de César si este pretendió sostener que Menandro tenía más fuerza cómica que Terencio; “si se puede juzgar a Menandro a base de los fragmentos, parece que *casi* no se da otra superioridad sobre Terencio -afirma Chambry- que el mérito de la invención: lo cual, por otra parte, no es un escaso mérito de gloria”¹⁵⁴. Rubio deja de lado el “casi” y dice terminantemente: “ Juzgando a Menandro por los fragmentos conservados, no vemos la superioridad cómica del poeta griego sobre su imitador latino”¹⁵⁵. Paratore, en su *Storia della Letteratura Latina*, llega a decir que Terencio supo reflejar una humanidad noble y triste con un espíritu más menandro que el del mismo Menandro¹⁵⁶, siendo este, de ordinario, más enérgico, sí, pero a la vez más sobrio y más seco en la expresión de los sentimientos¹⁵⁷. Paratore, sin embargo, en su *Storia del Teatro Latino*, admite como exacto el juicio de César que apostrofa a Terencio cual *dimidiatus Menander*¹⁵⁸; pero se ve que ahí, más que tener en cuenta la *humánitas* tiene en cuenta la sal o donaire de Menandro. Pues bien, advertimos nosotros, entre la sal y la *humánitas* es digna de preferirse la *humánitas*, y entonces deja de ser exacto el juicio de César.

Pero ¿cómo se explica el juicio de César, literato de primera categoría al par que genial militar y político? Justamente por ser escritor refinado, purista, valoró y ensalzó la nitidez lingüística de Terencio y justamente por ser extraordinario hombre de acción, de hazañas, de proyectos e iniciativas, es natural que a la profunda y sutil *humánitas*, a la melancolía difusa y a la sonrisa contenida del teatro terenciano prefiriese el equilibrio entre la *humánitas* y la *festívititas*, es decir, entre lo humano y lo jovial, lo chistoso y aun lo bufo, que distingue el teatro de Menandro.

Horacio, cotejando a Cecilio y Terencio, dice que el primero es superior en gravedad y el segundo en arte¹⁵⁹, esto es, en elaboración técnica y formal.

Finura y gracia le reconocen a nuestro poeta tanto Afranio como Cicerón. El gran orador de Arpino también pone en él de relieve la elegancia del estilo, *elegantia sermonis*; y precisamente la elegancia del estilo es lo que pondera Quintiliano en los escritos de Terencio: *Terenti scripta... elegantissima*.

3. *Constantes del estilo de Terencio*. - Sobre la base de los juicios que hemos referido, vamos ahora a fijar y detallar las constantes del estilo terenciano. Son estas:

a) *Mediocritas y gracilitas*. - *Mediocritas*, no en sentido peyorativo de mediocridad o medianía, como si se tratara de algo adocenado, de calidad inferior, de escaso mérito, sino en el sentido de justo medio. Justo medio o equidistancia entre la sublimidad de la tragedia y una vulgaridad ínfima, según Evantio; justo medio o armonía entre la dignidad y grandeza que son las notas específicas del estilo rico y la gracia y pureza que lo son del estilo fino, según el testimonio de Aulo Gelio fundado en Varrón. Es inobjetable el juicio de Evantio, al que hace eco el crítico La Harpe elogiando en Terencio la naturalidad y el tono de lo que él llama “conversación de la gente honrada”¹⁶⁰. Es objetable, en cambio, el juicio de Aulo Gelio-Varrón. Por un lado, en efecto, no se advierte absolutamente que en el estilo de Terencio la dignidad y grandeza se equilibren con la gracia y pureza, ni se advierte, por otro, a pesar de la admiración de Varrón por Lucilio, que este supere a nuestro poeta en gracia y pureza de estilo; el refinado Horacio, al contrario, censura a Lucilio por la prolijidad, el descuido y aun la rudeza de forma, mientras, como acabamos de ver, pondera el arte de Terencio. Teniendo además en cuenta

¹⁵³ *Ib.*

¹⁵⁴ CHAMBRY, vol. I, p. VII.

¹⁵⁵ RUBIO, vol. I, p. LII.

¹⁵⁶ p.121.

¹⁵⁷ p.123.

¹⁵⁸ p. 174.

¹⁵⁹ MAROUZEAU, vol. I, p. 46.

¹⁶⁰ PIERRON, p. 129.

los juicios de Cicerón, César y Quintiliano, podemos afirmar con pleno derecho que Terencio es un señalado representante de *la gracilitas*, es decir del estilo que figura como *grácilis* (fino) en la clasificación consignada por Aulo Gelio. El estilo Terenciano es, pues, en general, *mediocris* y *grácilis* a un tiempo, esto es, medido y fino. Detallaremos, a continuación, los rasgos que configuran tal estilo.

b) Pureza de lenguaje. - El de Terencio es *lectus sermo*, lenguaje selecto (Cicerón), *purus sermo*, lenguaje puro (César). Plauto, por razones cómicas, no tiene el menor escrúpulo en insertar a manos llenas en su lenguaje helenismos, neologismos, y especialmente términos y giros populacheros, jergales; pero lo hace con una extraordinaria gracia y pujanza cómica, de suerte que su lenguaje rico y abigarrado resulta incisivo, pintoresco, fascinante; Plauto es el que elevó a categoría de arte el *sermo quotidianus, plebeius, rústicus* (el lenguaje corriente, plebeyo, rústico). Terencio, en cambio, es representante y perfeccionador del *sermo urbanus*, es decir, del lenguaje ciudadano; y téngase en cuenta que se trata de un lenguaje ciudadano de capital y de un lenguaje culto de la mejor ley, por ser el de la mejor sociedad. Y bien, al revés de Plauto, Terencio raramente emplea grecismos y, sin ser arcaizante, es más bien conservador en cuanto al vocabulario: también en la lengua guarda un justo medio; pero es un justo medio de corrección, de casticismo, de rigor: su lenguaje, en efecto, está sacado del patrimonio común, pero está bellamente limado; y es restringido, ceñido, pero preciso y translúcido. La pureza de lenguaje es nota principal del estilo terenciano. Es nota muy ponderada, si no la más ponderada, por la crítica aun reciente. “Es en tiempos de Cicerón -dice Ashmore- que la pureza de estilo de Terencio fue más apreciada; tan grandemente en verdad fue admirada que los críticos de la Edad de Augusto colocaron al poeta al mismo nivel de los refinados escritores de entonces”¹⁶¹. Según Ashmore, Terencio habría recogido el lenguaje coloquial de Plauto y lo habría mejorado, vaciándolo en el molde de la donosura y dicción de los dramaturgos griegos, de Menandro en especial; esto sería como el gran obsequio de nuestro poeta a la literatura latina; obsequio tanto más valioso cuanto que procede de un autor que floreció medio siglo antes de que naciera Cicerón y que realizó su tarea no a través de la gran épica ni de otro género serio, sino a través de una especie de diversión que el público quería fuese ligera y frívola¹⁶². A propósito de la lengua de Terencio leemos en Ronconi: “Su latín para repetir las palabras de Leo, es una nueva ‘urbánitas’ romana, como el griego de Menandro era una nueva ‘atthis’”. Terencio es el poeta de un círculo que persigue el ideal de una latinidad pura, a la que aplica los cánones de la claridad y la propiedad que Diógenes el Estoico y Panecio elaboraron para la grecidad”¹⁶³. Alonso Schökel afirma que el estilo de Terencio es “de una pureza y corrección que compite con Cicerón”¹⁶⁴. Terencio -dice a su vez Paratore- inaugura un purismo que parece ya preludiar al de la edad de César y prenuncia a los aticistas contemporáneos de Cicerón¹⁶⁵. La *Encyclopaedia Britannica* (s. v. *Terence*) ve en la pureza del latín el único mérito de Terencio: *His merit -purity of Latinity- etc.*; apela para ello al epigrama de César (ahí, sin embargo, se ensalza también la *tenúitas* estilística de Terencio), así como cita el testimonio de Servio según el cual “Terencio es preferido a los otros poetas cómicos solamente por razón de la propiedad, siendo inferior desde otros puntos de vista”. “En pureza de estilo -declara enfáticamente A. W. Verrall¹⁶⁶- él (Terencio) no tiene a quien lo supere entre los romanos, y ha de mantener su lugar hasta tanto se lea latín”.

c) Gracia y elegancia. - A la pureza de lenguaje van íntimamente unidas en Terencio la gracia y elegancia de la expresión. También para estas prendas hay todo un concierto de voces entusiastas que coorean los juicios de la antigüedad. Así, por ej., Bignone dice: “Terencio parece conocer todos los secretos y las gracias del latín”¹⁶⁷. La Harpe encarece la elegancia de su diálogo¹⁶⁸. Para Ashmore es la elegancia

¹⁶¹. ASHMORE., introd., p. 34.

¹⁶². *Ib.*

¹⁶³. RONCONI, p. XXIII.

¹⁶⁴. ALONSO SCHÖKEL, p. 136.

¹⁶⁵. PARATORE (1957), p. 187.

¹⁶⁶. *A Companion to Latin Studies*, p. 611.

¹⁶⁷. BIGNONE, p. 70.

¹⁶⁸. PIERRON, p. 129.

o refinamiento y gracia del idioma, lo que caracteriza los escritos de nuestro poeta¹⁶⁹. Chambry afirma: “Su (de Terencio) estilo ha pasado siempre por el modelo del *sermo urbanus*, de la conversación de las personas honradas”¹⁷⁰. Rubio afirma a su vez: “Terencio ha sido considerado siempre y unánimemente como un modelo de la buena latinidad, del *sermo urbanus* “; y llega a afirmar: “No hay lengua más pura, elegante y distinguida que la de Terencio”¹⁷¹. Ya Leopardi había declarado: “Terencio nunca igualado en su pura, perfecta y natural elegancia”¹⁷².

d) Naturalidad y sencillez. - El lenguaje de Terencio está desprovisto de alambicamientos, de ostensibles virtuosismos, como está desprovisto de frondosidades, ampulósidades, oropeles. De ahí que Terencio, a pesar de ser purista, parezca a veces indigente en su vocabulario; y de ahí que, a pesar de dar pruebas de un perfecto dominio técnico, sea sobrio, de ordinario, en el empleo de las figuras retóricas y recursos efectistas.

Hemos dicho “de ordinario”, pues en los prólogos, y particularmente en el de *La suegra*, hay un derroche de galas literarias dignas del más acendrado asianismo o culteranismo; antítesis, paralelismos, trastrueques, reduplicaciones, aliteraciones, asonancias, etc., se entreveran en una mezclanza peregrina, amanerada. Si prescindimos de los prólogos, la naturalidad y sencillez se yerguen admirables. Varios autores puntualizan esto.

Alonso Schökel, por ej., afirma que en el estilo de Terencio hay “una naturalidad que transporta a la vida real de la época”¹⁷³. Humbert escribe: “Su estilo es admirable por lo natural”¹⁷⁴. Igualmente Pichón pone de relieve el estilo simple y claro de Terencio, y lo compara con un hilillo de agua fresca y límpida¹⁷⁵. Bignone señala la sencillez clásica¹⁷⁶ y Hadas, la claridad del latín de Terencio¹⁷⁷. “Sus comedias -leemos en la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, s. v. Terencio- se recomiendan por la claridad y sencillez con que están presentadas y desarrolladas las situaciones”. Chambry nos informa que Fénelon estimaba muy vivamente la naturalidad de las pinturas terencianas¹⁷⁸. Pierron llega a exclamar: “Terencio es la claridad... la sencillez misma”¹⁷⁹.

Por la naturalidad y sencillez, Terencio se aparta diametralmente de Plauto, cuyo estilo cabrillea -en forma deslumbrante y fascinante- de metáforas, equívocos, aliteraciones, homofonías, paronomasias... en fin, de innumerables e inesperados resortes retóricos y juegos de palabras y sonidos.

e) Cortesía, delicadeza y decoro. - Observa Paratore que “si en Plauto aun los viejos severos, las matronas y todas las personas de bien hablan como los esclavos y los rufianes, en Terencio, que no conoce rufianes, aun los esclavos y los parásitos hablan el lenguaje comedido y compuesto de las personas de bien”¹⁸⁰. Los esclavos y los parásitos, y también los rufianes, a quienes también conoce Terencio: ¿no son acaso rufianes Dorión, en *Formión*, y Sanión, en *Los hermanos*? Y con los rufianes cabría añadir a las meretrices. En fin, todos los personajes, por más que puedan ser de baja extracción o de profesión nada recomendable, hablan el lenguaje de las personas de bien; más aún, hablan, según lo hemos indicado (p. 25-27), un lenguaje pulido y pulcro, lenguaje de aristocracia. Pues bien, ese lenguaje aristocrático es tal por su pureza y elegancia como asimismo por su cortesía y decoro. En el teatro de Plauto, como se encajan en cantidad puñetazos y palos, así se espetan denuestos e imprecaciones: y a la vez se descargan andanadas de expresiones maliciosas, chistes chocarreros, palabrotas y obscenidades. En Terencio, salvo contadas excepciones, estilo y trama respiran cortesía, delicadeza,

¹⁶⁹ ASHMORE, introd., p. 35.

¹⁷⁰ CHAMBRY, vol. I, p. VII.

¹⁷¹ RUBIO, vol. I, p. XLVIII.

¹⁷² GONZÁLEZ PORTO- BOMPIANI, s. v. *Heautontimorumenos*.

¹⁷³ ALONSO SCHÖKEL, p. 136.

¹⁷⁴ HUMBERT, p. 60.

¹⁷⁵ PICHÓN, p. 73.

¹⁷⁶ BIGNONE, p. 70.

¹⁷⁷ HADAS, p. 45.

¹⁷⁸ CHAMBRY, p. VIII.

¹⁷⁹ PIERRON, p. 129.

¹⁸⁰ PARATORE (1961), p. 120.

decoro. Hasta, una vez, se detiene Terencio frente a una palabrota¹⁸¹. Según Anatole France, Terencio fue el primero en poner el pudor sobre la frente de Talía, la musa de la comedia¹⁸². Y es corriente en los autores el elogio de la gentileza estilística de Terencio. Estableciendo un paralelo entre Terencio y Plauto, Rubio así escribe: “El público inteligente, si echa de menos en Terencio la alegría de Plauto, también echa de menos en Plauto la cortesía de Terencio”¹⁸³.

f) Lenguaje coloquial. - El estilo terenciano se destaca también por el tono conversacional, de una conversación que muy a menudo llega a ser coloquio íntimo: diálogo de almas que se comunican experiencias, resoluciones y planes; de corazones que se confían cuitas, recelos, esperanzas y anhelos. Por consiguiente, el estilo se desenvuelve reposado, circunspecto, suave y tierno, leve y flexible, amoldándose a la rica y sutil gradación de pensamientos y afectos que los personajes van revelando poco a poco en el curso de la acción. Y así, los caracteres se delinear y matizan progresivamente por toques menudos, discretos, finos; justamente en esto Paratore reconoce lo más típico del estilo terenciano¹⁸⁴.

Como muy a menudo el estilo terenciano es estilo de intimidad, de desahogo, es obvio que de él estén ausentes el tono ruidoso o rumboso, la saltarina polimetría plautina, los vuelos de la imaginación, los arrebatos líricos; es obvio, pues, que los personajes acostumbren hablar llanamente, como confesándose, con aire de misterio, y con dejos melancólicos que parecen empañar las mismas sonrisas.

Según dice Bignone, el “paciente modelado”¹⁸⁵ de los caracteres, el “discurso artísticamente medurado en la gradación de los colores”, el “finísimo arte recatado” hacen del estilo de Terencio “una delicia continuada del intelecto”, así como su psicología de los personajes es “una caricia para el alma”¹⁸⁶. Marouzeau asegura que tanto en la antigüedad como en los tiempos modernos ese “arte discreto” ha constituido frecuentemente “el embeleso de los espíritus delicados”¹⁸⁷; y en realidad, fue, por ej., el embeleso de espíritus tan delicados como Bossuet, La Bruyère, Fénelon, en la Francia del siglo XVII, y Diderot, en la del siglo XVIII.

g) Lenguaje sentencioso. - Lo sentencioso es otra cualidad del estilo terenciano, como señalan, por ej., Serafini, Alonso Schökel, Hadas¹⁸⁸. Este último en particular pondera en Terencio, como una prueba de la claridad de su lenguaje, “la neta precisión de sus apotegmas que tachonan todas sus páginas y han sido naturalizados en todos los idiomas”¹⁸⁹. Nos parece exagerada tanto la afirmación de que los apotegmas de Terencio tachonen todas sus páginas como, y sobre todo, la de que ellos hayan sido naturalizados en todos los idiomas. Indiscutiblemente, empero, son numerosas las sentencias; son precisas, nítidas; y algunas entre ellas se han vuelto famosas hasta el punto de convertirse en patrimonio universal. Añádase que, como las de Menandro, las sentencias de Terencio no solo se recomiendan por su precisión y nitidez, sino también por su concisión y elegancia, por su carga de experiencia, por su tino y por su *humánitas*. Ya hemos citado (p. 13) la que es como el índice del espíritu de Terencio y de Roma: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*. Otra hay que cifra la medida y equilibrio clásico: es la máxima *ne quid nimis* (*Andria*, verso 61), que traduce bellamente el *medén ágan*, nada demasiado, nada con exceso, de los griegos. Celeberrima es la que citamos a propósito de los estilos (p. 45) y que enfoca el fatal subjetivismo de los pareceres: *Quot homines, tot sententiae*. Otras máximas que gozan de celebridad son las siguientes: *Amantium irae, amoris redintegratio est* (*Andria*, v. 555), enojo de enamorados, amor renovado; *Senectus ipsa morbus* (*Phormio*, v. 575), la vejez por sí sola es una enfermedad; *Fortis fortuna adiuvat* (*Phormio*, v. 203), la fortuna favorece a los fuertes; *Dictum*

¹⁸¹ *El atormentador de sí mismo*, v. 1041-1042: “no ponerme ante los ojos, valiéndote de tramoyas, a una... Me da vergüenza soltar una palabrota en presencia de tu madre”.

¹⁸² SERAFINI, p. 48.

¹⁸³ RUBIO, vol. I, p. XLVII.

¹⁸⁴ “La característica principal del estilo de Terencio está en la esmeradísima gradación de los toques”: PARATORE (1957), p. 188.

¹⁸⁵ BIGNONE, p. 63.

¹⁸⁶ *Ib.*, p. 70.

¹⁸⁷ MAROUZEAU, vol. I, p. 49.

¹⁸⁸ SERAFINI, p. 51; ALONSO SCHÖKEL, p. 136; HADAS, p. 45.

¹⁸⁹ HADAS, *loc. cit.*

sapienti sat est (*Phormio*, v. 541), al buen entendedor, pocas palabras ; *Modo liceat vivere, est spes* (*Heautontimorúmenos*, v. 981), con tal que vivamos, tenemos esperanza ; *Fácil omnes cum valemus recta consilia aegrotis damus* (*Andria*, v. 309), todos, cuando estamos bien, dispensamos con facilidad consejos atinados a los enfermos ; *Obséquium amicos, véritas ódium parit* (*Andria*, v. 68), la complacencia engendra amistades; la franqueza, inquina.

Deseo de agradar al público afinando a la vez su sentido estético

Por lo que acabamos de considerar acerca del estilo, como asimismo acerca de los personajes y la acción, nada raro que Terencio no disfrutara de popularidad y que aun tuviera que probar la amargura del fracaso, y nada menos que para la comedia más genuinamente suya cual es *La suegra*. Tampoco a su modelo Menandro le había sonreído la popularidad, si bien contase aquel con un público extraordinario por vivacidad y perspicacia de ingenio, por rapidez y agudeza de percepción, por intensidad de curiosidad y por finura y delicadeza de sensibilidad. Añádase que Terencio, aun acentuaba el tono de espiritualidad e intimidad inaugurado por la comedia de Menandro. Y lo acentuaba frente a un público que no solo estaba lejos de poseer las cualidades propias del público ateniense, sino que además estaba acostumbrado a la vena cómica, bufonesca e hilarante, de Plauto. ¿Habrá que decir, como dicen algunos, que Plauto buscó agradar al público preferentemente plebeyo, mientras que Terencio se preocupó tan solo por agradar a los amigos de la peña escipiónica? No, Terencio también ambicionó el favor del público, ambicionó su aplauso, aunque no se propusiera excitar una risa suelta, impetuosa y ruidosa, como, en cambio, se lo había propuesto, y lo había logrado, el populachero Plauto.

De que Terencio, ya desde el principio de su carrera dramática, ambicionara el favor y aplauso del público, nos da fe él mismo con las primeras palabras del prólogo de *La andria*: “Cuando por vez primera -dice- el poeta resolvió componer comedias, creyó que le incumbía tan solo la tarea de escribir piezas que resultaran del agrado del público”. Por otra parte, si no hubiese buscado el agrado del público, no habría deplorado en el segundo prólogo de *La suegra*: “¡Tanto se ensañó con ella la mala suerte!”, ni habría suplicado en los prólogos que se guardara silencio y se prestara atención, y una atención especial. El aplauso de la multitud es la legítima y profunda aspiración de todo dramaturgo que escriba para la escena y no para la lectura; la sola aprobación y apreciación por parte de los amigos aristocráticos hubiera sido, como bien dice Beare, un pobre sucedáneo¹⁹⁰. Y de hecho Terencio se afirmó en la pública escena antes que afirmarse en el estudio privado de los eruditos, como lo prueba el hecho de que sus piezas siguieron representándose después de la muerte de él, y no solo a fines de la república, sino también en el período imperial, hasta la edad de los Flavios, a lo menos, ya que Quintiliano parece referirse a representaciones contemporáneas de comedias de Terencio; y las ilustraciones de los manuscritos inducen a relacionarlas con representaciones todavía posteriores.

Es erróneo pues sostener sin más ni más, como alguien sostiene, “que Terencio no fue popular y que solo fue apreciado por lectores cultos y avisados, más atentos a la pureza de su latín y a la corrección de su estilo que deseosos de solaz o de emociones”¹⁹¹. Es cierto, no obstante, que, según observa Marouzeau, el arte discreto de Terencio, poco perceptible para un público no sagaz que pudo ser el de su época, se aprecia mejor a través de la lectura¹⁹². Pero esto, a la vez que explica como Terencio formó el encanto de los espíritus delicados, corrobora la concepción de que Terencio no se avino a complacer al público a la manera de Plauto ni de Nevio y Enio, sino que anheló familiarizar al público con comedias selectas, más aún *sine vítiis* o perfectas¹⁹³, reverberantes un arte superior al del mismo Menandro. Y por cierto aventaja a Plauto, el ídolo de la escena romana, en lo que es técnica escénica y estilo de la más auténtica comedia, la cual fusiona una intriga inteligente con el contraste de caracteres.

¹⁹⁰ BEARE, p. 350.

¹⁹¹ RONCONI, p. XXIV.

¹⁹² MAROUZEAU, vol. I, p. 49.

¹⁹³ Prólogo del *Heautontimorúmenos*, v. 30.

Beare no vacila en decir: “Plauto nos da la farsa -una sucesión de fuegos artificiales; a medida que uno palidece, otro alumbró el cielo-. Terencio nos da la comedia. La diferencia entre los *Menáechmi* y *Los hermanos* es la diferencia entre la farsa y la comedia”¹⁹⁴. Análogo juicio expresa Serafini: “Entre Plauto y Terencio media en verdad un abismo (¡no parecerían casi contemporáneos!): en breve, de la hilarante farsa populachera se pasa al drama psicológico”¹⁹⁵. Terencio es pues un perfeccionador de la comedia y un educador del sentido artístico del pueblo.

Moralidad del teatro de Terencio

¿Es también un educador del sentido moral del pueblo? Beare formula al respecto una serie de preguntas: “¿Es Terencio un preceptor moral? ¿o son sus piezas también, ejemplo de esa ‘moralidad inmoral’ que Mommsen halló en Menandro? ¿Debe un dramaturgo mostrar cortesanas mejores de lo que son en su vida real (como en el caso de Tais en *El eunuco* y de Baquis en *La suegra*)? ¿Es el despiadado cinismo de Plauto un mentor más honesto y menos peligroso? ¿Está detallada de modo innecesariamente meloso la violación de Pánfila por obra de Querea? ¿Qué pieza aprovecharía más a un joven, el *Eunuchus* o el *Truculentus*?”¹⁹⁶. Lastimosamente, Beare no aplica en este punto su acostumbrada agudeza analítica; debió de parecerle aventurado proponer respuestas pormenorizadas. Sólo insinúa que en Terencio lo moral está supeditado a lo artístico. Advierte, en efecto: “Lo que hemos de tener presente es el hecho central de que Plauto y Terencio fueron ambos dramaturgos, y que como tales deben haber compartido el mismo objetivo: agradar a su público”; advierte además que “en la comedia latina el elemento del goce es más destacado” que en la Comedia Nueva Ática; advierte finalmente: “No tenemos que exagerar la diferencia entre Plauto y Terencio; hay profusión de espíritu moralizador en Plauto (v. gr. en el *Trinummus* y los *Captivi*), como hay profusión de humor apacible en Terencio (v. gr. en *Formión* y *Los hermanos*)”; y concluye: “Tanto el espíritu moralizador como el humor están concebidos en orden al goce”¹⁹⁷. Beare soslaya pues el aspecto ético de los dramas terencianos.

Pero la ética no es sierva del arte, y el agrado o goce del público, como no es razón valedera para manipular arbitrariamente el arte, tampoco lo es para manipular arbitrariamente la ética. Por el contrario, arte y agrado o goce del público debieran ajustarse siempre a los cánones supremos de la ética. Pues bien, ¿cómo se nos presenta el teatro terenciano desde el punto de vista ético? En otras palabras: ¿Cuál es la moralidad de la obra de Terencio? He aquí unas respuestas y observaciones:

La Harpe afirma que la moralidad de Terencio es sana e instructiva¹⁹⁸. Bignone, al comparar los tipos cómicos del arte terenciano con los tradicionales del arte plautino, apunta: “Ya no suben a la escena procaces e hinchados de pasión, coloridos de desvergüenza; tienen una timidez nueva, una espiritualidad consciente”¹⁹⁹. P. Coromines realza en las obras de Terencio “una exposición elegante y pulcra, en la que centellean alegrías de una mentalidad exquisita, pensamientos delicados y nunca envilecidos por la bajeza de las costumbres o de la expresión, ni por la zafiedad o la infamia del carácter”²⁰⁰.

Pierron, en cambio, refutando la citada afirmación de La Harpe, escribe: “Terencio, frecuentemente, sólo es casto en apariencia. Nunca es brutal ni grosero, pero tal vez esto sea peor. La corrupción refinada que Terencio exhibe en algunos de sus cuadros, casi no es menos abominable que las suciedades de Plauto”²⁰¹. Y efectivamente, Plauto, a pesar de ser tan deslenguado, ni le parecía abominable a un San Jerónimo; antes bien, el austero Padre de la Iglesia, después de transcurrir noches vertiendo lágrimas por sus pecados, solía consolarse leyendo a Plauto: señal de que Plauto no constituía para él ocasión de pecado, sino tan solo una lectura tónica, hilarante, como si la suciedad se desvaneciera en

¹⁹⁴. BEARE, p. 350.

¹⁹⁵. SERAFINI, p. 49.

¹⁹⁶. BEARE, p. 111.

¹⁹⁷. *Ib.*, p. 111-112.

¹⁹⁸. PIERRON, p. 129.

¹⁹⁹. BIGNONE, p. 70.

²⁰⁰. COROMINES - COROMINES, vol. I, p. XXXV.

²⁰¹. PIERRON, p. 129.

la comicidad. Prosigue Pierron: “Dígaseme qué moralidad sana e instructiva contiene *El eunuco*. Dígaseme si Querea, al vanagloriarse de haber violado a una muchacha, es un buen ejemplo. Dígaseme si el capitán Trasón hace reflexiones instructivas al ver al fingido eunuco que llevan a casa de Tais. Dígaseme la moralidad que puede sancionar contratos como los que conciertan primero Tais y Fedria, y por último Fedria, Tais y Trasón”²⁰². Obviamente, Pierron da en la tecla, pero luego nos extraña imaginando que el propio Terencio contestaría que “sólo había tratado de escribir una comedia, y que no pretende ser profesor de moral”²⁰³. ¿Acaso le es lícito a la comedia prescindir de la moral? Creemos que no.

Pero si para Plauto la suciedad parece desvanecerse en la comicidad, ¿no se puede decir análogamente que en Terencio parece ella esfumarse en la gentileza? Así debe de opinar La Magna, pues escribe:” Terencio no amaba meter las manos en las llagas de la sociedad para descubrir sus inmundicias y poner en solfa sus infamias; el vicio, pasando a través del filtro de su alma buena y suave, sale de ahí menos repelente y se vuelve debilidad; el bribón se vuelve un pillo descarado, el engaño vulgar se vuelve una burla sin graves consecuencias; el mal, en el curso de los hechos, se vuelve bien, y el mundo corrompido y podrido se transforma en un mundo más sereno, habitado por seres que, si bien entre las debilidades y los defectos, se revelan buenos en su intimidad, como buena fue el alma del poeta que tal mundo representó, porque en él confió”²⁰⁴. ¡Cómo es verdad que, según dice el refrán, las cosas son del color del cristal con que se miran! Pero las cosas de por sí siguen teniendo su color natural. Por eso ¿no es acaso oportuno repetir aquí el modismo: “Al pan, pan, y al vino, vino”, esto es: Al mal, mal y al vicio, vicio? Con todo, no queremos ser drásticos. Pensamos que es preciso distinguir entre moralidad en general y moralidad en el sentido de castidad. Pues, la moralidad terenciana es en general bastante elevada, según vimos al tratar de varias categorías de personajes (p. 26-28), pero, en cambio, como castidad deja bastante que desear. Se afirma el sexo, el *sex appeal*; se practica una especie de libertad prematrimonial; se frecuentan con desparpajo casas de mancebía; aun se efectúan calaveradas callejeras; se da un caso de bigamia (Cremes, en *Formión*) y se concierta otro (para Tais, en *El eunuco*); la tolerancia de las personas maduras respecto de los desenfrenos juveniles no suele tener visos de desazón y disgusto, sino simplemente de disimulo o condescendencia...: en una palabra, triunfa el vicio impuro en una sociedad impura.

La visión de tal vicio y sociedad ¿puede provocar una reacción de censura, de repugnancia, y por lo tanto un impulso hacia la bella virtud? Así lo pensaba Bossuet, como se desprende del siguiente fragmento de carta que él escribiera al Papa Inocencio XI acerca de los estudios del Delfín: “No puede decirse lo mucho y lo muy agradable y útilmente que se ha distraído con Terencio, ni cuántas imágenes vivas de la vida humana han pasado ante sus ojos al leerlo. Ha visto los engañosos cebos de la voluptuosidad y de las mujeres; los ciegos impulsos de una juventud a la cual han comprometido en pasos difíciles y escurridizos las adulaciones y las intrigas de los criados, que no sabe qué hacer, que se siente atormentada por el amor, que solo sale de apuros por una especie de milagro, y que no encuentra el reposo sino volviendo al camino del deber. Allí advertía el príncipe las costumbres y el carácter de cada edad y de cada pasión, expresados por el admirable observador con todos los rasgos convenientes para cada personaje, con sentimientos naturales, y, por último, con esa gracia y con ese sentimiento de las conveniencias que exigen esta clase de obras. No perdonábamos, sin embargo, nada de este poeta tan regocijado, y volvíamos a leer los fragmentos en que se muestra más licencioso. Pero al mismo tiempo nos asombrábamos de que muchos de nuestros autores hubiesen escrito con menos miramientos, y condenábamos su modo de escribir tan deshonesto como pernicioso para las buenas cos-

²⁰². *Ib.* - En el lugar citado se lee las dos veces *Fedisa* en lugar de *Fedria*; *Fedisa* también se lee en la p. 127. *Fedisa* es una evidente corrupción de *Fedria*; esta grafía, por otra parte, aparece en la p. 122.- En el mismo capítulo dedicado a Terencio, se encuentran estas otras corrupciones de nombres: *Donat* por *Donato* (p. 119 y 122), *Charin* por *Carino* (p. 121), *Trayón* por *Trasón* (p. 122), *Natón* por *Gnatón* (*ib.*) y aun *Catón* por *Gnatón* (p. 128).- Por supuesto, semejantes lunares se deben al traductor.

²⁰³. *Ib.*

²⁰⁴. LA MAGNA (1944), p. 21.

²⁰⁵. PIERRON, p. 131-132.

tumbres”²⁰⁵. Que muchos autores modernos sean menos circunspectos que Terencio, no justifica, desde luego, las obscenidades y licencia de nuestro poeta. Por otra parte, el recato y finura de lenguaje no desvirtúa la impudicia, sino que la acentúa tornándola más interesante y aun atractiva. Pues, con todo el respeto que se merece el Águila de Meaux, creemos, sin embargo, que Terencio, sin oportunas expurgaciones, no es formativo desde el punto de vista de las buenas costumbres y que por consiguiente no es recomendable para personalidades a medio moldear, como son los educandos adolescentes, por lo menos en el régimen acostumbrado de educación colectiva, y especialmente en la pubertad o edad crítica.

Con todo, hay que reconocer, y lo reconocemos complacidos, que la gentileza es de suyo mejor que la grosería, y el lenguaje comedido, mejor que el desbocado; y que en los vicios exhibidos en el teatro terenciano se vislumbran afanes de regeneración, de llevar una conducta decorosa y digna: es la moral pagana que, en uno de sus más fieles representantes, anhela purificarse y elevarse; es lo que ocurrirá con el advenimiento del cristianismo y la asimilación de su moral.

Fisonomía característica de las distintas comedias

Creemos oportuno señalar aquí brevemente la fisonomía característica de las distintas piezas que componen el teatro terenciano, a la luz de apreciaciones que se han formulado al respecto.

La andria es una delicada novela de amor que revela en Terencio, como dice Bignone, “un poeta de los del linaje del corazón”²⁰⁶. Ashmore la tiene por “la más patética”²⁰⁷ entre las comedias de Terencio. Como vimos (p. 20), *El eunuco* y *Formión* constituyen el dúo más cómico o menos melancólico del teatro terenciano. Para Serafini, “*El eunuco* es la comedia más cercana a Plauto, si no como espíritu, ciertamente como intriga”²⁰⁸; para Ashmore es “la más variada y vivaz”²⁰⁹ de las seis de Terencio; también Hadas la considera como “la más vivaz”²¹⁰. *Formión*, con todo, aventaja a *El eunuco* en recato de lenguaje y situaciones: es una pieza inofensiva, según dice Hadas²¹¹. *El atormentador de sí mismo* es “la comedia del remordimiento de conciencia”, como la define Serafini²¹², y del autocastigo o expiación voluntaria, como lo indica el título. En verdad, el título conviene sólo a la mitad del argumento, como observa Venediger²¹³. Pero, por más que no abarque todo el contenido de la obra, señala, sin embargo, el móvil que puso en marcha su acción. Es un “verdadero drama”, asegura Hadas²¹⁴; Humbert también afirma que *El atormentador de sí mismo* y *La suegra* son “verdaderamente pequeños dramas” y supone que por tales piezas no se engañaba Diderot cuando veía en Terencio el antepasado y el modelo de la moderna comedia sentimental²¹⁵. Más que *El atormentador de sí mismo* es un drama *La suegra*. Es “el drama más fino de Terencio”, dice Serafini²¹⁶; “finísimo drama interior”, dice Bignone²¹⁷; “un drama de familia”, dice Pichon²¹⁸; “un verdadero cuadro de familia”, dice Schlegel²¹⁹. Con todo, Ashmore conceptúa *La suegra* como “la pieza de menos mérito”²²⁰; Pierron a su vez escribe: “El in-

²⁰⁶ BIGNONE, p. 63.

²⁰⁷ ASHMORE, introd., p. 33.

²⁰⁸ SERAFINI, p. 45.

²⁰⁹ ASHMORE, introd., p. 33.

²¹⁰ HADAS, p. 47.

²¹¹ *Ib.*

²¹² SERAFINI, p. 43.

²¹³ RUBIO, vol. II, p. 23.

²¹⁴ HADAS, p. 45.

²¹⁵ HUMBERT, p. 59-60.

²¹⁶ SERAFINI, p. 44.

²¹⁷ BIGNONE, p. 68.

²¹⁸ PICHON, p. 78.

²¹⁹ PIERRON, p. 123.

²²⁰ ASHMORE, p. 123.

terés de esta comedia no es extraordinario; su acción es fría y lánguida. Probablemente hubiese podido escoger Terencio algo mejor en el teatro de Apolodoro. No quiere decir esto que se note en ella la falta de sus cualidades habituales; pero era preciso un genio distinto del suyo para animar aquellas figuras, y tal vez otro procedimiento dramático para obtener de aquel asunto algo más de lo que Terencio nos ofrece”²²¹. Coppola llega a afirmar a propósito de *La suegra*: “Terencio ha compuesto una comedia desigual, falsa y, en una palabra, equivocada”²²². Resultan raras semejantes apreciaciones de Ashmore, Pierron y Coppola; pareciera que dichos autores están bajo la impresión del reiterado fracaso que le tocó sufrir a la pieza. Pero debe tenerse en cuenta que, a pesar de tal fracaso, Terencio siguió cuidando y amando *La suegra* como la niña de sus ojos. Señal de que ella reflejaba con más fidelidad su alma e ideales de artista. Justamente por su tono más íntimo, más sentimental, más idealista y más moralizador, la crítica actual reconoce en *La suegra* la comedia más característicamente terenciana. Así Serafini escribe: “*La suegra* es la más terenciana de las comedias de Terencio: la que revela mejor la flor de su alma”²²³; y Paratore: “Por cierto *La suegra* es la más terenciana de las comedias de Terencio, y con sus largas vicisitudes parece haber constituido, amén de la hija predilecta del autor -precisamente por ser la más desgraciada-, también la sustancia de toda la más pura espiritualidad terenciana, el aljibe de su poesía mejor y por ende el trampolín para todas sus afirmaciones artísticas”²²⁴. Y es muy significativo que Diderot estimara *La suegra* como el prototipo del drama burgués²²⁵; en realidad, según observa J. Coromines, “la pieza nos hace el efecto de un drama burgués moderno más que de una comedia antigua”²²⁶. Pero comúnmente se juzga que *Los hermanos* representan la obra maestra de Terencio. Por cierto se ha de admitir que es “una de las mejores de Terencio”, como dice Marouzeau²²⁷; “la más conocida y la más leída”, como dice Chambry²²⁸; “la que ha sido objeto de más estudios monográficos”, como dice J. Coromines²²⁹. Es “la comedia pedagógica de Terencio”, en expresión de Serafini²³⁰, pues ella contrapone dos sistemas educativos: uno autoritario y rígido, y el otro dulce y comprensivo, haciendo resaltar la mayor eficacia de este segundo sistema. Nos hallamos pues frente a una comedia de tesis, de tesis moral. Y cabe añadir que en todos los tiempos, según escribe Lupo Gentile, se la juzgó con razón como un modelo de sabiduría humana²³¹; ya solo en el monólogo del adusto Medea, que forma la escena IV del V acto, se contendría, según Serafini, toda la filosofía, toda la *humánitas* de Terencio²³².

FORTUNA DE TERCENCIO

Presencia y prestigio de Terencio a lo largo de los siglos

En su *Historia de la Literatura Romana*, Pierron afirma que “Terencio sólo ha tenido admiradores entre los modernos y sobre todo entre los franceses”²³³, sosteniendo, en cambio, que durante toda la antigüedad prevaleció el parecer del romano Volcacio Sedígito²³⁴. Se trata del parecer asentado en el

²²¹ PIERRON, p. 123.

²²² STELLA, p. 31.

²²³ SERAFINI, p. 45.

²²⁴ PARATORE (1957), p. 113-114.

²²⁵ MAROUZEAU, vol. III, p. 19.

²²⁶ COROMINES, p. 17.

²²⁷ MAROUZEAU, vol. III, p. 98.

²²⁸ CHAMBRY, vol. II, p. 353.

²²⁹ COROMINES, vol. IV, p. 79.

²³⁰ SERAFINI, p. 46.

²³¹ LUPO GENTILE, p. 8.

²³² SERAFINI, p. 46.

²³³ p. 214.

²³⁴ p. 116. - A Volcacio Sedígito, Büttner lo sitúa hacia el año 130 a. de J. C. Otros lo creen de otra época. Escribió un poema, *De Poetis* (*Diccionario del Mundo Clásico*, s. v. Volcacios, 1).

poema *De poetis*, del cual Aulo Gelio nos conservó dieciséis yambos trímetros, donde aparecen nombrados por orden de mérito los diez mejores comediógrafos latinos. Pues bien, en esa lista Terencio apenas figura en sexto lugar, siendo pospuesto, como ya observara con sorpresa Suetonio²³⁵, no solo a Nevio, Plauto y Cecilio Estacio, sino aun a Licinio Ímbrex y Atilio (definido este último por Cicerón como *poeta durísimus, ferreus*²³⁶). En contraposición a la valoración de Volcacio está el juicio de Lucio Afranio²³⁷, que en sus *Compitales* formula la siguiente pregunta retórica: *Terenti num similem dicetis quempiam?* ¿Acaso dirán que hay alguien (es decir, algún poeta cómico) parecido a Terencio?²³⁸. Pierron no desconoce este juicio tan halagüeño para Terencio, pero advierte: “Afranio tenía, como Terencio, más razón que inspiración, más elegancia y más gracia que movimiento y animación”²³⁹. A propósito de Volcacio, en cambio, el citado crítico dice: “Volcacio no era un cualquiera. Hizo muy interesantes trabajos acerca de los poetas cómicos; asistió a las representaciones de las obras de Terencio dirigidas por el autor; no carecía de erudición, ni de inteligencia, ni de gusto, y no se sabe que tuviese el menor motivo para ser parcial con Terencio”²⁴⁰. Pero nos permitimos observar: 1) No consta que fueran varios y muy interesantes los trabajos de Volcacio acerca de los poetas cómicos; solo consta que fue autor del poema arriba nombrado, del cual nos quedan únicamente la referida lista y otros dos fragmentos, uno sobre la muerte de Terencio y otro sobre la Suegra. 2) Tampoco consta que Volcacio haya asistido a las representaciones de las obras de Terencio dirigidas por el autor; la cosa es simplemente posible, y todavía admitiendo que Volcacio pertenezca a la misma época de Terencio. 3) Volcacio, al igual que su contemporáneo Porcio Licino, formaba parte del importante cenáculo literario que se había agrupado alrededor de Lutacio Cátulo; cenáculo literario que estuvo enfrentado con el de los Escipiones (ver *supra*, p. 9, nota 35). En Volcacio, por ende, es de presumir a lo menos cierta parcialidad o animosidad en desfavor de Terencio. 4) No se ve por qué haya que atribuir tanta importancia a Volcacio restándola, en cambio, a Afranio. Volcacio fue un simple poeta crítico, cuya producción se ignora, como acabamos de ver, casi por completo; apenas se lo nombra en la historia de la literatura latina; y en general la crítica moderna tilda de curioso o extraño su canon de los mejores exponentes de comedias *palliatae*, discordando mucho de él. De Afranio, por el contrario, sabemos que fue el mayor poeta de la comedia *togata*, del cual nos han quedado los títulos de cuarenta comedias, y fragmentos con más de cuatrocientos versos²⁴¹. Sus comedias, según anota Rostagni, habrían tenido una considerable fortuna y la temática de las mismas no habría diferido de las de Menandro y Terencio, a quienes expresamente reconocía como modelos suyos²⁴². Añádase a esto que: a) Cicerón alaba la finura de ingenio y el elocuente estilo de Afranio; b) Horacio asegura: “La toga de Afranio le hubiera quedado bien a Menandro”²⁴³; c) Quintiliano lo coloca a la misma altura de Plauto y Terencio. Por todas estas razones nos parece que la opinión de Afranio acerca de Terencio no solo merece menos consideración que la de Volcacio Sedígito, sino que la merece igual y aun mayor, siendo la opinión expresada por un autor de reconocida autoridad y justamente con respecto a la comedia.

Creemos luego que es por lo menos aventurado afirmar, como afirma Pierron, que Volcacio no hizo sino formular el juicio que respecto de Terencio tenía el público de su época²⁴⁴. La documentación existente no autoriza tal afirmación; al contrario, poseemos el dato de que, cuando se trató de celebrar

²³⁵ *Vita*, Wessner, 7.

²³⁶ PARATORE (1961), p. 125. - Los cuatro restantes, a quienes es preferido Terencio, son: Turpilio, Trabea, Luscio y Enio (cf Coromines-Coromines, vol. I, p. XXXII, nota).

²³⁷ Veleyo lo cree contemporáneo de Terencio, Cecilio, Estacio y Accio (cf Bignone, p. 71- 72).

²³⁸ *Vita*, Wessner, 7.

²³⁹ PIERRON, p. 116.

²⁴⁰ *Ib.*, p.115. En el lugar citado se lee “imparcial”, pero, desde luego, es un ejemplo de distracción.

²⁴¹ BIGNONE, p. 71. - Hadas (p. 50) habla de cuarenta y cuatro títulos y trescientos versos. El *Diccionario del Mundo Clásico* (s. v. Afranios, 1) señala cuarenta y tres títulos y numerosos, pero breves, fragmentos.

²⁴² ROSTAGNI, p. 113.

²⁴³ BIGNONE, p. 72.

²⁴⁴ PIERRON, p. 115.

el triunfo de Lucio Mumio Acailo sobre los aqueos, no se halló nada mejor que representar una comedia de Terencio.

De todos modos, no solo modernamente, sino ya desde la antigüedad, tuvo Terencio abundancia de admiradores y admiradores de nota. Ya hemos citado los juicios de Varrón (p. 22), Cicerón (p. 29), César (p. 30), Horacio (p. 31), Quintiliano (*ib.*). Son juicios de autores que representan cumbres en la cultura romana y que pertenecen, los cuatro primeros, al período clásico o siglo de oro: Quintiliano, por otra parte, si bien cronológicamente pertenece al período posclásico, es netamente clásico en su obra, siendo el intérprete y el propugnador de la imitación de los clásicos y en especial de Cicerón. A propósito de este último, nos place consignar aquí que no solo prefería Terencio a los demás poetas cómicos, sino que lo conocía a fondo, como lo atestiguan las numerosas citas y las numerosas locuciones, sentencias y vocablos de procedencia terenciana que aparecen en sus escritos. Para Horacio también podemos añadir que le tributa a Terencio el homenaje de algunas reminiscencias, entre las que se destaca la de los primeros parlamentos de *El eunuco* en la Sátira tercera del libro segundo. Horacio y después Quintiliano condenan expresamente la virtud estilística de Plauto. Y así Terencio triunfa sin controversia entre los clásicos y los clasicistas.

En los tiempos de Adriano y Marco Aurelio, es decir, en el siglo II de nuestra era, vuelve a brillar Plauto, eclipsándose, en cambio, Terencio; esto ocurre por obra de los arcaizantes, cuyo corifeo es el orador y retórico Cornelio Frontón. Los arcaizantes, pretendiendo reevaluar lo antiguo, más aún, lo antiquísimo, se oponen a los escritores modernos, y sin ni siquiera recomendar a los clásicos de la época de César y Augusto, recomiendan tan solo a los *veteres*, a los arcaicos. Y así, modelos para los poetas son Plauto y Enio: *poetarum maxime Plautus* -declara Frontón-, *multo maxime Ennius*, entre los poetas se distinguen Plauto y, mucho más todavía, Enio²⁴⁵. Frontón ignora a Terencio; igualmente lo ignora el famoso novelista Lucio Apuleyo. Y, sin embargo, nuestro comediógrafo es poco posterior a Plauto. Lo que sucede es que él aparece a los ojos de los arcaizantes como demasiado acompasado, demasiado literario, demasiado clásico.

Con el humanismo cristiano se renueva la fortuna de Terencio. San Agustín consideraba el famoso verso *Homo sum...* (p. 8), uno de los vértices de la espiritualidad pagana en lo que tenía de inconscientemente precristiano. Más aún, le parecía que un aura precristiana soplaba en la mayor parte del teatro de Terencio; por eso, Terencio figuraba entre sus autores más queridos. También San Ambrosio, otro gran Padre de la Iglesia, estudió y apreció a Terencio, como se desprende del hecho de que en su producción literaria se halla una notable cantidad de alusiones manifiestas a frases y estructuras de nuestro poeta, y hasta frases enteras entresacadas de sus comedias. Igualmente es dable encontrar citas de Terencio en San Jerónimo, que con los dos anteriores forma el trío de los grandes Padres de la Iglesia de Occidente. Con citas de Terencio damos asimismo en los escritos de Lactancio, el escritor más elocuente y elegante de su tiempo, a quien Pico de la Mirándola (s. XV) apodó “el Cicerón cristiano”.

En suma, Terencio gozó de un prestigio único en la antigüedad tanto pagana como cristiana. Otra prueba de ello es la abundancia de comentarios o glosas, y de citas o reminiscencias de su teatro que se efectuaron desde el siglo I antes de C. hasta el siglo VI después. Lamentablemente se perdieron los comentarios de Valerio Probo (en tiempos de Nerón), de Emilio Ásper (en tiempos de los Flavios), de Arruncio Celso, Sinodio Apolinar y Acrón (en tiempos de Marco Aurelio), de Evantio (s. IV) y de algún otro más; tan solo se conservaron los de Donato (s. IV) y Eugrafio (s. VI). Este último aprovecha los trabajos de los dos anteriores. El comentario de Donato ha llegado a nosotros con interpolaciones de importancia que la crítica moderna trata de expurgar del texto; pero aun con ese lastre constituye la más valiosa fuente de información acerca de Terencio, máxime para estudiar la relación de él con los modelos griegos.

Explicaciones del texto terenciano nos vienen ofrecidas por varios gramáticos, como Sexto Pompeyo Festo, Velio Longo, Carisio Sosipates, Tiranio Rufino, Prisciano, etc., o por escoliastas, como Asconio Pediano, Persio, Lucano, Juvenal, etc.

Citas o reminiscencias, además que en los autores ya señalados (Cicerón, Horacio, S. Agustín, S.

²⁴⁵. SERAFINI, p. 371.

Ambrosio, S. Jerónimo, Lactancio), pueden observarse en Varrón, Séneca, Quintiliano, Aulo Gelio, Apuleyo, Ausonio, Símaco.

En la Edad Media Terencio recibió un verdadero culto por ser considerado, según el reconocimiento agustiniano, como un poeta prenunciador del cristianismo. Se lo estudiaba con admiración aun en los monasterios; por la donosura del estilo no se reparaba o se procuraba no reparar en las fealdades morales del contenido. Pero en el siglo X una religiosa alemana de ilustre abolengo, cierta Rosvita, perteneciente al monasterio de Gandersheim, en Sajonia, se propuso escribir un teatro de contenido cristiano en estilo terenciano, con el fin de atraerse a los devotos de Terencio y apartarlos así de las pecaminosas historias de amor de sus piezas. Y, efectivamente, llevó a cabo su piadoso intento componiendo, en prosa rítmica latina, seis dramas, tejidos con leyendas de santos y ricos de frases de Terencio, máxime en el penúltimo drama titulado *Pafnutius*. Fue ese como el preludeo del “Terencio cristiano”, combinación de comedia romana y relatos bíblicos, que en el siglo XVI florecería primero en Holanda y luego en Alemania e Inglaterra. “Terencio cristiano”, aunque también se imitara el lenguaje coloquial de Plauto y a pesar de que, por el tono espontáneo y frecuentemente burdo, fuera mayor la semejanza con Plauto que con Terencio. Es que en la época moderna, lo mismo que en la Edad Media, Terencio era considerado el comediógrafo por antonomasia, el prototipo de los comediógrafos. Y esto prueba la fascinación ejercida por Terencio en las dos edades. Por eso, todavía en la Edad Media, fue objeto de varios comentarios, distinguiéndose entre ellos: el *Commentum Brunsonianum* (así llamado por haberlo editado Bruns en 1811), el *Commentum Monacense* (es decir, el comentario que responde a un códice de Munich publicado por Schlee), la *Expositio* y el comentario de Giacomino de Verona. Asimismo, la extraordinaria riqueza y excelencia de la tradición manuscrita o códices de Terencio a lo largo de la Edad Media, atestigua la popularidad de que gozó el poeta en dicha época, a la vez que atestigua el religioso respeto que rodeó y guardó intacta su producción.

A partir del siglo XIV, el entusiasmo por Terencio se manifestó en un estudio insistente de sus comedias; de esa manera Terencio fue adquiriendo un lugar privilegiado en las escuelas, donde, por otra parte, siempre, ya desde el siglo I de nuestra era, había sido propuesto como uno de los mejores maestros de la latinidad. Entre los entusiastas admiradores de Terencio en las postrimerías de la Edad Media, cabe destacar a Petrarca y Boccaccio, los dos ilustres humanistas que juntamente con Dante fijaron la lengua literaria italiana. Petrarca estudió, imitó y tradujo a Terencio. Boccaccio lo anteponía a Plauto.

La estima entusiasta por Terencio sigue *in crescendo* durante el Renacimiento. Así el Marqués de Santillana lo cita a menudo como autor que le es familiar. Erasmo y Melanchton aprenden de memoria sus piezas. Ellos y otros humanistas, tales como Justo Lipsio, Antonio Mureto, Casaubón y Hugo Grocio, lo traducen, e imitan con ahínco su estilo. Los renacentistas leen y releen las obras de Terencio, especialmente en orden a asimilar un latín límpido para la conversación familiar. En esto Terencio es el modelo incomparable: “*Inter Latinos -dice Erasmo- quis utilior loquendi doctor quam Terentius, purus, tersus et quotidiano sermoni proximus?*, de entre los autores latinos, ¿quién hay más útil para el lenguaje que Terencio, que es puro, terso y se aproxima a la conversación familiar?”²⁴⁶. Más tarde, en 1714, Jerónimo Freyer hará suya la idea del más grande humanista del Renacimiento componiendo sus *Colloquia Terentiana* con el fin de ofrecer un texto para las primeras ejercitaciones de latín hablado. Ya en el siglo XVI Luis Vives al escribir sus *Colloquia*, que estaban destinados a tener una extraordinaria aceptación en la enseñanza hasta nuestros días²⁴⁷, imitaba muy de cerca frases y estilo de Terencio.

El siglo XVI ostenta una floración de lo que, como acabamos de ver, se dio en llamar el Terencio cristiano. Así, en Holanda, pertenecen a tal tipo de dramática el *Asotus* de *Macropedius* (1537), el *Acolastus* de *Gnapheus* (1529), *Joseph* de *Crocus* (1535); en Alemania, *Judith* y *Susanna* de Birck, *Mater Virgo* de Burmeister; en Inglaterra, el *Misogonus* (1568). Aun se llevan a las tablas, en ambientes selectos, las piezas mismas de Terencio. En 1538, por ejemplo, los estatutos de la Universidad española

²⁴⁶. HERRLE, p. 22.

²⁴⁷. Curotto en su librito *Colloqui e Motti Latini ad uso delle Scuole Medie* reproduce, con oportunos retoques y actualizaciones, los *Colloquia* del humanista español.

de Salamanca prescriben (título 61) que siquiera anualmente cada colegio se haga cargo de la representación de una comedia de Terencio o Plauto. La representación de piezas constituía una actividad regular en las universidades de Inglaterra, hasta el punto que se llegó a conminar la pena de expulsión ya sea para el estudiante que se rehusase a actuar en alguna tragedia o comedia, ya sea para aquel que no asistiese a la función. Y bien; consta que Plauto y Terencio eran los autores más importantes en las universidades inglesas; numerosas, pues, debían ser en ellas las representaciones de sus comedias. Alrededor de 1534 Nicholas Udall, el más importante de los autores que adaptaron comedias latinas para uso escolar, publicaba una antología de frases terencianas con versión inglesa bajo el título *Floures for Latine spekyng selected and gathered oute of Terence and the same translated into English* (Flores para el habla latina seleccionadas y entresacadas de Terencio, y las mismas traducidas al inglés). A fines del mismo siglo XVI se publicaba otra antología de frases terencianas con el título de *Vulgaria Terenti*.

El siglo XVIII constituye un siglo de esplendor para la fortuna de Terencio, especialmente en Francia. Limitándonos a este país, podemos decir que el siglo de oro de Francia es a la vez siglo de oro para Terencio. Ya en el siglo anterior, Miguel de Montaigne, si bien ateniéndose a la especie de que Terencio equivalía a Escipión y Lelio (cf p. 8-10), tachaba sin más ni más de *bestise et stupidité barbaresque* a los que tenían el mal gusto de preferir Plauto a Terencio²⁴⁸. Bossuet, La Bruyère, Fénelon, tienen a Terencio por el primer poeta cómico latino. Se dice que Fénelon lo prefería a Molière. A este se lo había propuesto como modelo Boileau-Despreaux, quien empero repetía la especie de que Terencio era sinónimo de Escipión Emiliano. Hasta los solitarios de Port-Royal, no obstante que aplicaran su rigorismo al teatro y poesía dramática en general, hicieron, sin embargo, una excepción con Terencio; la pureza de su estilo los seducía a ellos también, tornándolos indulgentes respecto de lo que fuera contenido infecto; así, pues, imprimió Port-Royal traducciones de comedias de Terencio, conformándose con levisimas modificaciones, mediante las cuales juzgaba “haberlas convertido en muy honestas”, como decía el traductor²⁴⁹. La estima y admiración hacia el comediógrafo latino no sufriría mengua entre los franceses, por lo menos hasta el siglo pasado. Pierron, en la obra citada, cuya primera edición data de 1852, asegura: “Terencio es tal vez de todos los poetas latinos, sin exceptuar al mismo Virgilio, el que más gusta a los franceses, el que más elogiado ha sido por ellos”²⁵⁰. Según dicho crítico, el secreto de semejante predilección lo habría revelado el autor de los Ensayos al poner de relieve que Terencio “huele a caballero”²⁵¹. La idiosincrasia literaria de Terencio sería, pues, congenial con el *esprit de finesse y esprit de politesse* tan típicos de los franceses a carta cabal. Y ciertamente vale esto para el siglo de oro de Francia, pues, como bien observa el nombrado historiador de las letras latinas, la brutalidad y las bufonadas de Plauto tenían que desaparecer naturalmente en una época en que la forma lo era todo y en que se estimaba a los hombres en proporción a la cortesía de los modales más que con arreglo a su valer efectivo²⁵².

En Francia y en toda Europa perdura la fortuna de Terencio también a lo largo del siglo XVIII. Aun traspone los umbrales del siglo XIX; Goethe, en efecto, en los primeros años de ese siglo, siendo director del teatro de corte, hacía representar en Weimar *La andria*, *El eunuco* y *Los hermanos*. Pero luego el fiel de la preferencia se desplazó hacia Plauto, o mejor dicho hacia la *vis cómica* que alienta la obra de Plauto. Generalmente hablando, al arte pulido y mesurado cual es el arte de Terencio se ha ido prefiriendo, aun por los literatos, el arte espontáneo y exuberante cual es el arte de Plauto. Y, por cierto, en nuestros días -según observa Duckworth-, respecto del sainete, zarzuela, función de variedades y comedias de cine, radio y televisión, podemos repetir con Adams: *The humor of Plautus is still with us* (el ‘humor’ de Plauto está todavía con nosotros)²⁵³; en esas formas de entretenimiento popular, chispea, en efecto, una jocosidad y una pujanza de sello plautino.

²⁴⁸. PIERRON, p. 130.

²⁴⁹. *Ib.*, p. 131.

²⁵⁰. *Ib.*, p. 130.

²⁵¹. *Ib.*

²⁵². *Ib.*

Influencia de Terencio en la literatura dramática moderna

Pero indudablemente hay que reconocerle a Terencio una influencia enorme en la literatura dramática moderna. Su teatro, juntamente con el de Plauto, determinó el surgir de la así llamada comedia regular moderna, y no fue extraño al surgir de la *comédie larmoyante*. Apuntamos a continuación algunos datos comprobatorios.

En Italia Ludovico Ariosto, tenido por el “verdadero fundador del moderno teatro europeo”²⁵⁴, evidencia el influjo de Terencio en la *Cassaria*, que es su primera comedia (1508), en *I Suppositi* (1509), que es la segunda, y en *Negromante* (1530). En la *Cassaria* los caracteres de Volpino y Nebbia reproducen los de Davo y Sosia (*La andria*); y la escena I del acto II es casi una traducción literal de una escena (la III del acto II) de *El atormentador de sí mismo*; y aparecen situaciones análogas a las de *El eunuco*. Es digno de notar, además, que esta pieza de Ariosto sirvió de modelo para la homónima pieza de George Gascoigne (*The Supposes*), que constituye la primera comedia en prosa de la literatura inglesa (1566). En *Negromante*, el autor del *Orlando Furioso* deriva situaciones de *La andria*, *Formión* y *La suegra*. Lorenzino de Medici aprovecha elementos de *Los hermanos* en su *Aridosia* (1536). V. Gabiani fusiona *La andria* y *El eunuco* en el drama *I Gelosi* (1545). Benedetto Varchi en la *Suocera* (1557) unas veces traduce y para lo demás sigue paso a paso *La suegra*. G. M. Cecchi reproduce varias escenas de *La andria* en la *Moglie*, de *Los hermanos* en los *Dissimili*, y se inspira en *El atormentador de sí mismo* para la *Majana*. En la comedia de costumbres de Goldoni se percibe con claridad el eco de Terencio a través de los tonos dulces, reflexivos e íntimos de muchas piezas. Por fin, es Terencio acreedor de que el comediógrafo piamontés Alberto Nota fuera apodado “el Terencio italiano” por su compostura moralizadora²⁵⁵.

En Francia, Juan de la Taille, el primero que introdujo en la comedia francesa el diálogo en prosa, en su pieza *Les Corrivaux* (1562) sigue a Terencio, como él mismo afirma en el prólogo, a la vez que sigue a Plauto y comediógrafos italianos; y sin duda alguna sigue a Terencio en la trama con dos héroes y dos heroínas. Posteriormente Baif se basa en *El eunuco* para su homónima pieza *L'Eunuque*. Pierre de Larivey deriva *Les Jaloux* de *La andria* y *El eunuco*, y en *Les Esprits*, su obra cumbre, adapta la *Aridosia* de Lorenzino de Medici, que, como acabamos de ver, contiene elementos tomados de *Los hermanos*. Molière, el más famoso comediógrafo de Francia, maestro en la “risa pensativa”, modela *L'École des maris* (1661) sobre *Los hermanos*, e imita *Formión* en *Les Fourberies de Scapin* (1671). La Fontaine por medio de su *Eunuque* (1654) pretende adaptar la correspondiente comedia de Terencio a la escena francesa. Adaptación de la misma comedia es también *Le Muet* (1691) de los coautores Brueys y Palaprat. Baron, discípulo de Molière, imita *Los hermanos* en su pieza *Adelphes* (1705), y en la *Andrienne* (1703) no solo imita *La andria*, sino que hasta reproduce enteras escenas de ella. Fagan tiene presente *El atormentador de sí mismo* en la composición del *Inquiet*. Y Michel Carré, en pleno siglo XIX, se inspira en *El eunuco* para su pieza de igual nombre (*L'Eunuque*, 1845).

En Inglaterra se efectuaron numerosas adaptaciones e imitaciones directas o indirectas del teatro terenciano, sobre todo en el siglo XVIII. Recordemos algunas: *All Fools* (1599), conceptuada la mejor comedia de George Chapman, es una adaptación de *El atormentador de sí mismo* con elementos adicionales tomados de *Los hermanos*. *The Cheats of Scapin* (1677) de Thomas Otway, y *Scaramouch a Philosopher* (1677) de Ravenscroft son imitaciones de *Les Fourberies de Scapin* de Molière y luego, indirectamente, de *Formión*. *The Squire of Alsatia* (1688), popularísima comedia de Shadwell, sigue de cerca a Terencio, adaptando *Los hermanos*. Más de cerca aún lo sigue, adaptando fielmente *El eunuco*, *Bellamira, or The Mistress* (1687) de Sir Charles Sedley. *The Eunuch, or The Darby Captain* (1736), de Thomas Cooke, está sacado, casi por completo, de *El eunuco*. *The Man of Business* (1774), de George Coleman el viejo, combina *Formión* con el *Trinumus* de Plauto. La *Charitable Association*, de H. Brooke, se basa en *La suegra*. *The Beautiful Armenia, or The Energy and Force of Love*,

²⁵³ DUCKWORTH, p. 399.

²⁵⁴ BOND, cit. por DUCKWORTH, p. 399.

²⁵⁵ PARATORE (1957), p. 191.

de Edmund Ball, imita a *El eunuco. The Conscius Lovers* (1722), de Richard Steele, y *The Perjured Devotee, or The Force of Love* (1739), de Daniel Bellamy, se inspiran en *La andria*.

En *Los hermanos* se inspiran las siguientes piezas: *The Tender Husband, or The Accomplished Fools* (1705), de R. Steele; *The Jealous Wife* (1761), de George Coleman el viejo; *The Choleric Man* (1774), de Sir Richard Cumberland, a quien Oliver Goldsmith llama “el Terencio de Inglaterra”²⁵⁶; *The Fathers, or The Good-Natured Man*, comedia póstuma (1778) de Fielding. Recientemente Thornton Wilder publicó una novela, *The Woman of Andros* (1930), cuya primera parte está basada en *La andria*.

En España se hace sentir la influencia de Terencio en la *Celestina*, como ya lo señalara el imitador más antiguo de dicha tragicomedia, Pedro Manuel de Urrea, en el Prólogo de la *Penitencia de Amor* (1514). Reminiscencias de *La andria* y *El atormentador de sí mismo* se deslizaron en la *Guardia cuidadosa* y *La isla bárbara* de Lope de Vega; se deslizaron, decimos, porque el Fénix de los Ingenios profesaba hacer caso omiso tanto de Terencio como de Plauto, juzgándolos inadecuados a su auditorio. Cervantes para *La fuerza de la sangre* debió de inspirarse en *La suegra* y para *La ilustre fregona* en *La andria*. J. Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa*, su obra maestra, imita del teatro terenciano parte de la estructura, tipos y situaciones; pero en todas sus obras el dramaturgo mejicano evoca a Terencio por la intención moral y urbanidad ática, por el arte reflexivo, por el acierto en la pintura de los caracteres, por la forma serena y equilibrada, por la pureza de lenguaje, y por la maestría estilística, especialmente en el manejo del diálogo; por todo ello bien merece ser considerado “nuestro Terencio”²⁵⁷ o “el Terencio de nuestra literatura”²⁵⁸. El genio de Terencio reverbera también en Leandro Fernández de Moratín: “Moratín -afirma Menéndez y Pelayo- es de la familia de Terencio”; por ello, afirma igualmente el ilustre crítico, la musa de Moratín es apacible, tímida, casta, siempre comedida y decorosa, y caracterizada por una tristeza suave y benévola²⁵⁹. ¿Una simple afinidad de temperamento y talento liga a Moratín con Terencio? Nos parece que algo más lo liga, es decir, una asimilación de cualidades por parte de Moratín; asimilación que debe de haberse producido a través de un estudio largo y detenido de las piezas de Terencio, puesto que Moratín las consideraba como el prototipo de la comedia. Se ha igualmente señalado la influencia de Terencio en Moreto y Cabaña, y en Monroy y Silva, para ciertos personajes y escenas; y en Bretón de los Herreros, Ayala y Guzmán, y Hartzenbusch (Juan Eugenio), para el caudal de gracejo, naturalidad y verosimilitud de situaciones que inmortalizaron sus comedias. Por último, en nuestros días, Rubio se pregunta respecto de Jacinto Benavente: “¿No habrá encontrado en Terencio el arte sutil, la moderación, la fina ironía, la sonrisa delicada, la concentración y penetración en el mundo interior que caracteriza a ambos autores?”²⁶⁰.

Terencio, en suma, comparte abundantemente con Plauto el mérito de haber suscitado la comedia regular moderna; y a él en particular se lo considera sin discusión el padre de la comedia de carácter y del drama íntimo. Si añadimos a esto el inmenso influjo que a partir del siglo I ejerció Terencio en las generaciones escolares de Europa que se fueron sucediendo hasta el siglo XIX, bien podemos decir que nuestro poeta descuella entre los maestros de la cultura y, consiguientemente, entre los artífices de la civilización occidental.

FUENTES DEL TEXTO DE TERCENIO

Códices. Los principales son:

1) El *Vaticanus Latinus*, designado por la letra A (n. 3226 de la Biblioteca Vaticana); se acostumbra llamarlo *Bembinus* por haber pertenecido primeramente a Bernardo Bembo y después a su hijo, el cardenal Pedro Bembo (1470-1547). Es el manuscrito más antiguo; se remonta a fines del siglo IV o

²⁵⁶ DUCKWORTH, p. 431.

²⁵⁷ RUBIO, vol. I, p. LIX.

²⁵⁸ *Ib.*, p. LVIII.

²⁵⁹ *Ib.*, p. LIX.

²⁶⁰ *Ib.*

comienzos del V; y es a la vez el más autorizado.

2) La así llamada “recensión caliopea” (*recensio Calliopianae*). Se trata de un conjunto de manuscritos que se relacionan con la recensión o revisión efectuada, no antes del siglo V, por cierto *Calliopi*, sabio del Renacimiento bizantino, o bien, según Lindsay²⁶¹, por un inepto discípulo de aquel. Los manuscritos de esta recensión (designados colectivamente por la letra sigma mayúscula), se reparten en dos grupos (designados por las letras gamma y delta minúsculas). Los representantes más notables del primer grupo son: el C o *Codex Vaticanus C* (= *Vat. lat.* 3868), siglo IX o tal vez anterior; el P o *Codex Parisinus P* (= *Par. lat.* 7899), siglo IX; del segundo grupo: el D o *Codex Victorianus D* (= Florencia, *Laurent.* XXXVIII 24), siglo X; el G o *Codex Decurtatus G* (= *Vat. lat.* 1640), siglo XI; el p (Delta en Webb) o *Codex Parisinus p* (= *Parisinus lat.* 10.304), siglo X o XI.

Ediciones. – La *editio princeps* aparece en Estrasburgo el año 1470. Le suceden varias en el mismo siglo XV, y después se multiplican pasmosamente. Entre las más importantes figuran: la de Erasmo (Basilea, 1532); la de Antonio Goveano (Lyon, 1541); la de Mureto (Venecia, 1555); la de G. Faerno (Florencia, 1565); la de F. Lindembrog (París, 1602); la de Ph. Pareus (Neustadt, 1619); la de Fr. Guyet (Estrasburgo, 1657); la de Westerhov (La Haya, 1726; Copenhague, 1766); la de Bothe (Berlín, 1806); la de P.J. Bruns (Halle, 1812); la de R. Klotz (Leipzig, 1838-1840).

Las citadas y semejantes ediciones ceden el paso a las ediciones críticas. Encabeza la serie de estas la de R. Bentley (Cambridge, 1726, y Amsterdam, 1727), y se destacan luego: la de A. Fleckeisen en la Colección Teubner (Leipzig, 1857; reimpresión en 1898 y en 1916-1917); la de F. Umpfenbach (Weidmann, 1870); la de Dziatzko (Leipzig, 1884); la de W. M. Lindsay y R. Kauer (Oxford, 1926; reimpresión en 1953); la de J. Marouzeau, con traducción francesa (París, 1942-1949; reimpresión en 1956-1963); la de Sextus Prete (Heidelberg, 1954).

Numerosas son las ediciones parciales con comentario, siendo dignas de mención por su real valor científico las de H.R. Fairclough para *La andria*, la de Ph. Fabia para *El eunuco*, la de Dziatzko - Hauler para *Formión*, y las de Dziatzko - Kauer y de G. Cupaiuolo para *Los hermanos*.

Nótese también que a J. B. Jenkins le dabemos un *índex verborum Terentianus* (Chapel Hill, North Carolina Press, 1932).

TRADUCCIONES DE TERCIO EN CASTELLANO

Existen muchas traducciones de Terencio en francés, italiano, alemán, inglés. Marouzeau, refiriéndose a las traducciones de Terencio en francés, asegura lo siguiente: “Pocos autores latinos han sido tan explotados en nuestra lengua”²⁶².

En cambio, hasta hace pocas décadas la lengua castellana solo contaba con una traducción completa de Terencio²⁶³; la del célebre gramático español Pedro Simón Abril. Editada por vez primera en Zaragoza el año 1577, fue reeditada luego en Alcalá el año 1583, en Barcelona el año 1599, en Valencia el año 1762. La quinta edición, aparecida en la Biblioteca Clásica (tomo CXLII) el año 1917, ofrecía el texto del humanista revisado por V. Fernández Llera; este se había propuesto refundir dicho texto, pero lo que hizo fue simplemente modernizar algunos arcaísmos. La traducción de Abril en la refundición de Fernández Llera, y aun sin ella, salió publicada recientemente en algunas colecciones: la Co-

²⁶¹. cit. por PABATORE (1957), p. 167.

²⁶². MAROUZEAU, vol. I, p. 101.

²⁶³. Se efectuó también alguna que otra traducción parcial de Terencio: *La Andria* (en verso), por Manuel Dequeisne (Madrid, 1786); *La Andriana*, por Salvador Costanzo (Madrid, 1859); *Los Hermanos* (en verso; acto IV, desde la escena III, y acto V) en la *Biblioteca Internacional de Obras Famosas* (tomo III, p. 1179-1202).

lección Crisol (nº 104, 1945); la Colección Austral (en dos volúmenes, que reproducen la traducción original de Abril; primera y segunda edición en 1947); la Colección Clásicos Inolvidables (1953); Los Clásicos (1963).

Eximio, por cierto, es el traductor humanista; modelo, según Menéndez y Pelayo, aun para los traductores actuales. Su traducción mereció ser incluida entre las autoridades de la lengua en el diccionario de la Academia (1726-39). Así, pues, solo a título de información, transcribimos la crítica burlesca que contra su autor lanzara Quevedo:

*Las comedias de Terencio
Abril en España vierte,
mas con tal obscuridad
que más que Abril es Diciembre*²⁶⁴.

La crítica de Quevedo, injusta en su tiempo, viene a ser algo aceptable en el nuestro, ya que la traducción de Abril, aun en la refundición de Fernández Llera, opone a nuestra inteligencia la ranciedad y fragosidad de lo arcaico. Era menester dar aspecto moderno a un teatro que, como el de Menandro, del cual derivaba, había nacido siendo espejo de vida, y luego, a su vez, había facilitado la gestación de la dramática moderna. Había que tener en cuenta además los resultados de la paciente y cuidadosa crítica que sobre la tradición manuscrita de Terencio se había desarrollado en la época moderna. Estas razones impulsaron a efectuar nuevas traducciones de Terencio. En 1953 apareció la de Pedro Voltes Bou (*Terencio, Comedias*, Colección Obras Maestras de la Editorial Iberia, Barcelona; reimpresión en 1961). En 1958 apareció el volumen I, en 1961 el II y en 1966 el III, del texto de Terencio revisado y traducido por Lisardo Rubio (*P. Terencio, Comedias*, Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Barcelona). Si la traducción de Voltes Bou resulta, a juicio de Rubio, suficientemente modernizada, amena y adecuada al gran público²⁶⁵, la de Rubio es, a nuestro entender, excelente.

La cuarta traducción castellana de las seis comedias de Terencio es la que nosotros mismos abordamos y llevamos a cabo con motivo del Concurso de Traducciones del Griego y del Latín Clásicos al castellano que en setiembre de 1964 organizara, para todos los países de habla castellana, la benemérita Editorial Kraft de Buenos Aires, para conmemorar el Centenario de su fundación y con el propósito de contribuir a la mejor difusión de la cultura clásica. En marzo de 1966, el Jurado que dictaminó en el Concurso, seleccionó entre las versiones de Terencio estas tres de nuestra autoría: *La suegra*, *Formión* y *Los hermanos*. Estas tres comedias, precedidas de un estudio sobre Terencio y su teatro (justamente el que acabamos de ofrecer aquí), estaban a punto de ser publicadas por dicha Editorial a fines de la década del 60, pero lo impidió una quiebra que sobrevino a la misma. Sin embargo, esas y las otras tres versiones nuestras salieron a luz pública en años posteriores y en este orden:

- *Los hermanos de Terencio*, por la Editorial Columba en mayo de 1973, como número 4 de la Colección Birreme, dirigida por el Dr. Alberto J. Vaccaro. Esta comedia fue reimpressa, con leves modificaciones, bajo el título *Terencio: Los hermanos*, como número 16 de los *Cuadernos del Instituto Superior Juan XXIII*, en marzo de 1994.

- *Formión y La suegra*, en junio de 1984, como números 6 y 7, respectivamente, de dichos *Cuadernos*.

- *La andria, El eunuco y Heautontimorúmenos (El atormentador de sí mismo)*, en enero de 1993, como números 12, 13 y 14, respectivamente, de esos mismos *Cuadernos*.

Por lo que nos consta, la nuestra es, en castellano, la última versión completa del teatro de Terencio, pero la primera, y única hasta el momento, en América.

Al realizar nuestro trabajo nos atuvimos, normalmente, al texto de Terencio como figura en las ediciones de Lindsay-Kauer y Marouzeau. Creemos oportuno indicar qué criterios seguimos:

²⁶⁴. Adviértase que en el hemisferio boreal, abril pertenece a la primavera y diciembre al invierno.

²⁶⁵. RUBIO, vol. I, p. LXXVI, nota.

1) Procuramos reproducir con fidelidad lenguaje y estilo del comediógrafo latino, ajustándonos al parecer de Marouzeau, de que una buena traducción de Terencio es la que esté redactada en un lenguaje sobrio y sencillo, en un estilo de cualidades medias, a igual distancia de la afectación y la vulgaridad²⁶⁶.

2) Por fidelidad al original, cuidamos de mantener la torpe concisión de las periócas (cf p. 17) y el rebuscamiento de los prólogos (cf p. 18-19).

3) Como la aliteración y ciertas consonancias o rimas (por ej., el fenómeno *similiter désinens*) son habituales en nuestro poeta, nos preocupamos por guardar esas peculiaridades. Hasta aprovechamos oportunidades que la traducción sugería para introducir nuevos ejemplos de tales recursos literarios. Fue un intento de mayor acercamiento al gusto de Terencio, por más que se trate de un gusto bien discutible.

4) Asimismo, dándose la oportunidad, preferimos traducir modismo con modismo, refrán con refrán, evitando empero, lo que habría resultado anacrónico, como sería, por ej., “poner una pica en Flandes”, “tomar las de Villadiego”, etcétera.

²⁶⁶. MAROUZEAU, vol I, p. 104.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO SCHÖKEL Luis, *Historia de la literatura griega y latina*, Biblioteka Comillensis, Serie Humanística. Santander, Sal Terrae, 6ª ed., 1962.

ASHMORE Sidney G., *The Comedies of Terence*. New York, Oxford University Press, 2ª ed., 1908; 6ª reimpr., 1962.

BEARE W., *The Roman Stage*. Londres, Methuen, 3ª ed. revisada, 1964. Hay traducción castellana, realizada por Eduardo J. Prieto sobre la 2ª ed. (1955) y publicada en 1964 por EUDEBA con el título *La escena romana. Biblioteca Internacional de Obras Famosas*, vol. III. Madrid-Buenos Aires-Londres..., Sociedad Internacional.

BIGNONE Ettore, *Historia de la Literatura Latina*, trad. del italiano por Gregorio Halperín. Buenos Aires, Losada, 1952.

BLÁNQUEZ FRAILE Agustín, *Diccionario Latino-Español*, 2 vols. Barcelona, Sopena, 4ª ed., 1961.

CALONGHI Ferruccio, *Dizionario della Lingua Latina*, vol. I. Turín, Rosenberg & Sellier, 3ª ed., 1960.

CATAUDELLA Quintino, *Storia della Letteratura Greca*. Turín, Società Editrice Internazionale, 4ª ed. revisada y actualizada; reimpr., 1960.

Companion to Latin Studies (A), redactado bajo la dirección de John Edwin Sandys. Cambridge, University Press, 3ª ed., 1921; 4ª reimpr., 1938.

CHAMBRY Emile, *Térence, Comédies*, 2 vols. París, Garnier, 1948.

COROMINES Joan, *P. Terenci Àfer, Comèdies*, vol. IV. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1960.

COROMINES Joan - COROMINES Pere, *P. Terenci Àfer, Comèdies*, vol. I. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1936.

CUROTTO Ernesto, *Colloqui e Motti Latini ad uso delle Scuole Medie*. Turín, Società Editrice Internazionale, 1938.

DEL COL José María, *“Los hermanos” de Terencio*, Colección Birreme. Buenos Aires, Columba, 1973.

DEL COL José Juan, *Terencio: Formión*, Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 6. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1984.

DEL COL José Juan, *Terencio: La suegra*. Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 7. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1984.

DEL COL José Juan, *Terencio: La andria (La mujer de Andros)*, Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 12. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1993.

DEL COL José Juan, *Terencio: El eunuco*. Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 13. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1993.

DEL COL José Juan, *Terencio: Heautontimorúmenos (El atormentador de sí mismo)*. Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 14. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1993.

DEL COL José Juan, *Terencio: Los hermanos*, Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”, n. 16. Bahía Blanca, Instituto Superior “Juan XXIII”, 1994.

Diccionario del Mundo Clásico, redactado bajo la dirección de Ignacio Errandonea, S. I., 2 vols. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro-México-Montevideo, Labor, 1954.

DUCKWORTH George E., *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, University Press, 1952 (3ª reimpr., 1965).

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe. Se cita: *Enciclopedia Espasa-Calpe*.

Encyclopaedia Britannica, Inc. Chicago-Londres-Toronto, William Benton.

GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario Literario*. Barcelona, Montaner y Simón.

GUDEMAN Alfred, *Historia de la Literatura Latina*. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro, Labor, 3ª ed. revisada, 1942.

HADAS Moses, *A History of Latin Literature*. New York-Londres, Columbia University Press, 1952 (4ª reimpr., 1964).

HERRLE Theo, *Didattica della Lingua Latina*. Roma, Armando, 1964.

HUMBERT Jules, *Histoire illustrée de la Littérature Latine*. París, Didier, 1962.

HUMBERT Jules - BERGUIN Henri, *Histoire illustrée de la Littérature Grecque*. París, Didier, 1947 (reimpr. 1961).

LA MAGNA Giovanni, *P. Terenzio Afro: Phormio*. Milán, Signorelli, reimpr. 1944.

LA MAGNA Giovanni, *Terenzio: La fanciulla d'Andro*. Milán, Signorelli, reimpr. 1951.

LINDSAY Wallace M. - KAUER Robert, *P. Terenti Afri Comoediae*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxonii e typographaeo Clarendoniano, 1926 (reimpr. 1953).

LUPO GENTILE Michele, *Terenzio: Adelphoe*. Milán, Signorelli, reimpr. 1955.

MAROUZEAU J., *Térence*, Colección Guillaume Budé, vols. I, II. París, Les Belles Lettres, 1963, 1956.

PARATORE Ettore, *Storia del Teatro Latino*. Milán, Francesco Vallardi, 1957.

PARATORE Ettore, *Storia della Letteratura Latina*. Florencia, Sansoni, 2ª ed., 1961.

PICHON René, *Histoire de la Littérature Latine*. París, Hachette, 9ª ed., 1924.

PIERRON Pierre-Alexis, *Historia de la Literatura Romana*, trad. del francés por Antonio Clement, Colección Obras Maestras , vol. I. Barcelona, Iberia, 1966.

Publio Terencio Áfer, Colección Austral, 2 vols. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 2ª ed., 1947.

RONCONI Alessandro, *Terenzio, Le Commedie*. Florencia, Le Monnier, 1960.

ROSTAGNI Augusto, *Lineamenti di storia della letteratura latina*. Milán, Edizioni Scolastiche Mondadori, 26ª ed., 1960.

RUBIO Lisardo, *P. Terencio, Comedias*, Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, vols. I, II, III. Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1958, 1961, 1966.

SARGEAUNT J., *Terence*, Loeb Classical Library, 2 vols. Londres, Heinemann/Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1912 (7ª reimpr., 1959).

SERAFINI Augusto, *Storia della Letteratura Latina*. Turín, Società Editrice Internazionale, reimpr. 1962.

STELLA Salvatore, *P. Terenzio Afro: Hecyra*. Milán, Signorelli, reimpr. 1952.

Teatro latino: Plauto, Terencio, Colección Los Clásicos. Madrid-Buenos Aires, E.D.A.F., 1963.

Terencio, teatro completo - Luciano, diálogos escogidos, Colección Clásicos Inolvidables. Buenos Aires, El Ateneo , 1953.

TERZAGHI Nicola, *Storia della Letteratura Latina*. Turín, Paravia, 1ª ed. 1957 (3ª reimpr., 1959).

VOLTES BOU Pedro, *Terencio, Comedias*, Colección Obras Maestras. Barcelona, Iberia, 1961.

ÍNDICE

VIDA DE TERCENCIO	3
Fuentes bibliográficas	3
Qué datos biográficos pueden considerarse incuestionables	3
Los <i>tria nómina</i>	4
Fecha de nacimiento	4
Cuándo y cómo fue conducido a Roma	6
¿Esclavo o libre?	6
Terencio y el círculo de los Escipiones	7
Producción de Terencio	10
Viaje al mundo griego y muerte	11
Físico de Terencio	14
LA OBRA DE TERCENCIO	14
Menandro, el modelo predilecto de Terencio	14
Elementos previos al texto de las comedias de Terencio	16
Didascalía	16
Períoca	17
Lista de personajes	17
Prólogo	18
Características de las comedias de Terencio	19
Acción	19
1. Comedias <i>palliatae</i>	19
2. Comedias que imitan a las de Menandro	19
3. Comedias <i>mixtae</i>	20
4. Comedias sentimentales	20
5. Tema común: una aventura amorosa	20
6. Técnica estructural	20
7. Intriga	21
8. Naturalidad, medida y garbo en la acción	23
9. Ambiente de la acción	23
10. Duración de la acción	23
Personajes	23
1. Número	23
2. Nombres	24
3. Tipos y subtipos	24
4. Caracterización	24
Estilo	28
1. Acusación de diálogo flojo y estilo chirle	28
2. Juicios de autores antiguos	28
3. Constantes del estilo de Terencio	31
a) <i>Mediocritas</i> y <i>gracilitas</i>	31
b) Pureza de lenguaje	32
c) Gracia y elegancia	32
d) Naturalidad y sencillez	33
e) Cortesía, delicadeza y decoro	33
f) Lenguaje coloquial	34
g) Lenguaje sentencioso	34

Deseo de agradar al público afinando a la vez su sentido estético35
Moralidad del teatro de Terencio36
Fisonomía característica de las distintas comedias38
FORTUNA DE TERCENCIO39
Presencia y prestigio de Terencio a lo largo de los siglos39
Influencia de Terencio en la literatura dramática moderna44
FUENTES DEL TEXTO DE TERCENCIO45
Códices45
Ediciones.46
TRADUCCIONES DE TERCENCIO EN CASTELLANO46
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS49

LAS SEIS COMEDIAS DE TERENCE

**cuarta versión española y primera en América
de José Juan Del Col, sdb**

Se consignan a continuación las seis comedias de Terencio en versión, con introducción y notas, de José Juan Del Col, sdb.

Como versión completa en español del teatro de Terencio, es la primera y única, hasta el presente, en América; y es la cuarta de las versiones en español: la primera es la de Pedro Simón Abril, editada por vez primera en 1577; la segunda es la de Pedro Voltes Bou, impresa en 1953; la tercera, en edición bilingüe, es la de Lisardo Rubio, publicada entre 1958 y 1966; en 2001 apareció, también en edición bilingüe, la quinta versión completa, debida a José Ramón Bravo.

Las seis comedias que aquí se ofrecen, fueron publicadas por el Instituto Superior “Juan XXIII”, de Bahía Blanca (prov. de Buenos Aires, rep. Argentina) en este orden:

Formión, en 1984

La Suegra, en 1984

La Andria (La mujer de Andros), en 1993

El Eunuco, en 1993

Heautontimorúmenos (El atormentador de sí mismo), en 1993.

Los Hermanos, en 1994.

El orden en la publicación de las piezas fue casual, aleatorio. Aquí se las ordena según la cronología llamada “consular”, es decir, basada en las indicaciones de las didascalias de las comedias sobre los magistrados en funciones cuando se llevaron a cabo sus estrenos. Es la cronología habitualmente aceptada por los eruditos. Nos atenemos a la modalidad adoptada por José Ramón Bravo, en su edición latina-española del teatro terenciano (Terencio. Comedias, Madrid, Ediciones Cátedra - Letras Universales, 2001). Las comedias aparecerán, pues, en el orden siguiente:

1. La Andria (La mujer de Andros)
2. Heautontimorúmenos (El atormentador de sí mismo)
3. El Eunuco
4. Formión
5. La Suegra
6. Los Hermanos