

Algunas consideraciones en torno a la composición dramática aplicadas al teatro plautino sobre el ejemplo de *Truculentus*¹

Juan Luis Arcaz Pozo
Catedrático de Filología Latina
Universidad Complutense de Madrid

No es necesario incidir en la idea bien conocida por todos los estudiosos del teatro antiguo de que los textos dramáticos griegos y latinos que conservamos –ya sea en su vertiente trágica o cómica– se han convertido para nosotros solo secundariamente –al igual que ocurre en general con el drama de todos los tiempos– en textos literarios, aunque hubieran sido concebidos y escritos en su origen para servir de base a una representación. Por ello, hay que reconocer, en el caso concreto que nos ocupa, que la aproximación que podamos hacer al teatro de Grecia y Roma siempre será incompleta si no atendemos, aparte de a las cuestiones literarias, además de a las históricas y a las relativas al contexto de su producción, que dicho teatro presente (que son muchas y ya de por sí problemáticas), a esa otra dimensión dramatólogica que está en su razón de ser y explica su propia naturaleza y sentido: la de haber sido escrito para actuarse y la de dar pie, como texto teatral, a un espectáculo que ocurre en un lugar y en un momento determinado, único e irrepetible².

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Poetas romanos en España» (Ref.: PID2019-106844GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Sobre la dualidad texto escénico / texto literario y las posturas adoptadas en torno a este problema a lo largo del siglo XX por parte de dramaturgos o directores de escena y por

1. Consideraciones previas

Precisamente es esa realidad del carácter bifronte que tiene el teatro lo que nos permite adentrarnos en un tercer plano de análisis de una circunstancia –cuya ejecución resulta previa, en cualquier caso, a la materialización literaria del texto teatral y a su representación– que puede contribuir a desvelar la riqueza y organización de su arquitectura dramática y, por añadidura, a arrojar luz sobre algunas cuestiones que ordinariamente se escapan al mero escrutinio literario y dramático de este. Nos referimos, en concreto, al hecho de que el estudio de las suturas que el autor ha trenzado para lograr que su texto funcione, literaria y dramáticamente hablando, nos permite valorar desde una perspectiva más completa y global esa diversa y doble fenomenología (la del teatro como texto y como representación). Se trataría, por tanto, de inspeccionar lo que comúnmente se conoce con el nombre de «composición dramática» –que nada tiene que ver, como bien se sabe, con la estructura dramática de la obra, aunque a veces puedan entenderse como sinónimos– y escudriñar la labor creativa del dramaturgo para descubrir los recursos que ha dispuesto y articulado en su obra al objeto de narrar una historia, dotada de un principio y de un final (es decir, cerrada en sí misma), que resulte verosímil e interesante para el espectador (y que consiga involucrarlo en los acontecimientos que narra), de tal manera que este pueda seguirla y comprenderla sin problemas (además de disfrutarla) gracias a la información que el creador ha puesto ante sus ojos de una forma estratégica, cabal y oportuna³.

Para ello hemos de partir de la idea, ya expresada por Aristóteles en su *Poética* y asumida, con más o menos divergencias, por los teóricos posteriores, de que el elemento principal de toda estructura o composición dramática (entendida esta, según se ha dicho, como la forma en la que se interrelacionan los elementos de una ficción representada con los fines mencionados antes –lo que sería algo así como la sintaxis de los elementos que constituyen el texto dramático–) es la *trama*, compuesta de tantas *acciones* como el autor quiera, su-

parte de los investigadores teatrales, véase Patricia Trapero Llobera, «El teatro, texto o espectáculo: ¿un debate siempre vivo?», *RILCE*, n° 18 (2002): 295-306. Asimismo, también es esclarecedor el trabajo de José Luis García Barrientos, «La triple vida del texto dramático», *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, n° 65 (2016): 89-93 al debatir sobre el moderno concepto de teatro «posdramático» (es decir, sin texto) que viene a sumarse a la espinosa cuestión de la doble naturaleza del teatro ya señalada, a saber: como texto pensado para una representación y como texto literario que deja memoria de esta.

³ José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática* (Madrid: Castalia, 1998), 100-101.

bordinadas o paralelas a la acción de la trama principal, y articulada por un elemento esencial en toda obra de teatro que es el *conflicto*. Como señalaba el estagirita⁴:

El más importante de estos elementos [es decir, los que constituyen el teatro: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya] es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad [...] De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia.

Asimismo, la ficción narrada a través de la trama debe contar, para que sea realmente un argumento dramático (pues de lo contrario sería una mera historia narrativa), con una lucha entre dos o más partes. Tiene que haber, pues, un conflicto volitivo inicial, una tensión dramática previa (alguien que quiere algo frente a alguien que no lo permite) de la que habrá de ser consciente el espectador nada más iniciarse la ficción dramática, y que será lo que mueva los hilos de la trama urdida por el autor y que afecte a los personajes que intervengan en ella. Será, por tanto, dicho conflicto el elemento que habrá de impulsar la trama y el eje que dará unidad a todas las partes dispersas del relato escénico⁵.

Un conflicto tal afecta, pues, tanto a la trama y a las acciones que se desprenden de ella como a los personajes que las sustentan, pues estos se mueven por las motivaciones que vengan al caso (ya que «ninguna acción es posible sin una causa, y ningún personaje hará nada sin un objetivo», señala Alonso de Santos)⁶ y que son las que hacen que el público haga suyo lo que sucede en escena, ya sea porque dichos personajes lo verbalizan ya porque son capaces de trasladarlo al espectador a través de su interpretación gestual y corporal. En definitiva, la ficción ha de contar con ese objetivo o meta buscada por el protagonista, al que se opone en su logro el correspondiente antagonista, y así ha de mantenerse hasta el final de la misma tanto si logra alcanzarse como si no.

Trama, acción y conflicto son, pues, tres elementos indispensables para que una historia narrada dramáticamente (es decir, interpretada sobre un escenario,

⁴ Aristóteles, *Poética* 1450a 15-24. Para las citas del texto aristotélico seguimos la traducción de Valentín García Yebra, *Aristóteles. Poética* (Madrid: Gredos, 1994).

⁵ Alonso de Santos, *La escritura dramática*, 107-110.

⁶ Alonso de Santos, *La escritura dramática*, 121.

actuada) funcione como tal y consiga atrapar la atención del espectador⁷. Por tanto, tarea principal del autor, una vez dispuesta la trama que vaya a discurrir a través de diversas acciones planteadas en la obra en torno a un conflicto previo, será la de articular la información que pretenda trasladar al público de acuerdo con la evolución de los acontecimientos que ha previsto para llegar a alcanzar el fin que persigue. Para ello, deberá ordenar dicha información conforme a una estructura que contemple, al menos, los siguientes aspectos que le permitirán relacionar unos acontecimientos con otros y lograr el crecimiento interno de la tensión dramática (lo que se denomina «continuidad» de la obra) gracias a la progresión de la acción⁸:

1. *Exposición* o planteamiento inicial de la acción base que culminará en el clímax final. Esta parte es esencial para el correcto fluir de la trama y en ella se han de presentar, lo más brevemente posible, pero también de la manera más completa, y de forma dramatizada todos los datos necesarios que ha de conocer el espectador sobre el problema planteado para que desde el inicio se involucre en lo que va a contemplar en escena. Además de la información necesaria sobre los personajes, el lugar en el que tiene lugar la acción, etc, la exposición presentará el conflicto que sustenta fundamentalmente la acción base, ya que esta última deberá relacionarse, como causa del efecto final, con el clímax que cerrará la obra.
2. Crecimiento o *progresión* de la acción base a través de la inclusión de varios ciclos de acción que también estarán organizados de acuerdo con los mismos principios de la progresión dramática. Este elemento

⁷ Como el propio Aristóteles indica, el drama –él se refiere en este caso a la tragedia– ha de hacerse «actuando los personajes y no mediante relato», ya que es «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud» (*Poética* 1449b 24-27).

⁸ Seguimos fundamentalmente los principios expuestos en el clásico libro de John Howard Lawson, *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Trad. rev. por A. Alonso (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1995), 279-373. Para su aplicación al teatro plautino, remitimos a los trabajos de Juan Luis Arcaz Pozo, «La progresión dramática en los *Captivi* de Plauto», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n° 14 (1998): 57-67; y «La 'composición dramática' de la comedia plautina a la luz de la teoría y de la técnica teatral contemporánea. El principio de la 'continuidad'», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, editado por Ana M^a Aldama *et alii* (Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 1999): 55-61; y Antonio López Fonseca, «*Captivi* de Plauto: análisis de la exposición y la escena obligatoria», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n° 14 (1998): 69-82, y «La 'composición dramática' de la comedia plautina a la luz de la teoría y de la técnica teatral contemporáneas. La 'exposición' y el prólogo», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, editado por Ana M^a Aldama *et alii* (Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 1999): 163-172.

de la composición dramática es, sin lugar a dudas, el más complejo de todos, pues requiere del autor una pericia especial para poner a ojos del público el desarrollo del conflicto planteado y enriquecer la trama de la acción base con segundas o terceras líneas de interés (o acciones subordinadas a la principal) al objeto de mantener viva la atención del espectador. Estas otras líneas de interés habrán de contar también con los elementos previos y necesarios para que sus tramas progresen independientemente de la principal, pero que incidan en un momento dado en el desenlace final de la obra. Aquí, además, deberán incluirse aquellos acontecimientos que no se explican, porque no es necesario, por una relación de causa y efecto como sí ocurre con la acción base o línea de interés principal, pero que, al poner en crisis la consecución del objetivo último que se pretende en dicha acción base, ayudan a mantener viva la atención del espectador ante el temor de ver defraudadas sus expectativas en función de la marcha de los acontecimientos que ocurren dentro o fuera de la escena. Esto es lo que Aristóteles denominaba «peripecia» y ya señalaba que estaba presente en el *Edipo* de Sófocles⁹, pero que no es difícil ver también en Plauto, ya que el «cambio de acción en sentido contrario» que supone este recurso dramático, entendido como un elemento que redobla el interés del espectador ante el temor de si se va a dar o no el cumplimiento de la acción principal, suele mover buena parte de los afanes del esclavo protagonista de las comedias del sarsinate, que es quien de ordinario redirige, si hiciera falta, el rumbo de los acontecimientos hacia la definitiva resolución del conflicto.

3. *Escena obligatoria*, es decir, el punto al que los espectadores (y también los propios personajes) creen que camina la obra de acuerdo con el desarrollo de la acción y que esperan encontrarse como punto culminante de esta. A veces puede coincidir con el clímax final o adelantarse un poco a este (cuando se han alcanzado los objetivos), pero la inclusión de este elemento es esencial para que, en el momento en el que llegue definitivamente el clímax de la obra, se produzca la sorpresa del público al comprobar que sus expectativas se han visto realmente superadas a tenor del azaroso discurrir de los acontecimientos.

⁹ Cf. Aristóteles, *Poética* 1452a 22-26: «Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del tormento relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario».

4. El *clímax final* o logro de los objetivos previstos debe coronar la obra dramática, pues es el cierre del conflicto planteado en la exposición y el resultado más evidente de la relación entre causa primera y efecto último de acuerdo con los acontecimientos narrados previamente. Además, el *clímax* supone ir más allá de las expectativas que el autor ha generado en el público, pues, si en la escena obligatoria no se ha dado solución al conflicto inicial, sino que la consecución de este se ha visto defraudada (especialmente merced al recurso de la “*peripecia*” a la que se refería Aristóteles), es ahora cuando corresponde culminar con el elemento sorpresa de que el complejo edificio dramático construido a través de la interrelación de las diversas acciones secundarias con la acción base o principal ha llevado al fin a la solución del conflicto con el que se abría la obra.

2. La composición dramática de *Truculentus*

Consideramos que estas breves e incompletas pinceladas de trazo grueso sobre los principios que rigen la composición dramática de una obra de teatro son suficientes para extenderlas y aplicarlas a la composición del *Truculentus* plautino, una comedia que, entre otros defectos que se le achacan, se ha visto como una mera concatenación de escenas y episodios sin un hilo conductor que justifique la presencia de estas en el desarrollo de la obra. Quisiéramos, pues, intentar demostrar que esto no es exactamente lo que plantea Plauto en su comedia si atendemos a la composición dramática de la pieza desde los planteamientos que nos proporciona la teoría sobre escritura teatral contemporánea, y que, en último extremo, parten indefectiblemente de los presupuestos aristotélicos recogidos en la *Poética*, según acabamos de señalar a través de las escuetas menciones que hemos hecho de ellos.

No es necesario recordar que las tramas que presentan las comedias plautinas son un trasplante o adaptación de los argumentos de la *Néa* griega al contexto social de la época de su autor y que esta circunstancia condiciona *a priori*, y puede parecer que bastante, la libertad creativa de este, pues en su papel de adaptador, y lejos de inventar *ex novo* las situaciones y tramas de sus obras, parece que su intervención en la *inventio* del argumento de las comedias se reduce únicamente a articular (es decir, a llevar a cabo lo que sería la *dispositio*) el material que le prestan los modelos que adopta de cara a su nueva creación.

Sin embargo, lejos de ser este un elemento que anula la capacidad creadora del dramaturgo (en la idea de que los argumentos y, en parte, la organización de la trama le vienen impuestos por tales modelos griegos) es, en realidad, un aspecto que apoya la idea de que para comprender cómo funcionan dramáticamente las comedias de Plauto (y el éxito que cosecharon en su contexto es bien revelador de ello) se requiere atender al proceso creativo de cada pieza, aunque solo sea por el hecho de que en numerosas ocasiones el comediógrafo latino ha tomado elementos escénicos de varios modelos griegos para conjugarlos en una sola pieza, es decir, para mezclarlos entre sí. De esta forma, la *contaminatio*, que está presente tanto en la comedia plautina y terenciana como en la tragedia latina arcaica¹⁰ y en la práctica totalidad de la literatura latina (pues no son pocas las obras que se muestran como un gran tapiz cuajado de intertextos varios), no sería *sensu stricto* un demérito del dramaturgo ni un defecto de sus creaciones¹¹. Todo lo contrario, más bien podríamos entenderla como un primer paso en el proceso de creación de la obra dramática, ya que esta tarea previa supone elegir y combinar los elementos de la narración que el autor toma de su modelo –y más en el caso de que sean varios– para ordenarlos y articularlos convenientemente en su obra de acuerdo a un objetivo común y único. Por tanto, cabría deducir que, si una comedia presenta elementos de distintos modelos y, sin embargo, funciona desde el punto de vista dramático (dada la dificultad de articular todo ese diverso material en función de la trama particular que se plantee en la obra), es debido al acierto y a la pericia del dramaturgo, que ha sabido conjugar esos *disiecta membra* dramáticos en una sola y única creación.

Cuando estamos frente a una pieza como *Truculentus*, la primera pregunta que cabe hacerse es qué es lo que Plauto ha querido trasladarnos en esta comedia, cuál es la trama urdida y con qué propósito sucede lo que sucede en ella desde el principio hasta el final (y dejamos a un lado la intencionalidad con la que el sarsinate haya podido tocar un tema como este que contrapone un modo de vida a la griega –el representado por las cortesanas y en el

¹⁰ Piénsese, por ejemplo, en el tragediógrafo Pacuvio, un autor de rarezas varias entre las que se encuentra la tendencia a mezclar argumentos de sus modelos griegos (tanto Sófocles como Eurípides) y experimentar dramáticamente con versiones míticas poco conocidas que toma de fuentes helenísticas posteurípideas.

¹¹ Recuérdese que la *contaminatio* fue una de las críticas más frecuentes de las que se tuvo que defender Terencio, quien alegó que él no hacía nada que no hubieran hecho antes otros autores como Nevio, Plauto o Ennio, según indica en el prólogo de su *Andria* aludiendo a que tomó elementos para esta comedia de dos piezas menandreas de argumento similar (de una homónima *Andria* y de otra titulada *Perinthia*).

que prima el dispendio y la relajación— con otro a la romana —encarnado sobre todo por el esclavo Truculento— en el que la contención y reciedad de costumbres es la tónica dominante)¹². No se conoce, como es sabido, cuál pudo ser el modelo o los modelos para *Truculentus* (en el caso de que haya habido *contaminatio*, como algunos estudiosos postulan), aunque el parecer común, en cualquier caso, es entender que hubo de inspirarse seguramente en Menandro. Estamos ante una obra de madurez¹³, con todo, compuesta en los últimos años de vida del autor (en torno al 189 o al 186 a. C. —Plauto murió en el 184—), por lo que cabe pensar que se trata de una comedia en la que el dramaturgo puso toda su experiencia teatral, adquirida tras muchos años de éxitos y trabajo, y, por tanto, podría incluso pensarse que es enteramente original o que en ella pesa tanto como la fidelidad al modelo la inventiva personal del comediógrafo después de tan larga experiencia acumulada; si no son erradas las palabras de Cicerón en el célebre pasaje de su tratado *Sobre la vejez*¹⁴, Plauto se sentía tan orgulloso de esta comedia como lo estaba del *Pseudolus*, una de las cumbres reconocidas desde siempre del arte cómico del sarsinate.

Pero volvamos a lo inicialmente planteado. ¿Qué es lo que Plauto nos quiere trasladar en esta pieza? ¿Cuál es la trama predominante y, si las hay, cuáles son las tramas o acciones subordinadas a esta? Y sobre todo, ¿cómo se

¹² En realidad, de los cuatro *villici* o esclavos encargados de supervisar las tareas agrícolas de la *uilla* propiedad del *senex* que aparecen en las comedias plautinas (*Mostellaria*, *Truculentus*, *Poenulus* y *Casina*), Truculento es el menos marcado desde el punto de vista de su rudeza, ya que, al vivir en la ciudad junto a su joven amo Estrábax, parece más *urbanus* que *rusticus*, aunque no faltan en su carácter indicios de esas rancias costumbres que suelen caracterizar a este personaje en el resto de la producción de Plauto y que en esta comedia chocan de bruces con el ambiente de amores cortesanos que representan los personajes femeninos de la pieza. Sobre la cuestión, véase Rocío Carande Herrero. «El pelo de la dehesa. Notas sobre el *vilicus* plautino», en *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, editado por Ana M^a Aldama et alii (Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002): 329-340.

¹³ Aunque este es el parecer común y más generalizado de la crítica plautina (pues, entre otros argumentos, esta comedia presenta un incremento notable de partes líricas con respecto al resto de comedias, algo propio de su periodo de madurez creativa), sin embargo Matías López López, «Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto», *Florentia Iliberritana*, n^o 18 (2007): 221 y 233 propone una cronología temprana en virtud de lo que él denomina «acuñaciones onomásticas» de los prosopónimos plautinos, ya que es de las que menos rendimiento muestra (solo 4 acuñaciones) de este procedimiento que pretende relacionar la etimología de los nombres propios con su función dramática.

¹⁴ Cicerón, *De senectute* XIV 50: *Quam gaudebat bello suo Punico Naevius! quam Truculento Plautus, quam Pseudolo!* («¡Cuán satisfecho estaba Nevio con su poema sobre la Guerra Púnica! ¡Cuán Plauto con su Truculento, cuánto con su Pseudolo!»).

las ingenia para imbricar en el *continuum* de la trama principal las que podemos considerar acciones secundarias o segundas líneas de interés que claramente aparecen en esta obra? La comedia trata de mostrar al espectador cómo la astucia femenina, encarnada en los personajes de las meretrices Fronesia y Astafia, es capaz de esquilmar, sin piedad ni remilgos, a varios hombres a la vez: a tres a los que ya ha engatusado y tiene, por así decir, en el bote (un refinado joven de ciudad llamado Diniarco, un fanfarrón soldado babilonio de nombre Estratófanos y un señorito paleta que atiende al de Estrábax), y a un cuarto, el esclavo Truculento que intitula la pieza, que se opone fieramente al comportamiento de las mujeres para con su joven amo Estrábax y que, sin embargo, gracias a las armas de persuasión de las cortesanas también acabará sucumbiendo a sus encantos. El todo es, pues, un conglomerado de situaciones cortadas por el patrón común de la avaricia femenina que representan, como luego dará cuenta en forma de motivo recurrente la elegía amorosa latina, las *avarae puellae* que protagonizan estelarmente la comedia, pues no solo engatusan a sus pretendidos amantes para sacarles los cuartos y una lista sin fin de regalos, sino que hacen todo lo posible, gracias a su descaro y a su ladina inteligencia, por dejarlos en la más absoluta ruina a cambio de un poquito de amor.

La trama, pues, de la obra –insistimos en ello– gravita sobre los engaños que la cortesana Fronesia, con el auxilio de su esclava Astafia, urde para apoderarse por completo de los bienes de esos tres hombres de diversa condición: un joven de ciudad, otro de campo y un soldado. A ellos se añade, sorpresivamente, la seducción que llevan a cabo sobre un fiero y recalcitrante esclavo que viene a convertirse en el único obstáculo que habrán de salvar para sablearle a él y acabar de hacerlo con su amo, pero que luego acabará sucumbiendo también al muelle amor de las meretrices. He aquí, por tanto, esos tres elementos que son insoslayables en una obra dramática para que esta despierte el interés del espectador y funcione como tal: una trama (la ya dicha), una acción (la que mueve Fronesia y las varias que afectan a cada uno de los personajes estafados) y un conflicto (la oposición de Truculento a que las cortesanas engañen a su joven señor). Convenido esto, veamos ahora cómo Plauto ha organizado la información que lleva a esta comedia a su progresión dramática de acuerdo con los principios señalados antes y cómo procede a la hora de concatenar las acciones secundarias vinculadas a Diniarco, a Estrábax y a Estratófanos, y a la de integrar en la acción base la segunda línea de interés relativa a la «conquista» del esclavo gruñón, según queda expuesto esquemáticamente en el cuadro que cierra este trabajo.

En primer lugar¹⁵, y conforme a lo que es preceptivo en la composición dramática, en la exposición inicial de la obra, es decir, en el prólogo que abre la comedia –e incluso en parte de la escena I.i que incluye el parlamento de Diniarco¹⁶– se informa de aquellos aspectos de la pieza que el público ha de tener en cuenta para ubicarse en la ficción que se plantea y, sobre todo, se nos hace una clara mención de lo que será la acción base que culminará en el clímax final que tiene lugar al término de la obra, a saber: las intenciones de la cortesana Fronesia de apoderarse del dinero de varios amantes a la vez a través de sus vanas promesas y sus engaños. Sin embargo, la acción no discurre linealmente ni se nos presenta en una sucesión única de acontecimientos e, incluso, ni siquiera es la única línea de interés que se plantea. Muy al contrario –y esto es lo que la crítica plautina ha señalado como falta de respeto a la unidad de acción y lo que la ha llevado a considerar esta comedia una mera sucesión de episodios desconectados entre sí–, esa acción base inicial se divide en cuatro ciclos bien diferenciados que, a su vez, presentan los elementos propios de cualquier acción base (es decir, exposición –que se produce al comienzo de la aparición de cada personaje en su propio parlamento–, progresión, escena obligatoria y clímax –si bien, los clímax particulares de los ciclos de Diniarco y Estratófanos coinciden con el clímax final de la acción base–). El primero de ellos es el que se centra en la trama que Fronesia urde para engañar a Diniarco; el segundo lo hace en el embuste que le tiende a Estratófanos; el tercero tiene como protagonista a Estrábax y su empeño por arruinarse él solito; y, por fin, el cuarto, coincidente, además, con la segunda línea de interés de la comedia, tiene como objeto el amansamiento del fiero Truculento, que acabará sucumbiendo a los encantos de Astafia, y es la condición *sine qua non* para que Fronesia pueda hacerse con los bienes del incauto Estrábax. Por tanto, no estamos ante episodios sucesivos que empecen el desarrollo de la acción, sino de ciclos completos, abiertos y cerrados en sí mismos, que contribuyen al avance de la acción base y al aumento de la tensión dramática de esta, sobre todo porque dichos ciclos están superpuestos entre sí y su eslabonamiento propicia la progresión del asunto de la comedia.

¹⁵ Para la descripción de cómo Plauto organiza la composición dramática del *Truculentus* seguimos fundamentalmente lo expuesto en Juan Luis Arcaz Pozo, «La 'composición dramática' de la comedia plautina a la luz de la teoría y de la técnica teatral contemporánea. El principio de la 'continuidad'», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, editado por Ana M^a Aldama *et alii* (Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 1999): 58-61 con inclusión de algunas variaciones y puntualizaciones a lo ya dicho en ese trabajo.

¹⁶ La división de actos y escenas a las que nos referimos están tomadas de la edición oxoniense de Wallace Martin Lindsay, *T. Macci Plauti. Comoediae* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1903) con sucesivas reimpressiones.

En efecto, como puede verse en el cuadro adjunto, este es el contrapeado de los distintos ciclos de acción: el de Diniarco se abre en la escena I.i y llega hasta la escena IV.iv; el de Estratófanos lo hace en la escena II.vi y llega hasta la escena única del acto V; el de Estrábax se abre en la III.i y se cierra también en la escena única del acto V; y, por último, el de Truculento lo hace en la escena II.ii y se acaba en la III.ii. Y, según se ha dicho antes, la progresión de la acción base se logra gracias a que cada uno de estos ciclos también está organizado dramáticamente con idénticos principios de progresión y porque a medida que se acerca el clímax particular de cada uno de ellos (en especial, los de Diniarco y Truculento) se produce un incremento de la tensión dramática de su acción concreta. Así podemos verlo en el ciclo de Diniarco, donde antes de que tenga lugar el desenlace o clímax final del ciclo (esto es, que acepte prestar su hijo a Fronesia para que siga con el embuste del soldado y este pueda contentarse con algún que otro futuro escarceo amoroso con ella –escena IV.iv–) se producen dos violentas escenas del joven con Astafia (IV.ii) y con Calicles (IV.iii) que están a punto de dar al traste con el engaño que Fronesia ha urdido para el soldado. Y así podemos verlo también en el ciclo de Truculento, quien, cuando está a punto de deponer el tosco talante que ha demostrado con Astafia en la escena II.ii, casi estropea su cambio de costumbres –que es lo que facilitará, además, que Fronesia pueda hacerse sin problemas con los bienes de Estrábax– un poco antes del final de la escena III.iii, que supone el clímax de su ciclo. Pero también puede apreciarse un recrudecimiento de la tensión dramática en la escena única del acto V cuando se produce una infructuosa competición de generosidad entre Estratófanos y Estrábax en relación con los regalos que están dispuestos a entregar a Fronesia a cambio de su amor y que termina en tablas. A la postre, conforme a lo que se planteaba al comienzo de la obra, el triunfo será para Fronesia, que, tras esquilmar a Diniarco y hacerse con los bienes del incauto Truculento, conseguirá convencer a Estratófanos y Estrábax para que sigan dándole regalos a cambio, como ya dijimos, de un poquito de amor, aunque ahora habrá de ser compartido.

3. Conclusión

¿Qué aporta, después de lo dicho y visto, analizar el *modus operandi* de Plauto a la hora de disponer los elementos de su comedia y llevar a cabo una especie de análisis sintáctico de la información facilitada en ella? En primer lugar, creemos que un estudio de este tipo contribuye a mejorar la comprensión del texto literario en cuanto a su disposición a lo largo de la obra, juntamente con

otros elementos poéticos a los que no nos hemos referido (la distribución de versos en función de si se trata de monólogos, diálogos o partes cantadas), y que, además, nos ofrece una visión más global del conjunto y, por tanto, una pista más fundamentada para entender la escritura y el arte de Plauto.

En segundo lugar, el análisis de la composición dramática, como ocurre en este caso, puede desterrar determinados prejuicios –basados únicamente en la lectura del texto plautino como un texto literario más, sin tener en cuenta su dimensión dramática– que consideran a algunas piezas un producto poco elaborado y descuidado. En verdad, creemos que no puede decirse que *Truculentus* sea una comedia desmadejada y una mera sucesión de escenas colocadas sin orden ni concierto a la vista del análisis –aunque superficial– que hemos presentado. En tercer lugar, y también por lo que se refiere a este caso concreto, la composición dramática de esta comedia, cuyo título *Truculentus* ha desconcertado a la crítica por hacer referencia a un personaje poco significativo en los sucesos que narra, puede darnos alguna pista sobre la idoneidad o no de tal denominación: consideramos que el hecho de que aparezca en escena y sea seducido, y reconvertido para la causa del amor, por la astuta Astafia –él, que era el único obstáculo que tenían las cortesanas para hacerse con los bienes del rudo Estrábax–, justifica que la comedia lleve su nombre, pues es notable su reconversión y abandono de las viejas costumbres a lo largo de la que hemos considerado segunda línea de interés inserta en la línea principal de la acción base (esto es, la que lleva a Fronesia a hacerse con los bienes de Diniarco, Estrábax y Estratófanos). Asimismo, el hecho de poner bajo el foco y la mirada de los espectadores a un personaje como el esclavo Truculento, representante de unas costumbres ya caídas en desuso en la época de Plauto, más que ser una crítica a un modo de vida caduco y heredero del pasado es una excelente oportunidad para hacer reír al público a través de la burla del mundo rural y de sus habitantes¹⁷, tan alejados de las exquisiteces de la urbe y de los ciudadanos para los que Plauto concebía sus obras.

Y, por último, consideramos que la toma en consideración de la composición dramática de una comedia plautina ha de contribuir y ayudar, en último extremo, a llevar a escena de una forma más cercana al espíritu teatral del genio de Sársina cualquiera de sus ingeniosas creaciones. Aunque solo sea por esto último, creemos que merece la pena el esfuerzo.

¹⁷ Sobre el recurso cómico de la burla de los campesinos y habitantes de provincias, véase Andrés Pociña Pérez, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 8 (1975): 262-264, y Antonio López Fonseca, «¡Rústicos y provincianos! El mundo rural en la comedia urbana latina», en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*, editado por José Ignacio Blanco Pérez (Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1996): 229-239.

Referencias bibliográficas

- Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1998.
- Arcaz Pozo, Juan Luis. «La progresión dramática en los *Captivi* de Plauto». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 14 (1998), 57-67.
- Arcaz Pozo, Juan Luis. «La ‘composición dramática’ de la comedia plautina a la luz de la teoría y de la técnica teatral contemporánea. El principio de la ‘continuidad’». En *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, editado por Ana M^a Aldama *et alii*, 55-61. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 1999.
- Carande Herrero, Rocío. «El pelo de la dehesa. Notas sobre el *vilicus* plautino». En *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, editado por Ana M^a Aldama *et alii*, 329-340. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002.
- García Barrientos, José Luis. «La triple vida del texto dramático». *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, nº 65 (2016), 89-93.
- García Yebra, Valentín. *Aristóteles. Poética*. Madrid: Gredos, 1994.
- Lawson, John Howard. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. (Trad. rev. por A. Alonso). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
- Lindsay, Wallace Martin. *T. Macci Plauti. Comoediae*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1903.
- López Fonseca, Antonio. «¡Rústicos y provincianos! El mundo rural en la comedia urbana latina». En *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*, editado por José Ignacio Blanco Pérez *et alii*, 229-239. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 1996.
- López Fonseca, Antonio. «*Captivi* de Plauto: análisis de la *exposición* y la *escena obligatoria*». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 14 (1998), 69-82.
- López Fonseca, Antonio. «La ‘composición dramática’ de la comedia plautina a la luz de la teoría y de la técnica teatral contemporáneas. La ‘exposición’ y el prólogo». En *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, editado por Ana M^a Aldama *et alii*, 163-172. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 1999.
- López López, Matías. «Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto». *Florentia Iliberritana*, nº 18 (2007), 203-235.
- Pociña Pérez, Andrés. «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina». *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 8 (1975), 239-275.
- Trapero Llobera, Patricia. «El teatro, texto o espectáculo: ¿un debate siempre vivo?». *RILCE*, nº 18 (2002), 295-306.

Tabla 1. Propuesta de composición dramática del *Truculentus* plautino

Acto	Escena	Asunto	Acciones	EXPOSICIÓN
	Prólogo	Indicación del lugar en el que se desarrolla la acción, personajes y líneas principales de la acción base.	Exposición de la acción base	
I	i	Diniarco, el joven de ciudad, se lamenta de su situación, a punto de la bancarrota, denostando la avaricia de las mujeres y refiere el asunto del niño que Fronesia, su amada, se ha procurado para engañar a un soldado babilonio al que la cortesana pretende esquilmar.		
	ii	Encuentro entre Diniarco y Astafia. El joven le hace saber a la esclava de Fronesia que aún le queda patrimonio que gastar y, gracias a ello, consigue entrar en la casa de la cortesana.	Inicio del ciclo de Diniarco	
	i	Astafia habla de su oficio y se refiere a Estrábax, el joven campesino, y a su furibundo esclavo Truculento.	Inicio del ciclo de Estrábax	
	ii	Encuentro entre Truculento y Astafia. El esclavo gruñón hace gala de su fiero talante y la amenaza con contarle todo a su viejo amo.	Inicio del ciclo de Truculento . Inicio de la <i>segunda línea de interés</i>	
	iii	Diniarco sale de la casa de Fronesia y lamenta haber perdido su patrimonio con ella, aunque confiesa que, si pudiera, lo volvería a hacer.		PROGRESIÓN DRAMÁTICA
	iv	Fronesia habla con Diniarco y le confiesa que ha fingido lo del niño (que la peluquera Sira le proporcionó) para engañar al soldado. Diniarco se alegra de haber sido confidente de Fronesia y cree que eso es una muestra de amor verdadero.		
II	v	Fronesia sale de su casa y hace gala del engaño urdido y de la maldad de las mujeres. Prepara las cosas para que, cuando llegue el soldado, parezca que acaba de parir.		
	vi	Llega el soldado y habla fanfarronamente con Fronesia y Astafia. La colma de regalos.	Inicio del ciclo de Estratófanes	

Acto	Escena	Asunto	Acciones	
II	vii	Entra Ciámo, esclavo de Diniarco, y le entrega a Fronesia dinero y regalos de parte de su amo. Ante esto, el soldado Estratófanos se enoja y disputa, insultándolo, con Ciámo.		PROGRESIÓN DRAMÁTICA
	viii	Se retira Fronesia y Estratófanos se marcha indignado por el desprecio sufrido por parte de la cortesana.		
	i	Estrábax dice que ha conseguido un dinero extra y se lo lleva a Fronesia.		
III	ii	Truculento le dice a Astafia que ha cambiado su carácter y costumbres, y que también él quiere probar el amor. Le da dinero y entra en su casa.	Fin del ciclo de Truculento y climax de la segunda línea de interés	
	i	Diniarco muestra su alegría porque Fronesia ha aceptado sus regalos y cree, en consecuencia, que el soldado ha sido rechazado.		
IV	ii	Diniarco se encuentra con Astafia y esta le confiesa, para fiasco suyo, que están desplumando a Estrábax.		
	iii	El viejo Calicles entra en escena e interroga a la peluquera Sira y a una esclava sobre el paradero del niño que acaba de parir su hija. Diniarco lo escucha todo a escondidas y es delatado por la esclava como padre del niño. Calicles decreta que se case con su hija y recupere al niño.		
	iv	Diniarco pide a Fronesia que le devuelva al niño, pero accede a dejárselo unos días para completar el engaño del soldado.	Fin del ciclo de Diniarco	
V	escena única	Estratófanos da dinero a Fronesia para el cuidado del niño. Discute con Estrábax, que sale de la casa de la cortesana y es ahora su amante preferido. Por fin por ver quién le da más dinero y, al final, Fronesia acoge a ambos en su casa para acabar de arruinarlos. Ha triunfado el amor porque Venus patrocina esta obra.	Fin del ciclo de Estratófanos y de Estrábax	ESCENA OBLIGATORIA CLÍMAX

Fuente: elaboración propia.