A mosaic portrait of Publius Terentius Afro, a Roman playwright. The portrait is composed of small, dark and light-colored tiles, creating a textured, pixelated effect. The subject has a full, curly beard and hair, and is wearing a dark, draped garment. The background is a light, textured mosaic.

TEXTOS Y ESTUDIOS 27

**PUBLIO TERCENCIO AFRO**  
**EUNUCO (EVNVCHVS)**

Introducción, traducción filológica y notas a cargo de  
Mariana Breijo  
Soledad Correa  
Enzo Diolaiti  
Violeta Palacios  
Nerina Palermo  
Marcelo Perelman  
Marcela A. Suárez  
Romina Vazquez

**IFC** Instituto de Filología Clásica



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



PUBLIO TERCICIO AFRO

EUNUCO (*EVNVCHVS*)

Introducción, traducción filológica y notas a cargo de

Mariana Breijo

Soledad Correa

Enzo Diolaiti

Violeta Palacios

Nerina Palermo

Marcelo Perelman

Marcela A. Suárez

Romina Vazquez

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

---

Decano Américo Cristófolo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Subsecretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretaria Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

---

**INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA**

Directora  
Prof. Dra. Alicia Schniebs

Secretaria Académica  
Dra. Jimena Palacios

Director Sección de Filología Medieval  
Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

Bibliotecarios  
Lic. Patricia D'Andrea  
Lic. Martín Pozzi

Área de publicaciones  
Dra. Jimena Palacios  
Lic. Andrés Cárdenas

Publio Terencio Afro, Eunuco / Mariana Breijo ... [et al.]; compilado por Marcela Alejandra Suárez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2020.

344 p. ; 20 x 14 cm. - (Textos y estudios / Buzón, Rodolfo P.)

ISBN 978-987-4923-19-6

1. Comedia. I. Breijo, Mariana II. Suárez, Marcela Alejandra, comp.  
CDD A862

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Textos y estudios N° 27

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)  
Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 5287-2600 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

---

## Agradecimientos

Esta edición bilingüe y anotada de *El Eunuco* sale a la luz en virtud del apoyo de las instituciones y las personas que nos acompañaron a lo largo de tantos meses de esfuerzo y dedicación. Agradecemos, pues, a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, por haber confiado en nuestro equipo de investigadores y habernos otorgado un subsidio anual que nos permitió adquirir la bibliografía necesaria para encarar nuestra tarea. A nuestros colegas que, en los foros de investigación y en los encuentros académicos en los que tuvimos ocasión de participar, alentaron nuestra iniciativa. A la doctora Natalia Stringini, por sus valiosos aportes en temas de Derecho Romano. A nuestras familias que nos sostuvieron incondicionalmente y se convirtieron en nuestros primeros lectores y oyentes. Y sobre todo, a Terencio, “nuestro africano”, siempre inefable y sorprendente...



---

# Índice

## 9 **Introducción**

---

- 9    ¿Quién era Terencio?
- 10   Cronología de las comedias
- 11   Didascalias, Períocas y Prólogos
- 15   Los hipotextos griegos: el menandristo de Terencio
- 17   La innovación de Terencio: codificación-variación
- 19   Historia del (de los) texto(s)
- 28   Terencio más allá de Terencio: historia de un derrotero
- 33   Las traducciones al español de las comedias de Terencio
- 35   En torno de *El eunuco*
- 39   Acerca de la traducción
- 46   A. Ediciones y Comentarios
- 47   B. Traducciones
- 48   C. *Instrumenta Studiorum*
- 51   D. Bibliografía general
- 56   E. Sobre Terencio
- 60   F. Sobre *Eunuchus*

---

64 **Texto latino y traducción filológica**

---

80 ACTO I

108 ACTO II

156 ACTO III

208 ACTO IV

268 ACTO V



## Introducción

### ¿Quién era Terencio?

Hablar de la vida de Publio Terencio Africano (*Publius Terentius Afer*) es hacer referencia inevitablemente a la *Vita Terenti* de Suetonio,<sup>1</sup> así como a las conjeturas que han surgido a partir de la lectura de sus prólogos y a la información aportada por sus comentaristas Donato<sup>2</sup> y Eugrafo.<sup>3</sup> Algunos aspectos resultan dudosos y controvertidos: la fecha de su nacimiento y muerte (185 - 159 a.C.) y su origen cartaginés o nómida.<sup>4</sup> Al respecto, dice Conte (2002: 79): “La tradizione figurativa, in obsequio alle origini puniche e al cognomen *Afer*, dà di Terenzio un'immagine tipicamente cartaginese: questo non ha, ovviamente, preciso valore di documento biografico”.

Sin embargo, su condición servil no se discute y ha sido aceptada por la crítica. Después de ser esclavo del senador Terencio Lucano, es liberado por este y comienza a dedicarse a la actividad teatral, lo cual le permite sobrevivir económicamente. De este modo, se suma a la lista de esclavos manumitidos y extranjeros consagrados a la dramaturgia.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Cayo Suetonio Tranquilo. Historiador que vivió en la segunda mitad del s. I. El texto de la *Vita Terenti*, compuesto alrededor del año 100, pertenece a su obra *De uiris illustribus*, sección *De poetis*, y nos llega como introducción al comentario de Donato.

<sup>2</sup> Elio Donato. Gramático en lengua latina del s. IV, autor de obras gramaticales y exegéticas: una gramática (*Ars grammatica*), considerada una de las obras más completas de su género en la Antigüedad, y unos comentarios a las obras de Terencio (*Commentum Terenti*) y Virgilio.

<sup>3</sup> Comentarista del s.VI, autor de *Commentum in Terentium*.

<sup>4</sup> Según Rubio (1957: X), no son discutibles ni el plazo de vida (entre el 201, fin de la segunda guerra púnica, y 149, comienzo de la tercera), ni su origen (natural de Cartago).

<sup>5</sup> Dice Fontana Elboj (2010: 282): “Extranjeros y libertos componen la nómina de dramaturgos latinos hasta el s. I a.C. El griego Livio Andronico, el capuano Nevio, el umbro Plauto, el celta

Entre 166 y 160 a.C. estrena sus seis comedias, apoyado por un grupo de jóvenes aristócratas liderados por Escipión Emiliano. Este grupo, conocido bajo el nombre de Círculo de Escipión,<sup>6</sup> se erige como la primera generación de romanos educados en los ideales culturales griegos que acogió a los representantes más destacados de la ciudad.<sup>7</sup>

La educación filohelénica y su afán de perfeccionar su formación intelectual y la lengua griega son las razones que justifican su viaje a Grecia o al Oriente helenizado, de donde nunca regresó.

## Cronología de las comedias

La cuestión de la cronología terenciana es compleja,<sup>8</sup> pero es indiscutible que *Andria* es la primera obra y *Adelphoe*, la última. La confusión surge a partir de la información y las referencias que aportan las didascalias y los prólogos. Si se toman en cuenta los datos relativos a los consulados que figuran en aquellas, la cronología es la siguiente: *Andria*, (166), *Hecyra* (165),<sup>9</sup> *Heautontimorumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161) y *Adelphoe* (160). Sin embargo, las didascalias enumeran de un modo diferente el lugar que las comedias ocupan dentro de la producción terenciana. En este sentido, el ordenamiento es el siguiente: *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Hecyra*,

---

Cecilio Estacio o el antioqueño Publilio Siro configuran un retrato consistente del comediógrafo en época republicana”.

<sup>6</sup> Respecto del Círculo de los Escipiones, Fontana Elboj (2010: 285) afirma: “es preferible hablar de un grupo de aristócratas romanos con inquietudes culturales y bajo cuya protección fueron acogidos algunos de los elementos más brillantes de la ciudad”.

<sup>7</sup> Cf. Fontana Elboj (2010: 285).

<sup>8</sup> Cf. Flickinger (1927); Duckworth (1952); Beare (1964).

<sup>9</sup> En 160 a.C. *Hecyra* se representa por segunda y tercera vez. El último intento resultó exitoso.

*Adelphoe*.<sup>10</sup> Según los prólogos, la secuencia es otra: *Hecyra*, *Andria*, *Phormio*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Adelphoe*. Donato, por su parte, en las introducciones a cada comedia, consigna otro ordenamiento: *Andria*, *Adelphoe*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Hecyra*. La ausencia de *Heautontimorumenos* quizá se deba al hecho de que Donato se haya basado en un grupo de manuscritos que no incluyen esta comedia.

En relación con la indagación cronológica, López; Pociña (2007: 193-194) afirman:

[...] probablemente nunca sabremos con seguridad el año exacto de las representaciones primera, y siguiente o siguientes en su caso, de cada una de las seis comedias de Terencio: el exceso de datos dificulta el acuerdo. Pero hay un dato cronológico incuestionable: disponemos de la totalidad de las comedias de Terencio que conocieron los romanos, y sabemos que fueron estrenadas en Roma entre los años 166 y 160 a. C. Pensemos por un instante en los problemas que plantea la cronología de las comedias de Plauto, y concluiremos que nuestro conocimiento en el caso de Terencio es inmejorable, o lo que es lo mismo: no nos falta ninguna fecha que pudiera aportarnos una información significativa para una mejor comprensión de las comedias.

## Didascalias, Períocas y Prólogos

Los manuscritos de Terencio están encabezados por breves relaciones que no surgen de la pluma del comediógrafo: las didascalias y las períocas.

<sup>10</sup> Este orden aparece en el *codex Bezae Cantabrigiae* (Vat. Lat. 3226), el manuscrito más antiguo de Terencio (s. IV-V).

En Grecia la didascalía<sup>11</sup> (del gr. *didaskalía*) es, según González Vázquez (s.v.), “la instrucción que el poeta o el *didáskalos* daba al coro o a los actores”. Se utiliza, por lo tanto, a partir de este significado, para hacer referencia al registro oficial de representaciones dramáticas que incluía los nombres de las tribus victoriosas, los coregos, autores, actores, músicos y los dramas representados en los festivales de Dioniso. En Alejandría y sobre la base de las *Didaskalíai* de Aristóteles, se instaura la costumbre de incorporar en las obras una didascalía. Dicha costumbre con el tiempo se trasladó a Roma.

Las didascalías de Terencio, de fecha incierta y autor desconocido,<sup>12</sup> son las únicas que se conservan junto con las dos pertenecientes a las obras de Plauto: *Stichus* y *Pseudolus*.

En las didascalías terencianas se consigna información importante con miras a la organización del teatro latino sobre aspectos que no se mencionan en los prólogos: a) indicación de los *Ludi* en los que se representó la obra; b) nombre de los ediles curules<sup>13</sup> que organizaron los juegos; c) nombre del actor; d) nombre del director de la compañía cómica; e) nombre del compositor de la música; f) tipo de instrumento utilizado; g) nombre del autor griego de la obra; h) número de la obra en la serie de las comedias del autor latino; i) nombre de los cónsules en función. La única comedia de Terencio que carece de didascalía es *Andria*, aunque su reconstrucción es posible a partir de los datos aportados por el comentario de Donato.

<sup>11</sup> En teatrología se entiende por didascalías precisamente las indicaciones escénicas a los actores, es decir, las acotaciones.

<sup>12</sup> Pudo haber sido M. Terencio Varrón o algún gramático o bien algún antiguo editor. Cf. Jachmann (s.v. *Terentii*); Mattingly (1959).

<sup>13</sup> Los ediles eran magistrados de orden inferior en el marco del *cursus honorum*. Los ediles curules, llamados así porque tenían derecho a sentarse en la silla curul, eran los encargados, entre otras funciones, de la organización y superintendencia de los Juegos Romanos y los Megalenses.

La perióca (*periocha*, del gr. *periokhê*) es el sumario o argumento de cada una de las piezas, escrito en doce senarios yámbicos,<sup>14</sup> de estilo conciso y sin pretensión estética. Las periócas de las comedias de Terencio le pertenecen a Gayo Sulpicio Apolinar, gramático del s. II.

En la comedia *Néa* y en la *palliata* plautina, el prólogo es concebido como un espacio expositivo, pues ofrece información preliminar que apunta a la comprensión de la trama y un resumen de la intriga de la comedia. De este modo, se instala al público en una posición panorámica. Terencio, en cambio, más cerca del ideal alejandrino del poeta “filólogo”, renuncia a este tipo de prólogo<sup>15</sup> y se vale de un prólogo de marcado carácter retórico,<sup>16</sup> polémico, por medio del cual aborda cuestiones de estilo y composición de sus comedias y afronta las críticas literarias a su obra en boca de sus adversarios.<sup>17</sup> Su rival más destacado es Luscio Lanuvino, “el personaje más influyente, tras la muerte de Cecilio, del *Collegium poetarum*, asociación de autores y actores, cuyo primer jefe había sido Livio Andronico”, en palabras de Garelli (2006: 157). Así, pues, los prólogos de las comedias de Terencio<sup>18</sup> resultan un documento valiosísimo que da cuenta no solo de las ideas literarias del africano sino también del ambiente cultural de mediados del s. II a.C. De hecho, por los temas que abordan pueden clasificarse en diversos grupos: <sup>19</sup>

<sup>14</sup> Las periócas de Plauto también están escritas en verso.

<sup>15</sup> Cf. *Phormio* (13-15); *Adelphoe* (22-24).

<sup>16</sup> Acerca de la retórica de la teatralidad o poética dramática en Terencio, cf. Rabaza; Pricco; Maiorana (2006b).

<sup>17</sup> En opinión de Rabaza; Pricco; Maiorana (2006b: 324): “Terencio, como máscara operante en sus prólogos, como un agente escénico que se hace cargo de la propia escritura, sostiene una controversia con sus detractores, a quienes instaura como personajes del drama instituido de los prólogos”.

<sup>18</sup> Cada comedia cuenta con un prólogo, salvo *Hecyra* que se caracteriza por tener dos. Esto se debe a que ningún prólogo corresponde a la obra sino a su representación.

<sup>19</sup> Cf. González Vázquez (s.v.).

1. Los que narran sucesos anteriores relacionados con la carrera dramática de Terencio: *Andria, Hecyra, Phormio*.
2. Aquellos que describen algunos de los métodos empleados en la adaptación de los modelos griegos: *Adelphoe, Andria, Eunuchus, Heautontimorumenos*.
3. Los que implican una defensa de los múltiples ataques de dramaturgos contemporáneos, en relación con el *furtum*,<sup>20</sup> el empleo de la *contaminatio*,<sup>21</sup> la colaboración de los aristócratas y su estilo falto de expresividad: *Adelphoe, Andria, Eunuchus, Heautontimorumenos, Phormio*.
4. Aquellos en los que reflexiona sobre los escritos de sus rivales: *Eunuchus, Heautontimorumenos, Phormio*.
5. Los que dan cuenta de su manifiesto rechazo por el prólogo expositivo: *Adelphoe, Andria*.

Si bien Terencio renuncia a los prólogos expositivos y se inclina por aquellos que, como afirman Rabaza; Pricco; Maiorana (2006: 324), “se despojan de su oficio preliminar y habilitan al texto « de *fabula* » para que este resulte no pieza fundamental, sino probatoria de un conjunto de juicios que requieren de una óptima recepción del texto

<sup>20</sup> Al respecto dice Brejjo (2010: 1057): “El delito de *furtum* consiste, en términos generales en el robo o hurto, que en este caso, tratándose de las máscaras de una comedia, equivaldría al concepto moderno de plagio. Sin embargo, en este punto debemos aclarar que lo que se le censura al poeta no es el hecho de presentar una comedia de fábula griega con ambientación y temática propias del mundo heleno, como corresponde a la *palliata*, sino que esta ya ha sido trasladada (*translulisse*), adaptada si se quiere, a una comedia latina por otro poeta. La acusación de robo, de plagio, recae entonces en la apropiación de la adaptación que otro poeta latino hizo de una comedia o de determinadas máscaras de la misma como en este caso”.

<sup>21</sup> La *contaminatio* ha sido interpretada como una técnica que consiste en combinar partes más o menos amplias de una o más comedias griegas para componer una nueva en latín. Terencio emplea el término *contaminare* en dos pasajes (*Eu*.10 ss; *Hau*.17). Fuera de los prólogos, aparece en *Eu*. 552 con el sentido de ‘manchar’, ‘corromper’, ‘alterar’, ‘estropear’ (cf. Don. *ad Andr*. 16). Desde el punto de vista técnico, algunos estudiosos consideran que la contaminación en Terencio debe entenderse como una manera, por parte del comediógrafo, de manipular su modelo griego, pues, en efecto, en sus comedias hay omisiones, supresiones, combinación de escenas y elementos añadidos. Cf. González Vázquez (s.v.). Acerca del problema de la *contaminatio* en Terencio, cf. Fabia (1888: 177-218); Ludwig (1968); Parker (1996), entre otros.

dramático”, mantiene el pedido de atención a los espectadores que deben concentrarse en relación a lo que sucederá en escena, pues solo prestando atención a otros recursos, tales como monólogos, diálogos o fórmulas mixtas que se utilizan para brindar la información necesaria, podrán entender la comedia. Junto al pedido de atención del prólogo tradicional, el africano mantiene además un corpus de fórmulas canónicas de la *captatio benevolentiae*, para lo cual se vale de distintas vías: descalificar al adversario, reconocer la capacidad del público para juzgar, presentar al acusado como un hombre bueno, entre otras.<sup>22</sup>

Todos los prólogos están contruidos como procesos forenses, en los que el público se convierte en *iudex* y el actor-prólogo en *orator/actor*. En este sentido, afirma Focardi (1978: 70): “il prologo terenziano vuole arieggiare, nella forma, oltre che nel contenuto, una difesa giudiziaria”.

## Los hipotextos griegos: el menandrismo de Terencio

Sobre la base de los cambios producidos en su desarrollo histórico, la comedia griega se divide, ya en la época helenística, en tres clases: antigua, media y nueva.

El influjo de la comedia antigua a través de las obras conservadas de Aristófanes no tiene continuación en las comedias de Plauto y Terencio, si bien se rescatan ciertas reminiscencias de temas y modos en los albores de la comedia latina.

<sup>22</sup> Cf. Garelli (2006: 165-166).

Es verdad que la comedia media habría podido constituirse en modelo para los romanos, pero solo ciertos vestigios se presentan en algunas comedias plautinas.<sup>23</sup>

Es la comedia nueva (*Néa*), a través de Menandro, Dífilo y Filemón,<sup>24</sup> la que influye fundamentalmente en los autores de la *fabula palliata*. Razones de índole literaria y social confluyen para aceptar este modelo, pero quizá la razón principal es de naturaleza política: al haberse excluido de escena la crítica personal, “la comedia nueva ofrecía un modelo libre de problemas de censura, fácilmente asumible en un espectáculo cuya organización era responsabilidad del Estado”, afirma Pociña (1996: 26).

En sus propios prólogos, Terencio señala que sus comedias son auténticas adaptaciones de originales griegos: *Adelphoe*, *Andria*, *Eunuchus* y *Heautontimorumenos* se han basado en Menandro; *Hecyra* y *Phormio* en Apolodoro de Caristo.<sup>25</sup> Pero, a su vez, en virtud de la *contaminatio*, en algunas de ellas se utilizaron otras obras secundarias: en *Andria* se empleó la *Perínthia* de Menandro, en *Adelphoe* una escena de *Synapothnéskontes* de Dífilo y en *Eunuchus* figuran elementos del *Kólax* de Menandro.

Los dos tercios de su producción están basados en Menandro, por lo cual Terencio se asume como el representante del triunfo del menandristo en el desarrollo de la *palliata*.<sup>26</sup> Sin embargo, conviene recordar que si bien el africano representa la culminación del proceso de retorno a los originales griegos que se había iniciado

<sup>23</sup> Cf. Pociña (1996: 25).

<sup>24</sup> Cada uno escribió alrededor de cien obras, de las cuales hoy solo quedan fragmentos.

<sup>25</sup> Este autor, absolutamente desconocido y al que solo podemos acercarnos por medio de las comedias de Terencio, parece ser continuador de Menandro.

<sup>26</sup> Cf. Pociña (2006: 92).



con Cecilio, es decir, un proceso de progresiva helenización del teatro latino, lejos de perpetuar sus hipotextos fielmente,<sup>27</sup> somete el género a una detallada revisión. Tantas han sido las modificaciones que introduce en sus comedias respecto de los originales griegos, que no sería errado afirmar que su objetivo fue crear o refundar la *palliata* sobre bases nuevas.<sup>28</sup> Esta renovación se advierte en los prólogos, en los argumentos y, sobre todo, en el desplazamiento de los roles.

## La innovación de Terencio: codificación-variación

En general, la obra de Terencio ha sido evaluada en confrontación con y a la sombra de la obra de Plauto. Es una opinión generalizada el hecho de que ambos autores se oponen por completo. “Numerosas son las diferencias que los separan en toda la gama de aspectos del arte dramático”, afirma Riquelme Otálora (1995: 162). Mientras la comedia plautina pone en escena una *uis comica* excesiva y obscena, la *palliata* terenciana es sinónimo de medida, seriedad y moral. Así ya lo consigna Varrón (*Men.* 399 B): *in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.*

En opinión de Vazquez (2015: 207):

[...] la crítica ha visto en la obra terenciana un teatro, cuya finalidad ya no es entretener a un espectador dispuesto a reírse, sino invitarlo a la reflexión. Sin embargo, parece poco probable que un público acostumbrado al humor plautino pudiera cambiar radicalmente en los pocos años que distan entre la producción del

<sup>27</sup> Respecto del apego de Terencio al modelo de Menandro en el final de la comedia, se pueden consignar varias opiniones. Cf. Fantham (1971); Arnott (1963); Grant (1975); Lord (1977).

<sup>28</sup> Cf. Fontana Elboj (2010: 293).

sarsinate y la del africano. Al mismo tiempo, no resulta sencillo aceptar sin más que la dinámica de los espectáculos hubiera cambiado de tal manera que los espectadores de Terencio fueran permeables a un tipo de teatro completamente distinto, centrado en intereses tan diferentes. Se ha referido y utilizado como argumento innumerables veces el éxito de Plauto y el fracaso de las obras de Terencio, del que las mismas piezas servirían como prueba al manifestar que el público solía irse de la representación, atraído por algún otro entretenimiento con mayor capacidad de captar la atención del auditorio, como el célebre caso de *Hecyra*. Sin embargo, también es poco probable que el numerosísimo público que participaba de los *ludi scaenici* se retirara repentinamente del lugar (cf. Dupont; Letessier, 2011) [...] Todas esas afirmaciones parecen un tanto exageradas y merecen, por lo menos, ser revisadas.

En tanto espectáculo ritual, la comedia *palliata*, se caracteriza por un alto grado de codificación que se traduce en la estructura musical, el empleo de la tibia, la utilización del espacio escénico, las historias y los roles. Esta serie de rutinas constituyen un código que el público conoce perfectamente. Sin embargo, ninguna comedia es igual a otra, puesto que dicho código se actualiza de un modo diferente en cada una y presenta múltiples posibilidades, lo cual implica que cada obra se construye sobre la base de un movimiento que va de lo conocido (codificación) a lo novedoso (variación). En este sentido, Dupont; Letessier (2011: 41) sostienen:

un théâtre codifié, en effet, repose sur un double plaisir pour le public: celui de la reconnaissance, mais aussi celui de la surprise. Chaque pièce offre aux spectateurs la garantie de retrouver la codification traditionnelle qu'il connaît, c'est à dire, avec ses variations.

Es pues esta perspectiva teórica que pone el énfasis en la variación del código la que nos permite pensar a Terencio como un dramaturgo que apuesta a la construcción de un teatro que, aunque tradicional, resulta innovador a partir de la conciencia y la explotación de la maquinaria teatral en tanto codificación narrativa.<sup>29</sup>

## Historia del (de los) texto(s)

Huelga decir que no disponemos de ningún manuscrito autógrafa de ninguna de las comedias de Terencio. En su *Texts and Transmission*, Reynolds (1983: 412) comenta que nuestro autor es uno de los pocos antiguos cuyo testimonio escrito más remoto y superviviente data de los siglos IV-V: el *Codex Bezae Cantabrigiae*. De la misma época, se conservan fragmentos de otros tres manuscritos.<sup>30</sup> Pero, ya a partir del s. IX, se conocen cerca de 650 mss., lo cual, dice el filólogo galés con algo de gracia, puede alentar o desalentar el estudio de la transmisión.

A esta tradición, a su vez, hay que sumarle información textual suministrada por la tradición indirecta, es decir, por comentaristas y gramáticos, de entre los cuales el más conocido es Elio Donato, quien ofrece datos muy valiosos respecto de los originales griegos, pero también en relación con el texto terenciano mismo. En ocasiones, aporta lecturas del texto que no están atestiguadas en ningún manuscrito, pero que probablemente, de acuerdo con Martin (1959), sean correctas (como ocurre entre los vv. 330-1028 de *Phormio*). Esto

<sup>29</sup> Cf. Vazquez (2015).

<sup>30</sup> Estos tres mss. de los ss. IV-V que contienen fragmentos de las comedias terencianas son:

<sup>1b</sup>: P. Oxy. 2401 (An.602-668, 924-979a)

<sup>1a</sup>: P. Vindobonensis inv. L 103 (An.489-582)

<sup>5a</sup>: Sankt Gallen, Stiftsbibl. 912 (Hau. 857-878)

vale la pena decirlo en la medida en que la “tradición indirecta”<sup>31</sup> suele no ser considerada por los filólogos como una fuente fiable. Además, no es ilegítimo inferir que el texto terenciano a partir del cual trabajaban los comentaristas y los gramáticos haya sido más antiguo que los manuscritos supérstites de los que disponemos. En este hecho se fundamenta, sobre todo, la atención que merece la tradición indirecta. Otros comentaristas que podemos citar son: Eugrafio –en virtud de cuya etimología, curiosamente, significa “buena grafía” o “el que escribe bien”–, Probo, Arruntio Celso (con su comentario sobre *Phormio*), Helenio Acro (sobre *Adelphoe* y *Eunuchus*). En definitiva, si el africano ha sido profusamente comentado y citado –recordemos que Cicerón cita a Terencio (cf. *de Amic.* 89, 93), nunca a Plauto, a quien, en todo caso, alude de manera cifrada– fue porque, como se deslizó al principio, los antiguos encontraban en él un modelo de refinación poética (cf. *Hor.Ep.*2.1.53–62).

Con respecto a los testimonios primarios, los filólogos han dividido la tradición manuscrita de Terencio en dos familias: la Bembina (*A*) y la Caliopiana ( $\Sigma$ ). La primera tiene un solo exponente, el *Codex Bembinus*, hoy en la Biblioteca del Vaticano (*Vaticanus Latinus* 3226), llamado así, nos cuenta Sandys (1903: 608), porque perteneció –a lo largo de su derrotero por varias manos– al cardenal Bembo, quien lo describe como un *codex mihi carior auro*.<sup>32</sup> Manuscrito en capitales rústicas, en su estado actual no está completo: faltan los folios iniciales de *Andria* (vv. 1-786 y 787-887), folio 77 de *Hecyra* (vv. 1-37) y el tramo final de *Adelphoe* (folios 117-120, o sea, algunas letras del v. 915 hasta la culminación de la obra). Esto es, de los 140 folios, han sobrevivido 113 completos. Así cada folio contiene 25 líneas de escritura o, mejor dicho, de *scriptio continua*; en los

<sup>31</sup> Cf. Velaza (1998).

<sup>32</sup> Los registros indican que este códice obró en poder de la familia veneciana Bembo hasta 1579.

márgenes superiores de los folios *rectos*, se lee TER con un trazo horizontal; en los *versos*, el nombre abreviado de la pieza, en este caso, EUNUC. A su vez, la primera letra de cada página, sobre todo a partir del Acto I, es más grande que el resto, sin importar su ubicación en relación con el texto. Nunca se da que una palabra aparezca separada en sílabas entre un renglón y el siguiente. En general, no hay casi abreviaciones en el cuerpo del texto, a excepción del muy frecuente *-que* enclítico abreviado Q·; la ligadura NT es infrecuente y, de darse, solo al final de la línea. El único signo de puntuación empleado es el punto medio o punto en alto entre palabras o después de una elisión. Si bien el tipo de letra es capital rústica, algunos trazos provienen de otros tipos: la G tiene una forma uncial,<sup>33</sup> por lo que puede fácilmente confundirse con la C. Por otra parte, en el *Bembinus*, aparecen varias manos: las del copista, las sucesivas manos correctoras (A' y A'') y las de un rubricador, quien introduce en rojo las letras griegas que indican a qué personaje corresponde cada parlamento. Así, en *Eunuco*, Γ remite a Cremes. También en letras latinas escribe el nombre del rol que encarna cada personaje: *servus*.

En cuanto al orden en que se suceden las comedias, este es: *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Phormio*, *Hecyra*, *Adelphoe*. *Eunuchus* en el *Codex Bembinus*: ocupa los folios 5<sup>v</sup> – 29<sup>r</sup>. Por error del copista, faltan los vv. 172, 240-242 y 635 de *Phormio*.

En lo que respecta a la valoración del manuscrito *A*, de acuerdo con la mayoría de los editores, es el testimonio más importante porque representa una tradición relativamente pura, mientras que

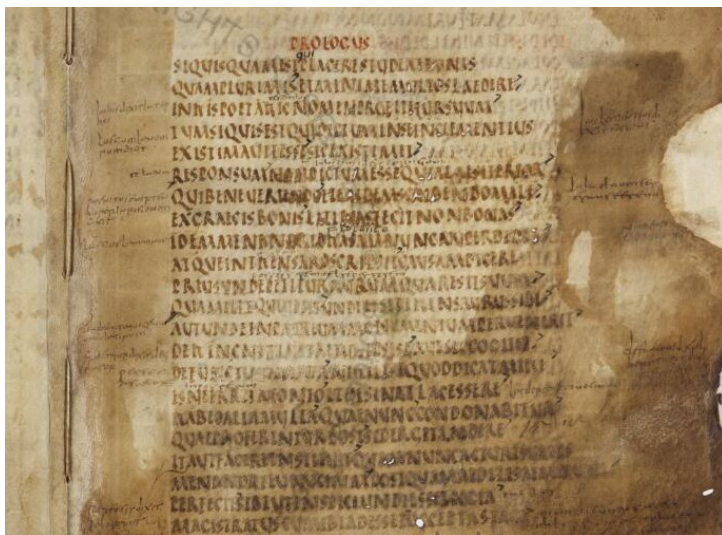
<sup>33</sup> La uncial es un estilo formal de escritura derivada de la capital con influjos de la cursiva. La intención era obtener un tipo de escritura rápida y elegante (se empleaba, por supuesto, en la copia de obras literarias); de ahí la combinación de los estilos predecesores. Se utilizó principalmente durante los ss. IV – VIII. Cf. *Ibid.*

$\Sigma$  ha sufrido muchas alteraciones –por ejemplo, en varias ocasiones, vuelve amétricos los versos terencianos– cuyo objetivo principal, se supone, era facilitar el texto, es decir, simplificarlo, y hacerlo más legible. Subyace a esta ponderación la fórmula ideológico-filológica *recentiores deteriores*. Marouzeau (1949) es el único, al menos dentro del inventario de editores consultados, que sostiene: “les témoignages de *A* et de  $\Sigma$  son approximativement contemporains et de valeur comparable; souvent le texte de *A* est préférable à celui de  $\Sigma$ , mais l'inverse n'est pas rare : *Ad. 666 potesse* des Calliopiens est préférable à *posse* de *A*”.

Así las cosas, todos los mss. supérstites le deben numerosos errores y la división en escenas (en líneas generales, siempre la misma) a un arquetipo perdido. El *Codex Bembinus* presenta varios errores e interpolaciones, pero menos de las que traen los otros manuscritos descendientes del hiperarquetipo perdido  $\Sigma$ . Por esta razones, *A* no es un ejemplar perfecto. De hecho, Iovales, un filólogo del s. V – VI, introdujo varias correcciones en el manuscrito –la mayoría consideradas de poca valía.<sup>34</sup> Incluso muchas de ellas provienen de  $\Sigma$ , lo que demuestra que  $\Sigma$  ya existía en el s. VI.

---

<sup>34</sup> Cf. Victor (2013: 345).



A: Codex Bezae Cantabrigiae (f. 6r)<sup>35</sup>

Al considerar el conjunto de manuscritos  $\Sigma$ , lo primero que debe señalarse es que estos son el resultado de lo que se conoce como la *Recensio Calliopiana*: los más antiguos (datados en s. IX) cuentan con una *subscriptio* de un ignoto Caliopio, la cual consigna: *Calliopius recensui* o, en otros casos, *Feliciter Calliopio Bono Scholastico*. La fecha de recensión es discutible, como toda cuestión en este terreno, pero suele admitirse el rango que va del año 300 al siglo V. No se abundará en la descripción de todos los testimonios de esta rama, por obvias razones materiales.

$\Sigma$ , a su vez, se divide en dos sub-familias:  $\gamma$ , que cuenta con mss. ilustrados, y  $\delta$ .<sup>36</sup> La diferencia formal más importante entre  $\gamma$  (una

<sup>35</sup> Tomado de: [http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.3226](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3226). Obtenido el: 13/04/2017.

<sup>36</sup> Existe un grupo adicional de manuscritos  $\mu$  (llamados *mixti*), que representa una tradición, precisamente, mixta entre  $\gamma$  y  $\delta$ .

proliferación de mss., de los cuales la edición de Oxford consigna solo algunos) y  $\delta$  (muchos menos), además de las ilustraciones, es el orden en que se suceden las comedias.

La sub-familia  $\gamma$ , caracterizada por contener miniaturas e ilustraciones variadas,<sup>37</sup> congrega tantos manuscritos, que solo mencionaremos los más relevantes:

P: *Codex Parisinus Latinus* 7899 (hoy en la Biblioteca Nacional en París). S. IX / X.

C: *Codex Vaticanus Latinus* 3868 (hoy en la Biblioteca del Vaticano). Bischoff lo dató entre los años 820 y 830.

B: *Codex Basilicanus* H 79 (Biblioteca del Vaticano). S. X.

F: *Codex Ambrosianus* H 75 (Biblioteca Ambrosiana). S. X.

Y: *Codex Parisinus* 7900 (Biblioteca Nacional de París). S. X.

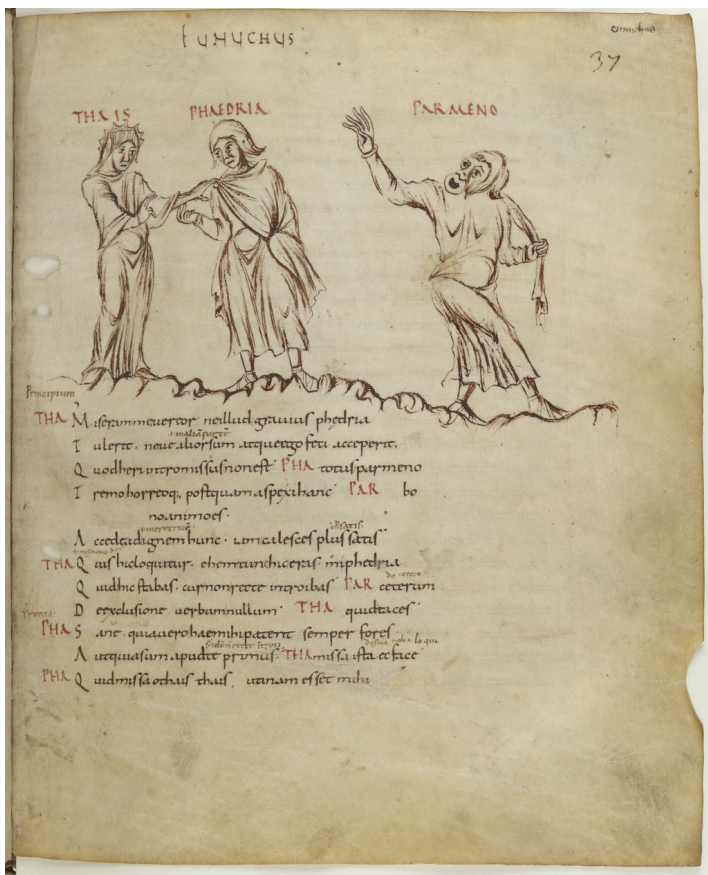
O: *Codex Dunelmensis Auct.* F 213 (Biblioteca Bodleian en Oxford). S. XII.

Apuntemos que el orden en que se suceden las comedias es: *Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Adelphoe*, *Hecyra*, *Phormio*.

A continuación, se incluye la reproducción facsimilar del *Codex Parisinus Latinus* 7899. Escrito en minúscula carolina, contiene las seis comedias de Terencio, aunque con algunas lagunas que han

<sup>37</sup> Al comienzo de cada comedia, suele aparecer un dibujo de un pequeño templo con las máscaras que se empleaban en el teatro latino. Los colores utilizados alternativamente eran: rojo, gris azulado, amarillo, marrón y púrpura.





(P) *Codex Parisinus Latinus 7899* (f. 37r)<sup>38</sup>

side repuestas por un glosador (cf. f. 53<sup>r</sup>). De las distintas manos correctoras, solo se distinguen tres: una que utiliza el sistema de notación tironiano (s. IX), otra que introduce comentarios solo en

<sup>38</sup> Tomado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84525513>. Obtenido el 20/12/2015.

los primeros 12 folios (s. X), la tercera, un humanista del s. XV, que introduce escolios, glosas, y demás.

De la mal llamada Edad Oscura, descienden los mss. de  $\delta$  (antes de que la familia  $\Sigma$  proliferara). No contienen ilustraciones, pero ofrecen un texto en general mejor que  $\gamma$ :<sup>39</sup>

D: Florencia, Laur. 38.24 (Victorianus, s. X/XI, St. Gall). Librería Laurentina en Florencia

p: Paris lat. 10301 (s. X)<sup>40</sup>

G: *Codex Decurtatus*, Vatican lat. 1640 (s. X/XI). Biblioteca del Vaticano

L: Leipzig, Rep. I.4.37

V: *Fragmentum Vindobonense* Phil. 263 (Viena, s. X)

Estos cinco manuscritos, variadamente incompletos, presentan el siguiente orden de comedias: *Andria*, *Adelphoe*, *Eunuchus*, *Phormio*, *Heautontimorumenos*, *Hecyra*.

Por último, conviene hacer referencia brevemente a la relación entre A y  $\Sigma$ . De acuerdo con lo dicho anteriormente, A está datado entre fines del s. IV y principios del s. V, y la recensión caliopiana, se cree, no es anterior al s. V. Esta cercanía histórica hace que los filólogos se hayan preguntado por la relación entre A y  $\Sigma$ . Algunos errores conjuntivos entre A y  $\Sigma$  muestran que ambos

<sup>39</sup> Cf. Victor (2013: 346).

<sup>40</sup> De todos los mss. de  $\Sigma$ , es el más valorado por Kauer; Lindsay (1958). Está bastante maltrecho y la tinta muy desdibujada. Le faltan, además, los primeros 25 vv. del prólogo de *Phormio*.

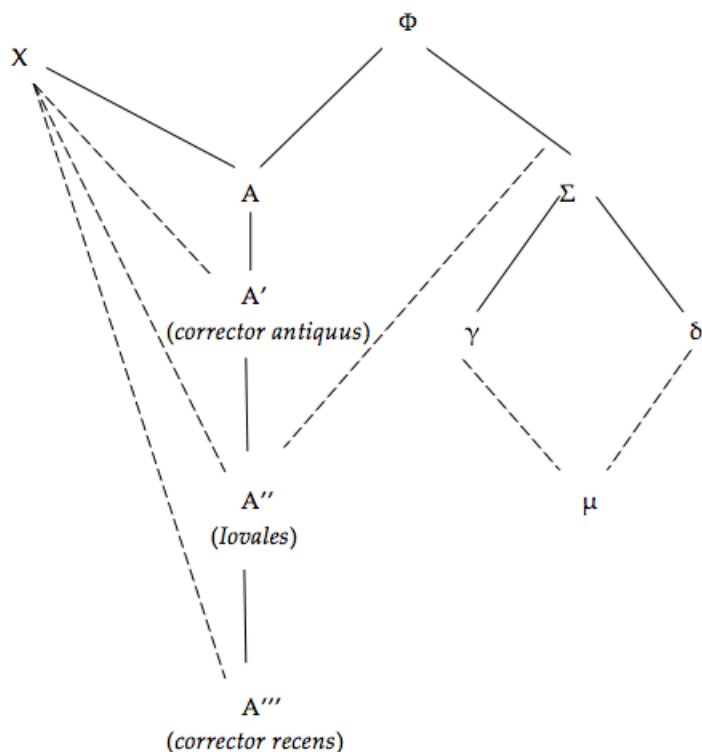
debieron haber tenido un ancestro común  $\Phi$ . Incluso la división en escenas, esencialmente idéntica en ambas familias, sostiene esta hipótesis.

Habría, en realidad, una tercera familia de códices, de la que no nos queda un testimonio directo, X, existente en tiempos del *Codex Bezae Cantabrigiae*. Esto se debe a que el *Bezae* contiene diversas manos correctoras: la del *corrector antiquus*; la de Iovales; la del *corrector recens*. Estas correcciones ofrecen un material diferente al que traen A y  $\Sigma$ . Por lo tanto, es posible afirmar que dichas *lectiones* provienen de otros ejemplares hoy perdidos. Por otra parte, Donato menciona *lectiones* que tampoco aparecen en los mss. supérstites, y además hace referencia a que, en las escenas musicales, en los *cantica*, algunos manuscritos traían las letras M M C (*Mutatis Modis Canticum*), las cuales tampoco aparecen en los testimonios que desafiaron el paso del tiempo.

Para dar por finalizado este apartado, se consigna el *stemma codicum*,<sup>41</sup> esto es, el árbol genealógico de los mss. terencianos,<sup>42</sup> aplicada, por supuesto, la inexorable *eliminatio codicum descriptorum* (la eliminación de códices que derivan de otros existentes):

<sup>41</sup> Esquema tomado de Coury (1998: xxv).

<sup>42</sup> Cf. Lázaro Carreter (2008: s.v.).



Se trata, entonces, de un *stemma* bífido, al gusto de Lachmann, y cerrado, pues es posible postular la hipótesis de un arquetipo  $\Phi$  del que provenga  $A$  y la familia de códices  $\Sigma$ .

## Terencio más allá de Terencio: historia de un derrotero

Emprender el recorrido histórico que atravesaron las comedias de Terencio, en el marco de esta presentación, supone necesariamente

seleccionar determinados *hitos* que han marcado la circulación de la literatura antigua escrita, en general, y la de Terencio, en particular. No se pretende agotar todas las instancias de una historización acabada, pues excedería por mucho los límites materiales de esta introducción.

Más allá del supuesto poco éxito de las comedias de Terencio, dato que se obtiene sobre todo por los dos prólogos de *Hecyra* que dan cuenta de interrupciones durante la representación,<sup>43</sup> relativizado hoy por algunos estudiosos (cf. Dupont; Letessier, 2011; Lada-Richards, 2004), nuestro comediógrafo no solo fue leído por sus contemporáneos –Varrón, Cicerón, César, por mencionar algunos, le tenían gran estima y lo citaban–, sino que, junto con Virgilio, formaba parte del programa de las escuelas en el s. I. En prosa, Cicerón y Salustio fueron quienes ocuparon un lugar destacado en la educación romana.

Como es sabido, hasta el s. II el soporte de escritura utilizado era el rollo de papiro, a pesar de que desde tiempos muy antiguos existieran las tablillas de cera. Pero a partir del s. II, y sobre todo durante el III y el IV, ganó terreno una nueva forma: el códice. El pasaje de un soporte a otro, por supuesto, implicó la pérdida irrecuperable de mucho material. En ese sentido, el *Codex Bezae Cantabrigiae* es un testimonio privilegiado de este período: el de la aparición del códice.

Los años que van entre el 550 y el 750 fueron “casi de una tiniebla total”, dicen Reynolds; Wilson (2013: 105) en sintonía con la extendida valoración de la Edad Media. Prueba de ello es la numerosa cantidad de palimpsestos de ese hiato temporal y el

<sup>43</sup> ¿Por qué atribuir valor de verdad a enunciados poéticos pronunciados en un contexto festivo y de *ludus*?

hecho de que muchos manuscritos quedaran encerrados en los monasterios sin la posibilidad (la intención, mejor dicho) de ser trasladados. En efecto,

si los textos perecieron, no fue porque los autores paganos fueran atacados, sino porque nadie estaba interesado en leerlos, y el pergamino era demasiado valioso para llevar en él un texto anticuado. [...] entre los que fueron borrados encontramos a Plauto y Terencio, Cicerón y Livio, los dos Plinios, Salustio y Séneca, Virgilio y Ovidio, Lucano, Juvenal y Persio, Gelio y Frontón (Reynolds; Wilson, 2013: 105).

Así como después del diluvio, la calma; después de las tinieblas, la luz. En esta línea, párrafo aparte merece la llegada de Terencio al Monasterio de Gandersheim (actualmente Baja Sajonia, Alemania), abadía perteneciente a la orden benedictina (s. X). En dicho contexto, la escritora Hroswitha compuso seis comedias morales y religiosas inspiradas en Boecio y en Terencio.<sup>44</sup> Así pues, la abadesa realiza una apropiación del *corpus* terenciano en clave cristiana, gesto que queda evidenciado, por ejemplo, en la recreación del *happy-end* de la *palliata* (por lo general, una boda) en términos de una reunión en el cielo con el Creador de la humanidad (cf. Augoustakis, 2013: 399). Escrita en prosa,<sup>45</sup> su obra busca despojar la lengua terenciana de todo elemento corruptor, percepción bastante extendida entre los autores cristianos de la Edad Media (cf. Agustín de Hipona,

<sup>44</sup> En su prefacio, la autora germana afirma: *si enim alicui placet mea devotio, gaudebo. Si autem vel pro mea abiectioe vel pro vitiosi sermonis rusticitate nulli placet, memet ipsam iuvat quod fecit.* (Citado por Sandys, 1903: 487).

<sup>45</sup> Como los copistas de Terencio ignoraban que sus comedias estaban compuestas en verso, las de Hroswitha están escritas en prosa. Sandys (1903: 487) resalta que, a pesar de que los metros de la *palliata* habían sido explicados por Prisciano, el africano era considerado un prosista no solo por las abadesas de Gandersheim, sino también por el bien formado maestro de Bamberg, Hugo de Trimberg. El texto leído en ese entonces, por supuesto, era el *Codex Bembinus*.

*Confesiones* 1.16.26), y transformar el *stock* de caracteres pagano mediante cualidades cristianas, como lo demuestra el tratamiento dispensado a las máscaras femeninas como vehículos hacia la gracia divina (cf. Augoustakis, 2013: 402).

Curiosa, dicho sea de paso, es la existencia de un diálogo anónimo intitulado *Terentius et Delusor*, incluido en la edición de Paul von Winterfeld (1902) de la obra de Hroswitha, en que un detractor (*delusor*) entabla una discusión sobre estética con el poeta, como si, como suplección del prólogo, Luscio Lanuvino se transformara en una máscara teatral y le dijera: *me taedia multa capescunt* (pasaje de *Terentius et Delusor* citado por Augoustakis, 2013: 399).

Llegado el Renacimiento, este proceso histórico-cultural, en sus distintos focos de esplendor, significó no solo la recuperación (o revaloración, incluso, imitación) de la literatura clásica, sino también su estudio detenido con un marcado sesgo filológico,<sup>46</sup> tal y como hoy en día es entendida la filología en sentido estricto.<sup>47</sup> De entre las numerosas labores filológicas que tuvieron por objeto el texto terenciano, fundamentalmente durante los ss. XV-XVII,<sup>48</sup> cabe mencionar a Poliziano<sup>49</sup> (coetáneo de Lorenzo Valla, a menudo recurrió, por su convicción de que los manuscritos tardíos eran derivativos, a los testimonios más antiguos; así fue que colacionó, por ejemplo, el *Codex Bembinus*, entre otros); Erasmo de Rotterdam<sup>50</sup> (entre los numerosos autores latinos que editó, se encuentra Terencio);

<sup>46</sup> Cf. Hernández Miguel (2008: 77ss.).

<sup>47</sup> Sandys (1967: 608), en su apartado dedicado a las universidades renacentistas, cuenta que Terencio era mucho más estudiado que Plauto (de quien solo se conocían las primeras 8 de las 20 comedias supérstites).

<sup>48</sup> Para un desarrollo sobre la transmisión y recepción de la literatura clásica en el Renacimiento, cf. Hernández Miguel (2008: 71ss.).

<sup>49</sup> Cf. Reynolds; Wilson (2013: 162 ss.).

<sup>50</sup> Cf. Reynolds; Wilson (2013: 176 ss.).

Bentley<sup>51</sup> (un siglo posterior al humanista neerlandés, fue el gran enmendador, no solo de Terencio, de quien tuvo un gran manejo de sus principios métricos, sino también de otros poetas clásicos).

En lo que respecta a la influencia ejercida en las diversas literaturas vernáculas renacentistas, podemos citar los siguientes exponentes: Chaucer (considerado por algunos un prerrenacentista), Nicolas Udall y Ben Jonson (ambos de la escuela inglesa también); Jean Baptiste Poquelin, Jean de La Fontaine (ambos de la escuela francesa).

En el ámbito de la literatura jesuítica de los ss. XVI-XVIII, el teatro clásico ingresó con destacada aceptación en las escuelas de la Compañía de Jesús, en la medida en que los jesuitas advertían en la forma teatral ciertas ventajas relacionadas con la finalidad didáctica y propagandística, así como con la memoria. Al respecto, Serés (2010: 132-133) apunta: “así leyeron con fruición a los citados comediógrafos Plauto y Terencio, por su fórmula dramática, y, a sabiendas de que eran irreconciliables con la moral cristiana, optaron por expurgarlos y cristianizarlos, antes que dejarlos de lado”. Nótese que, *mutatis mutandis*, existe un componente común en la recepción del poeta latino por los jesuitas y, siglos atrás, por Hroswitha de Gandersheim: la ya mencionada re-apropiación en clave cristiana.

En el s. XX, se encuentran algunas obras inspiradas en las comedias de Terencio como *La muchacha de Andros* (1930) de Thornton Wilder (autor también de la célebre novela *Los idus de marzo*) y un *Heautontimorumenos* del español José Leyva (1973), cuyo argumento parece distar tanto del texto terenciano, que los críticos no logran descifrar la razón de su título.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Cf. Reynolds; Wilson (2013: 201 ss.).

<sup>52</sup> Cf. Hernández Miguel (2008: 387).



Este para nada pretencioso recorrido busca, en virtud del panorama diacrónico desplegado, ubicar a Terencio a lo largo del tiempo con la intención última de pensar qué lugar ocupa el comediógrafo latino en este mundo contemporáneo. Si alguna constante quisiera encontrarse en la ventura (o desventura) de la obra terenciana, no se correría ningún riesgo al afirmar que, como muchos autores –por no decir la mayoría–, experimentó, de acuerdo con la coyuntura histórica, vaivenes en términos de la valoración estética recibida: desde el confinamiento en las ruinas de un monasterio medieval hasta la recuperación y recreación en distintos momentos históricos, cuyas motivaciones no podrán desarrollarse aquí. Ahora bien, ¿cuáles son las razones por las cuales la comedia terenciana despierta interés hoy? ¿A qué se debe, en definitiva, esta nueva *forma de atención*<sup>53</sup> que le dispensamos al africano en el mundo del teatro y de la academia? Quizás a la posibilidad de leer a Terencio ya no como el poeta de la moral y de lo que el *civis romanus* debía aprender, sino desde un enfoque performativo que ponga el acento en cómo llevar sus obras a la escena en las coordenadas espacio-temporales actuales.

## Las traducciones al español de las comedias de Terencio

A diferencia de otros autores de la literatura latina, Terencio no ha sido uno de los más traducidos al español. Hasta la mitad del s. XX la única traducción completa de la que se tiene noticias es la de Simón Abril que data del año 1577 (*Las seis comedias de Terencio escritas en latín y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril, Zaragoza*). En 1917 Fernández Llera actualiza la versión de Abril que

<sup>53</sup> "La opinión es una gran formadora de cánones y no puede tener privilegiados dentro sin dejar otros fuera" (Kermode, 1988: 114).

circula hasta que en 1957 ve la luz el primer volumen de las obras de Terencio a cargo de Lisardo Rubio, que se completaría con dos volúmenes más publicados en 1962 y 1966 (editorial Alma Mater). En la década del 60 se reedita, por un lado, en la editorial Aguilar la traducción completa del humanista Pedro Simón de Abril (*Teatro Completo*) y, por otro, la de Pedro A. Voltes Bou en Clásicos Iberia, que había aparecido ocho años antes. En el año 1969, la editorial Aguilar publica *La andriana*, con traducción, prólogo y notas de Ángel Capelleti.

Ya en la siguiente década, tenemos noticia, en primer lugar, de una traducción de *Formiön* publicada en 1971 por EDAF para su serie Los Clásicos bajo el título *Teatro Latino. Plauto – Terencio*, sin referencia de quién ha sido el traductor. En México, entre 1975 y 1976, la UNAM publica la traducción completa de Germán Viveros en dos volúmenes. Un año más tarde, la editorial Bosch publica una edición bilingüe de *Eunuco*, realizada por A. Pociña y A. López, los mismos que en 1986 publicarían en Akal la traducción de tres comedias: *La muchacha de Andros*, *La suegra* y *Los hermanos*. En la década del 90, se reedita la traducción de Voltes Bou.

No se tienen noticias de una nueva traducción hasta el siglo XXI. En el año 2001 la editorial Cátedra publica la edición bilingüe de José Ramón Bravo, que contiene todas las comedias, precedidas de un exhaustivo estudio introductorio. Ese mismo año Ediciones Clásicas da a conocer la traducción de *Andria* de J.L. Arcaz y A. López Fonseca. Un año más tarde, se publica la traducción de Antonio R. Baixeras de *El eunuco* para la Colección Teatro Latino de la editorial Iberia de Madrid, que se reimprime en 2003. Dos años después, la editorial Alianza publica una traducción con introducción y notas de Antonio López Fonseca, que consta de *El eunuco*, *Formiön* y *La suegra*. En el año 2006, Concepción Cabrillana

publica a través de Ediciones Clásicas de Madrid una traducción con introducción y notas de las comedias completas. Hasta aquí Terencio en España.

En lo que respecta al panorama en nuestro país, cabe mencionar que en 1973 aparece en Buenos Aires, publicada por editorial Columba, una traducción de *Los hermanos*, con estudio preliminar y notas de J. M. del Col, quien luego, entre 1984 y 1994 dará a conocer la traducción del corpus completo aparecida en *Cuadernos del Instituto Superior "Juan XXIII"* de Bahía Blanca. Finalmente, en 2007 sale a la luz la traducción completa de Hugo Bauzá, con introducción y notas, publicada en Buenos Aires por la editorial Colihue.

## En torno de *El eunuco*

Según ya ha sido señalado, no resulta fácil establecer una cronología definitiva de las comedias de Terencio. Por tal razón, la fecha de estreno de *El eunuco* ha generado enormes controversias. De acuerdo con Suetonio (*Vita Terenti* 3), la obra fue estrenada en 161 a.C. Sin embargo, para una parte de la crítica el estreno habría sido en 166 a.C. y la segunda representación en 161 a.C.<sup>54</sup> Según la didascalia, fue representada en el marco de los *Ludi Megalenses* en honor a la *Magna Mater* o diosa Cibeles (*acta ludis Megalensibus*). En opinión de Christenson (2013: 262),

a play featuring a eunuch—both a real and suppositious one—among its characters was obviously appropriate to the festival context. Cybele’s priests were required to castrate themselves, and, once initiated into her eunuch priesthood, they wore women’s clothing.

<sup>54</sup> Cf. Bureau; Nicolas (2015: 6-12).

Respecto de las fuentes utilizadas por Terencio, la *communis opinio* indica que los hipotextos corresponden a dos comedias de Menandro (*Kolax* y *Eunouchos*) y, si bien mucho se ha debatido respecto de cómo el africano ha combinado ambas piezas, de las que solo restan algunos fragmentos, cualquier planteo resulta hipotético.

Sabido es que dentro del corpus terenciano *El eunuco* es considerada la comedia más exitosa del comediógrafo.<sup>55</sup> Esta entusiasta aprobación ha sido interpretada por la crítica a partir de sus similitudes con la obra de Plauto, por lo que se la ha ponderado como “la más plautina de las comedias de Terencio” (López; Pociña, 1987; Delignon, 2008; Starks, 2013). Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que permiten tal caracterización? ¿Acaso Terencio imita a Plauto o, por el contrario, a partir de convenciones propias de la comedia *palliata*, crea una pieza muy peculiar? Al referirse a este aspecto, Filoche (2008: 10), afirma:

Loin de vouloir alimenter la polémique d'un Térence plagiaire de Plaute, nous rappellerons simplement, qu'elle relève d'un dualisme interprétatif à l'efficacité analytique éprouvée, certes, par des siècles de critique, mais dont les oppositions binaires traditionnelles cachent mal les nombreux traits communs décelables entre les deux dramaturges. Ils témoignent indéniablement d'une tradition grecque dont les comiques latins ont hérité, puisant aux mêmes modèles, selon la théorie ancienne de la création conçue comme imitation et émulation. Ils attestent aussi l'existence d'un genre particulier et d'un courant littéraire continu, la comédie gréco-romaine, avec ses codes, ses lieux, son style, identifiables chez tous les auteurs qui s'en réclament. Ils ne nient

<sup>55</sup> En la actualidad es una de las más representadas en los escenarios del mundo.

évidemment pas l'originalité de chacun, mais constituent plutôt des témoignages de la fabrique de l'écriture, avec les reprises et les écarts à chaque poète.

En este sentido, resulta interesante señalar que Terencio tematiza en el prólogo el problema de no ser el primero, de repetir convenciones y no tener nada nuevo que decir. Sin embargo, sorprende cómo manipula el código de la *palliata*, al someter a los personajes a situaciones poco habituales para sus roles. De ahí que Rothaus Caston (2014: 41), al hablar del concepto de “reinención” en esta comedia, sostenga que “these characters alter their standing, asserting both their autonomy and individuality”. Baste mencionar, por un lado, a Gnatón, el *parasitus*, que representa una forma de parasitismo (“Gnatonismo”) que se opone con toda claridad a la antigua tradición de este personaje; y por otro, a Trasón, el *miles*, que, comparte con los soldados cómicos la fanfarronería, pero no así su lenguaje particular ni los temas predilectos.

Asimismo, cabe destacar que Terencio introduce variaciones que ponen en cuestión las características tradicionales del género (Manuwald, 2006; Dupont; Letessier, 2011; Christenson, 2013). Uno de los ejemplos más obvios de innovaciones genuinas está vinculado con la doble intriga.<sup>56</sup> En *El eunuco* la primera intriga está representada por el conflicto entre Tais y Fedrias en relación con el soldado Trasón, y la segunda marcada por el problema entre Tais y Quéreas a causa de la violación de Pánfila. En palabras de Bureau; Nicolas (2015: xxx), “il y a un couple destiné à devenir légitime (ici Chérea-Pamphila) et un couple uniquement sexual (ici Phédria-Thais)”.

<sup>56</sup> Este es un rasgo común a todas las comedias, con excepción de *Hecyra*.

La otra gran innovación terenciana se relaciona con la violación, hecho fundamental en la intriga de la *Néa* que suele ser anterior al comienzo de la obra. En *El eunuco*, la violación transcurre durante el tiempo dramático y pasa a convertirse en el centro estructural de la pieza.<sup>57</sup>

Sin dudas, pues, el africano desafía las convenciones cómicas y manifiesta una absoluta conciencia del trabajo que realiza con la codificación de los roles y la reescritura de las obras pertenecientes a la Comedia Nueva griega, lo cual permite definir *El eunuco* como la comedia más terenciana de Terencio.<sup>58</sup>

### *El eunuco después de El eunuco*

Si pensamos en las puestas en escena, Terencio siempre ha sido menos representado que Plauto. En las representaciones de teatro grecolatino llevadas a cabo en Latinoamérica y en Europa en los últimos tiempos, se puede advertir un claro predominio de la comedia plautina y una aparición esporádica de Terencio, presente, no por casualidad, con una única obra: *El eunuco*. Según la información provista por el *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, en los últimos cincuenta años esta comedia fue llevada a los escenarios fundamentalmente por grupos universitarios.<sup>59</sup>

Una rápida revisión de los programas de la Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino PROSOPON puntualiza que *El eunuco* ha sido representada en tres oportunidades: la primera en el año 2008 en el Teatro Romano de Mérida por el Grupo Siberia Extremeña

<sup>57</sup> Cf. Rothaus Caston (2014: 67).

<sup>58</sup> Al referirse al éxito de *Eunuchus*, Christenson (2013) considera que en esta comedia Terencio encuentra terreno fértil para volver la mirada sobre las normas de la sexualidad y el género.

<sup>59</sup> Cf. <http://www.apgrd.ox.ac.uk>

de Talarrubia, Badajoz; la segunda en el mismo teatro dos años más tarde por el Grupo Calatalifa de Odón; finalmente, la tercera, también en 2010, en el Auditorio del Palacio de Congresos de Huesca, Zaragoza, por el Grupo Calatalifa de Madrid. En el Festival de Mérida del año 2014 la versión de Pep Antón Gómez y Jordi Sánchez agotó las entradas en todas las representaciones. Desde entonces recorre España y arranca carcajadas a sala llena. En una nota sobre esta versión, publicada en *Madridiario* el 20 de enero de 2015, Antonio Castro así se expresaba: “Terencio urdió un formidable vodevil hace más de dos mil cien años que hoy sigue siendo un patrón para el género”. *El eunuco* después de *El eunuco*, hoy como ayer, un éxito a todas luces.

## Acerca de la traducción

Cuando se aborda la traducción de las comedias de Terencio, se presentan diversos problemas que, si bien desglosaremos a los fines expositivos, están íntimamente relacionados. Por un lado, el hecho de que se trate de piezas teatrales nos enfrenta a dos posibilidades de traducción: una traducción para la lectura (*for the page*), otra para la representación (*for the stage*).<sup>60</sup> En el ámbito de los estudios clásicos, esta dicotomía ha sido reformulada en términos de traducción filológica vs. traducción teatral. Traducción filológica es aquella versión de la comedia latina que intenta ser lo más exacta posible y tiene como finalidad facilitar la lectura de las obras, más allá del conocimiento que el lector tenga de la lengua latina. La traducción teatral, en cambio, apunta a la puesta en escena e implica una mayor intervención del traductor para adecuar el texto a las exigencias de una audiencia contemporánea (cf.

<sup>60</sup> Cf. Anderman (1998), Bassnett (1985).

Pociña, 2000: 158-159). Esta distinción abre una primera decisión a tomar, relacionada con el modo en que la naturaleza del texto original condiciona la traducción en tanto proceso y producto: o bien priorizar la exactitud y fidelidad al original en su aspecto textual, es decir, como producto literario, o bien hacer hincapié en su condición de texto escrito para ser representado y, por lo tanto, priorizar su representabilidad. En el ámbito de los estudios filológicos, se prefiere casi con exclusividad la primera opción, puesto que se considera esencial tratar de recuperar del modo más preciso posible y hacer accesible a los lectores modernos aquel texto antiguo, continuando su línea de transmisión en las lenguas vernáculas.

En este sentido, el presente trabajo, desarrollado en el marco del proyecto UBACyT “Relectura de *Eunuchus* de Terencio: estudio crítico y traducción anotada”, constituye un punto de inflexión en la tarea que como equipo de traducción llevamos a cabo desde hace ya algunos años. En efecto, este proyecto da continuidad a la labor iniciada con el anterior, titulado “Recorrido generativo de dos comedias de Terencio: de la traducción filológica al texto espectacular y puesta en escena”. En aquella oportunidad, la idea de que una versión filológica puede resultar apta para ser leída, pero, en modo alguno, para ser representada, nos llevó a realizar primeramente una traducción filológica a partir de la cual se elaboró luego el texto espectacular, con el fin de que fuera útil no solo para los lectores especializados, sino también para docentes, estudiantes de teatro, actores y directores. Así, tanto *Los hermanos*<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Publio Terencio Afro (2014). *Los hermanos*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Breijo, M.; Díaz Pereyro, V.; Diolaiti, E.; Palacios, V.; Pedace, M.; Suárez, M.; Vazquez, R. Texto espectacular a cargo de Pianacci, R. Colección Textos y Estudios. Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.



cuanto *Formi3n*,<sup>62</sup> presentan, por un lado, una traducci3n filol3gica destinada a la lectura y, por otro, una versi3n espectacular que pueda ser llevada a escena.

En este 3ltimo proyecto, en cambio, nos hemos propuesto superar aquella dicotomía y presentar un 3nico texto que, si bien obedece a nuestro objetivo de brindarle al lector un producto que respete el texto en su dimensi3n filol3gica sin traicionarlo ni tergiversarlo,<sup>63</sup> intenta reflejar con mayor intensidad ciertos rasgos propios de la comedia *palliata* y particularmente de la obra terenciana, en su condici3n de texto escrito para ser representado en el contexto del convivio teatral. Esto nos ha llevado a revisar, poner en discusi3n y en ocasiones reformular los criterios de traducci3n con los que habíamos trabajado hasta el momento. A continuaci3n, ofrecemos un sucinto panorama de los problemas a los que nos hemos enfrentado y el modo en que, en mayor o menor medida, los hemos resuelto.

En primer lugar, la variedad del espa3ol. Las traducciones filol3gicas, incluso las producidas en nuestro pa3s, suelen optar por el espa3ol peninsular, en la medida en que este es la variedad ya instituida y aceptada *a priori* como m3s adecuada para la traducci3n de los cl3sicos. En palabras de Pricco (2012: 420):

Desde la perspectiva lingüística se ha asistido com3nmente a la presencia de una doxa del lenguaje ‘cl3sico’, consistente –en sus versiones m3s difundidas– en construcciones ricas en l3xico, provistas de procedimientos tales como el hip3rbaton y un trato coloquial entre los personajes que inscribían el intercambio parlamentario

<sup>62</sup> Publio Terencio Afro. *Formi3n*. Introducci3n, traducci3n filol3gica y notas a cargo de Breijo, M.; Diolaiti, E.; Palacios, V.; Su3rez, M.; Vazquez, R. (2017). Texto espectacular a cargo de Pianacci, R. Colecci3n Textos y Estudios. Buenos Aires: Instituto de Filología Cl3sica, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

<sup>63</sup> Cf. Garc3a-Hern3ndez (1997).

en complicaciones de lo literario por sobre lo pragmático de la escena. En tal sentido la traducción de lo clásico, por pretendidas y discrecionales 'purezas', no resultaron habilitadas para el voseo argentino o la recurrencia a léxico, sintaxis y morfología rioplatenses capaces de permitir desde lo fónico un margen lúdico considerable más allá de lo estrictamente semántico. El paradigma español peninsular, en cambio, parecía proveer de matrices institucionalizadas para una adecuación correcta a los fines 'clásicos'.

En este sentido, frente a la tradición hegemónica tendiente a priorizar el español peninsular como variante idónea para traducciones filológicas, hemos optado por emplear la variedad rioplatense del castellano en aras de acortar la distancia con los lectores-espectadores. Esta decisión impacta en el sistema pronominal y las fórmulas de tratamiento. Hemos optado por utilizar la forma "vos" para traducir el pronombre de segunda persona del singular cuando los interlocutores tienen una relación simétrica. En cambio, cuando la relación es asimétrica, hemos alternado las formas "vos" y "usted", según se trate de una relación de superioridad o inferioridad respectivamente. En esta línea, hemos traducido la segunda persona del plural por "ustedes".

Esto nos ha llevado a aligerar ciertas expresiones que, de otro modo, habrían resultado disonantes respecto del registro utilizado. Así, por ejemplo, para los verbos en futuro hemos recurrido, la mayor parte de las veces, a la forma perifrástica en español, puesto que es la más utilizada en nuestra región y la de uso más coloquial. En el caso de los refranes hemos apelado, siempre que nos fue posible, a la versión local de la paremia en cuestión. En cuanto a los insultos y a las palabras obscenas, nos hemos esforzado por encontrar expresiones que reflejaran simultáneamente el contenido léxico y el tono del término latino, a pesar de lo dificultoso que resulta.

Palabras aparte merecen los nombres de los personajes. Estos, denominados nombres parlantes, no solo sirven para nombrar a un personaje, sino que son motivo de juegos léxicos y semánticos que provocan comicidad. En este sentido, señala Pricco (2012: 421):

Tener especialmente en cuenta la etimología de los nombres de los personajes ha resultado otra herramienta que, en virtud de la *ratio* pocas veces atendida, además de recuperar la vinculación entre máscara y espectadores, opera como un pulso de recuerdo de las condiciones cómicas del personaje.

En nuestro caso, alineados con la modalidad imperante en las traducciones que se publican y circulan corrientemente, nos hemos limitado a la transcripción de los nombres, pues esto nos ha permitido conservar la identidad que tradicionalmente tiene cada uno de los personajes, lo cual contribuye a facilitar la consulta de material bibliográfico o de referencia.<sup>64</sup> La información correspondiente a la relación entre cada nombre y las características del personaje ha sido volcada en las respectivas notas al pie.

Asimismo, teniendo en cuenta la naturaleza bitextual de la comedia, que reúne en un solo texto el literario, el que deben pronunciar los actores, y otro que contiene ciertas indicaciones acerca del modo de actuar, es decir, las llamadas acotaciones, con frecuencia hemos dejado de lado la exactitud filológica que nos hubiera conducido a desvirtuar el original<sup>65</sup> si, por ejemplo, hubiésemos traducido absolutamente todos los pronombres o adverbios deícticos que aparecen en el texto.

<sup>64</sup> Parte de los integrantes del equipo ha participado de la elaboración del *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, trabajo internacional llevado a cabo bajo la dirección de la Dra. Carmen González Vázquez, en el que se presenta un estudio individualizado de cada uno de los personajes creados por los comediógrafos antiguos. Mariana Brejio, Violeta Palacios, Marcela Suárez y Romina Vazquez han tenido a cargo, precisamente, los personajes terencianos.

<sup>65</sup> Cf. Benjamin (1967).

Por último, no debemos soslayar el hecho de que se trata de piezas compuestas en verso, con pasajes cantados, acompañados de música y danza, lo cual constituye un problema de enormes dimensiones. Dado que la composición del verso latino se basa en la combinación de sílabas según su cantidad o duración (breves y largas) y, teniendo en cuenta que cualquier intento de reproducir métrica y rítmicamente aquellos esquemas es una empresa prácticamente destinada al fracaso, hemos decidido hacer una traducción en prosa. En este sentido, y aún a riesgo de quedar en deuda con el lector en este aspecto, hemos priorizado el contenido y no la forma.

Hechas las precedentes aclaraciones y retomando el punto de partida de los problemas referidos a la traducción, es indudable que la nuestra es una traducción filológica y, por tanto, supone el cotejo de ediciones críticas del texto original, así como su estudio en los planos fonético-métrico, morfológico, sintáctico, lexical, retórico y estilístico. Hemos seguido, en líneas generales, la edición de Kauer; Lindsay (1958), aunque hemos consultado distintas ediciones críticas (Marouzeau, 1949; Ashmore, 1910; Barsby, 1999a)<sup>66</sup> y hemos consignado en nota al pie aquellos pasajes en los que preferimos otras variantes. Asimismo, hemos realizado la lectura de distintas traducciones en español y otras lenguas, que han enriquecido la interpretación del texto. Entre ellas destacamos las de Simón Abril (1947), Rubio (1957-1966), Voltes Bou (1961), Viveros (1975-1976), Del Col (1984), Pociña; López (1987), Bravo (2001), López Fonseca (2005), Brown (2006), Cabrillana (2006), Bauzá (2007), Fontana Elboj (2008).

---

<sup>66</sup> Acerca de las ediciones más antiguas de Terencio, cf. Reynolds (1998: 420).

En cuanto a la Introducción, es de notar que no ha sido nuestra intención ofrecer a los usuarios de esta edición un estudio pormenorizado y exhaustivo de la cuestión terenciana, sino más bien brindarles un panorama general de lectura accesible y llevadera.

Con el objetivo de favorecer la comprensión, tanto el texto en latín como la traducción, en página enfrentada, están acompañados de un corpus de notas a pie de página que, en el primer caso, apunta a problemas textuales; en el segundo, desarrolla y aclara aspectos literarios, lingüísticos, históricos y jurídicos, y aporta en muchos casos al lector la bibliografía pertinente.

Queridos lectores, ustedes tendrán la última palabra.

## A. Ediciones y Comentarios

- » Aeli Donati. *Quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*. Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae: Teubner, 1902.
- » P. Terentius Afer. *Comoediae*. Recensuit C. Dziatzko, Leipzig, 1884.
- » P. Terentii Afri. *Comoediae*. Ed. R. Bentley. Cambridge, 1726. Reeditada en Leipzig, 1829.
- » P. Terenti Afri. *Comoediae*. Edidit S. Prete. Heidelberg: F. H. Kerle Verlag, 1954.
- » P. Terenti Afri. *Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer et W. Lindsay, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii: e typographeo clarendoniano, 1958.
- » P. Terenti Afri. *Comoedia*. The Comedies of Terence Edited with Introduction and Notes by Sidney H. Ashmore, L.H.D. New York: Oxford University Press, 1910.
- » P. Terenti. *Comoediae*. Cum scholiis Aeli Donati et Eugraphi Commentarius edidit R. Klotz, volumen alterum Adelphos Hecyram Phormionem continens, Lipsiae, 1838.
- » Térence. *Comédies. Tome III*. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- » Térence. *Eunuchus*, edited by J. Barsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1999a.
- » Terence. *Phormio*. Edited by Elaine M. Coury. Manuscript reproduction, facing transcription, edited latin text, notes, vocabulary. Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1998.
- » Terence. *Phormio*. Edited by R. H. Martin. London: Methuen's Classical Texts, 1959.

- » Terenzio. *Comedie*. Prefaz. e traduzione a fronte di A.Pratesi. Roma: Tumminelli, Classici Latini, 1952.

## B. Traducciones

- » P. Terencio (1957-1961-1966). *Comedias*. Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio. Barcelona: Alma Mater.
- » Publio Terencio Africano (1975-1976). *Comedias*. Introducción, versión y notas de Germán Viveros Maldonado. México: UNAM.
- » Publio Terencio Afro (1987). *El eunuco*, Edición de Aurora López y Andrés Pociña. Barcelona: Bosch.
- » Terence (2012). *Eunuchus*. Translated with introduction and notes by David Christenson. Indiana: Hackett Publishing Company.
- » Terence (2015). *L'Eunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Traduction et Commentaire par Bruno Bureau et Christian Nicolas. Paris: Les Belles Lettres.
- » Terence (2006). *The Comedies*. Translated with Introduction and Notes by Peter Brown. Oxford: Oxford University Press.
- » Terencio (1917). *Las seis comedias de P. Terencio Africano*. Traducción de Pedro Simón Abril. Madrid: Sucesores de Hernando.
- » Terencio (1947). *Los hermanos, El eunuco, Formión*. Traducción de Pedro Simón Abril. Refundida por Don V. Fernández Llera. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- » Terencio (1961). *Comedias*. Traducción de Pedro Voltes Bou. Barcelona: Editorial Iberia.
- » Terencio (1984-1994). *Las seis comedias de Terencio*. Prólogos, traducción y notas de José Juan Del Col. Bahía Blanca: Instituto Superior "Juan XXIII". En: <http://www.juan23.edu.ar/delcol/terencio/>; obtenido el 10/12/2015.

- » Terencio (2001). *Comedias*. Edición bilingüe de José Ramón Bravo. Madrid: Cátedra.
- » Terencio (2005). *El Eunuco, Formión, La Suegra*. Introducción, traducción y notas de Antonio López Fonseca. Madrid: Alianza.
- » Terencio (2006). *Comedias*. Traducción, introducción y notas de Concepción Cabrillana. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » Terencio (2007). *Comedias Completas*. Traducción, notas e introducción de Hugo Francisco Bauzá. Buenos Aires: Colihue.
- » Terencio (2008). *Obras*. Introducción, traducción y notas de G. Fontana Elboj. Madrid: Gredos.
- » Terenzio (2009). *Eunuchus. Phormio*. A cura di Marzia Bonfanti. Milano: Oscar Mondadori.

## C. Instrumenta Studiorum

- » A.A.V.V. (2004). *Thesaurus Linguae Latinae*. Leipzig (edición digital).
- » Baños-Baños, J. M. (coord.) (2009). *Sintaxis del latín clásico*. Madrid: Liceus.
- » Bennett, Ch. (1910). *Syntax of early latin*. Boston: Allyn & Bacon.
- » Benveniste, E. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Minuit.
- » Bernabé, A. (2010). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid: Akal.
- » Bischoff, B. (1990). *Latin Palaeography. Antiquity and Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Buck, C. (1999). *A dictionary of selected synonyms in the principal Indoeuropeans languages*. Chicago and London: University of Chicago Press.



- » Clackson J.; G. Horrocks (2007). *The Blackwell History of the Latin Language*. Malden: Blackwell Publishing.
- » Dangel, J. (1995). *Histoire de la langue latine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- » Darenberg, C. ; Saglio, M. (1877-1919). *Dictionnaire des antiquités grecques, d'après les textes et les monuments*. Paris: Hachette.
- » Darenberg, C. ; Saglio, M. (1926-1929). *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Paris : Hachette.
- » De Melo, W. C. (2007). *The Early Latin Verb System. Archaic forms in Plautus, Terence, and beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- » De Van, M. (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Liège: Brill Academic Pub.
- » Devine, A. M.; Stephens, L. D. (2006). *Latin Word Order. Structured Meaning and Information*. Oxford: Oxford University Press.
- » Dickey, E.; Chahoud, A. (eds.) (2010). *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Ernout, A. (2002). *Morphologie historique du latin*. Paris: Klincksieck.
- » Ernout, A. ; Meillet, A. (1967). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- » Ernout, A. ; Thomas, F. (2002). *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck.
- » Forcellini, A. (1940). *Lexicon totius latinitatis*. Patavii: Typis Seminarii.
- » Gaffiot, F. (1990). *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette.
- » Glare, P. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- » González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del Teatro Latino*. Madrid: Ediciones Clásicas.

- » Grimal, P. (1997). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós.
- » Hofmann, J. (1958). *El latín familiar*. Madrid: Inst. A. de Nebrija.
- » Lausberg, H. (1999). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- » Lázaro Carreter, F. (2008). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- » Lewis, Ch.; Short, Ch. (1962). *Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- » Meillet, A. (1967). *Esquisse d'une histoire de la langue latine*. Paris: Hachette.
- » Meillet, A.; Vendryes, J. (1966). *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. Paris: Champion.
- » Meillet, S. et al. (1994). *Grammaire fondamentale du Latin: le signifié du verbe*. Paris: Peeters, Bibliothèque d'études classiques.
- » Montero Cartelle, E. (1973). *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico (hasta el s.I d.C.)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- » Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- » Niedermann, M. (1968). *Précis de phonétique historique du latin*. Paris: Klincksieck.
- » Nougaret, L. (1963). *Traité de métrique latine classique*. Paris: Klincksieck.
- » Palmer, L. R. (1988). *The Latin language*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- » Pasquali, G. (1962). *Storia della Tradizione e Critica del Testo*. Firenze: Felice Le Monnier.
- » Perelman, Ch.; Olbrechts-Tyteca, L. (2006). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

- » Pinkster, H. (1995). *Sintaxis y Semántica del Latín*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » Rasquin, J. (1971). *Manual de latín jurídico*. Córdoba: T.E.U.C.O.
- » Roberts, E. A. ; Pastor, B. (2013). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza.
- » Roby, H. (1875). *Grammar of the Latin Language, Volume 2. From Plautus to Suetonius*. Londres: Macmillan and Co.
- » Serbat, G. (1994). *Les structures du latin*. Paris: Picard.
- » Smith, W. (1849). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: C. C. Little and J. Brown.
- » Torrent Ruiz, A. (2005). *Diccionario de Derecho Romano*. Madrid: Edisofer.

## D. Bibliografía general

- » Adams, J. (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- » Anderman, G. (1998). "Drama Translation". En: Baker, M.; Saldanha, G. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 92-95.
- » Bassnett, S. (1985). "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". En: Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London - Sydney: Croom Helm, 87-103.
- » Beard, M. (2014). *Laughter in Ancient Rome. On Joking, Tickling and Cracking up*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- » Beare, W. (1964). *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Benjamin, W. (1967). "La tarea del traductor". En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 77-88.
- » Bradley, K. (1994). *Slavery and Society at Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Bravo Bosch, M. J. (2007). *La injuria verbal colectiva*. Madrid: Dykinson.
- » Bullough, V. L. (2002). "Eunuchs in History and Society". En: Tougher, S. (ed.), *Eunuchs in Antiquity and Beyond*. London: The Classical Press of Wales and Duckworth, 1-17.
- » Carey, C. (1995). "Rape and Adultery in Athenian law", *CQ* 45.2, 407-417.
- » Cavallero, P. (1996). *PARADOSIS. Los Motivos Literarios de la Comedia Griega en la Comedia Latina. El Peso de la Tradición*. Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica.
- » Cicu, L. (1978). "L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico", *Sandalion Quaderni di Cultura Classica, Cristiana e Medievale* 1, 73-121.
- » Chaniotis, A. (2005). *War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History*. Oxford: Blackwell.
- » Cohen, D. (1991). *Law, Sexuality, and Society. The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Cole, S. (1984). "Greek Sanctions against Sexual Assault", *CPh* 79.2, 97-113.
- » Conte, G. B. (2002). *Letteratura latina. Dall'alta Repubblica all'età di Augusto*. Firenze: Mondadori.
- » Corbeill, A. (1996). *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton: Princeton University Press.

- » Deremetz, A. (1995). *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- » De Sainte-Croix, G. E. (1988). *La lucha de clases en el mundo griego antiguo*. Barcelona: Crítica.
- » Dickey, E. (2007). *Latin Forms of Address: From Plautus to Apuleius*. Oxford: Oxford University Press.
- » Di Pietro, A. (1996). *Derecho privado romano*. Buenos Aires: Depalma.
- » Duckworth, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy. A Study on Popular Entertainment*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- » Dupont, F. ; Letessier, P. (2011). *Le Théâtre Romain*. Paris: Armand Colin.
- » Dutsch, D. (2008). *Femenine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.
- » Edwards, C. (2002). *The Politics of Immorality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Etcheto, H. (2012). *Les Scipions. Famille et pouvoir à Rome à l'époque républicaine*. Bordeaux: Ausonius.
- » Fantham, E. (1972). *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.
- » Fantuzzi, M.; Hunter, R. (2005). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press.
- » Faure-Ribreau, M. (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- » Floria Hidalgo, M. D. (1991). *La casuística del furtum en la jurisprudencia romana*. Madrid: Dykinson.
- » Freyburger, G. (1986). *Fides. Etude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*. Paris: Les Belles Lettres.

- » Fustel de Coulanges (1982). *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf.
- » García Jurado, F. (1992). "La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *uestitus-ornatus*", *Emerita* 60.1, 129-142.
- » García-Hernández, B. (1997). "Traducción y designación en el texto de Plauto". En: Rodríguez Pantoja, M. (ed.), *La traducción de los textos latinos. Cinco estudios*. Córdoba (España): Universidad de Córdoba, 49-67.
- » García Mac Gaw, C. (2009). "Patrones y clientes en la República romana y el Principado". En: Campagno, M. (ed.), *Parentesco, Patronazgo y Estado en las sociedades antiguas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- » Guerrero Lebrón, M. (2005). *La injuria indirecta en Derecho Romano*. Madrid: Dykinson.
- » Harrison, A. (1998). *The law of Athens. Vol. I: The Family and Property*. London-Cambridge: Duckworth.
- » Hellegouarc'h, J. (1972). *Le vocabulaire des relations et des partis politiques sous la république*. Paris: Les Belles Lettres.
- » Hernández Miguel, L. A. (2008). *La Tradición Clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid: Liceus.
- » Hinds, S. (1998). *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Huvelin, P. (1915). *Études sur le furtum dans le très ancien droit romain*. Lyon-Paris: A. Rey.
- » Kaster, R. (1997). "The Shame of the Romans", *TAPA* 127, 1-19.
- » Kermode, F. (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa
- » López, A.; Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.

- » López Gregoris, R. (2002). *El Amor en la Comedia Latina. Análisis léxico y semántico*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- » López Rendo y Rodríguez, C. (2000). "El abogado desde sus orígenes a la actualidad. La importancia del derecho romano en la formación del abogado". En: *Actas del VI Congreso Iberoamericano y III Congreso Internacional de Derecho Romano*. Madrid, 413-464.
- » Marshall, C. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Morley, N. (2006). "Social Structure and Demography". En: Rosenstein N.; Morstein-Marx, R. (eds.), *A Companion to the Roman Republic*. Oxford: Blackwell Publishing, 299-323.
- » Moussy, C. (2011). *La polysémie en latin*. Paris: Pups.
- » Nédoncelle, M. (1948). "Prosopon et persona dans l' Antiquité classique. Essai de bilan linguistique", *Revue des Sciences Religieuses* 22.3, 277-299.
- » Norwood, G. (1923). *The Art of Terence*. Oxford: Blackwell.
- » Pociña, A. (1996). "La comedia latina: definición, clases, nacimiento". En: Estefanía, D.; Pociña, A. (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1-26.
- » Pociña, A. (2000). "Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina". En: López, A.; Pociña, A. (eds.), *Estudios sobre comedia romana*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 155-181.
- » Pricco, A. (2012). "Ars retórica/ars teatral y el decorum como factor de escritura: una traducción argentina de *Miles Gloriosus* para la escena". En: López, A.; Pociña, A.; Silva, M. de F. (coords.), *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade da Coimbra, 419-428.
- » Reynolds, L. (1983, 1998). *Texts and transmisión. A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Oxford University Press.

- » Reynolds, L.D.; Wilson, N.G. (2013). *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Madrid: Gredos.
- » Ribbeck, O. (1898). *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*. Lipsiae: Teubner.
- » Sandys, J. E. (1903). *A History of Classical Scholarship. From the sixth century B.C. to the end of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Sandys, J. E. (1967). *A History of Classical Scholarship*. New York – London: Hafner Publishing.
- » Serés, G. (2010). “El mundo literario de la Compañía”. En: Betrán Moya, J. L. (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 115-150.
- » Starks, J. (2013). “Opera in bello, in otio, in negotio: Terence and Rome in the 160s BCE”. En: Augoustakis, A.; Traill (eds.), *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, 132-154.
- » Suárez, M.; Vázquez, R. (2012). “*Quid tibi surrupui?* La configuración léxica y semántica del *furtum* en *Aulularia*”, *Circe* 16, 59-71.
- » Uría Varela, J. (1997). *Tabú y eufemismo en latín*. Amsterdam: Hakkert.
- » Velaza, J. (1998). “*Insece*: los problemas de edición de textos fragmentarios”, *Révue de Philologie, de Littérature et d’Histoire Anciennes*, 72.2, 259-268.
- » Williams, C. A. (2010). *Roman Homosexuality*. Oxford: Oxford University Press.

## E. Sobre Terencio

- » Arnott, W. (1963). “The End of Terence’s *Adelphoe*”, *G&R*, 10. 2, 140-144.



- » Augoustakis, A. (2013). "Hrotsvit of Gandersheim Christianizes Terence". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (eds.), *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, 398-409.
- » Austin, J. (1921). *The Significant Name in Terence*. Illinois: The University of Illinois.
- » Barsby, J. (1999b). "Love in Terence". En: Morton Braund; S.-Mayer, R. (eds.), *Amor: Roma. Love and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 5-29.
- » De Armas, F. (2010). "El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes", *Anales Cervantinos* 49, 147-162.
- » Demetriou, C. (2010). "Crossing the Boundary of Dramatic Illusion in Terence: Courtesans in Terence and Donatus'criticism", *Rosetta* 8.5, 16-33.
- » Ehrman, R. K. (1985). "Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy", *Latomus* 44, 370-376.
- » Fabia, P. (1888). *Les prologues de Térence*. Paris-Avignon: Thorin-Roumanille.
- » Fantham, E. (1971). "*Heautontimorumenos* and *Adelphoe*: A Study of Fatherhood in Terence and Menander", *Latomus* 30, 970-998.
- » Flickinger, R. (1927). "A Study of Terence's Prologues", *PhQ* 6, 235-264.
- » Focardi, G. (1978). "Lo stile oratorio nei prologhi terenziani", *SIFC* 50, 70-89.
- » Fontana Elboj, J. (2010). "Terencio y la evolución de la comedia". En: Sánchez, A; Beltrán Cebollada, J. (dirr.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*. Madrid: Liceus, 281-311.

- » Garelli, M. (2006). "Los prólogos de Terencio: polémica literaria y oratoria forense". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 155-167.
- » Gilula, D. (1980). "The Concept of the *bona meretrix*: A Study of Terence's Courtesans", *RFIC* 108, 142-165.
- » González Vázquez, C. (2006). "El personaje secundario en las comedias de Terencio". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 291-312.
- » Grant, J. (1975). "The Ending of Terence's *Adelphoe* and the Menandrian Original", *AJPh* 96.1, 42-60.
- » Karakasis, E. (2005). *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Knapp, Ch. (1917). "References to Painting in Plautus and Terence", *CPh* 12.2, 143-157.
- » Jachmann, G. (1924). *Die geschichte des Terenztextes im Altertum*. Basel: Reinhardt.
- » Lada-Richards, I. (2004). "Authorial Voice and Theatrical Self-Definition in Terence and beyond: The *Hecyra* Prologues in Ancient and Modern Contexts", *G&R* 51.1, 55-82.
- » Lord, C. (1977). "Aristotle, Menander and the Adelphoi of Terence", *TAPA* 107, 183-202.
- » Ludwig, W. (1968). "The Originality of Terence and his Greek Models", *GRBS* 9, 169-182.
- » Mattingly, H. (1959). "The Terentian didascaliae", *Athenaeum* 37, 148-173.
- » Norwood, G. (1923). *The Art of Terence*. Oxford: Oxford University Press.
- » Palacios, V. (2016). "*Heautontimorumenos* de Terencio. Saber proverbial como recurso cómico". (inédito).

- » Papaioannou, S. (2014). "Oral Textuality as a Language of Exclusive Communication in Terence' Prologues", *Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature* 367, 218-243.
- » Parker, H. (1996). "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined Author(s)", *AJPh* 117. 4, 585-617.
- » Pereira do Couto, A. (2006). "As cortesãs em Terêncio". En: Pociña, E.; B. Rabaza; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad Católica Portuguesa, 265-290.
- » Pociña, A. (2006). "La recepción de Menandro en Roma". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 79-108.
- » Pociña, A. (2010). "Algunas aproximaciones a Terencio", *Auster* 15, 23-35.
- » Rabaza, B.; Maiorana, D.; Pricco, A. (2006a). "El *servus* terenciano: convergencias y divergencias con la tradición plautina". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 251-264.
- » Rabaza, B.; Pricco, A.; Maiorana, M. (2006b). "La poética dramática: Terencio como programa retórico". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 313-332.
- » Ricotilli, L. (2014). "Due aspetti della *anagnorisis* in Terencio", *Dionysus ex machina* V, 114-127.
- » Riquelme Otálora, J. (1995). "Universalidad y Humanismo en el Teatro de Terencio", *AFC* XIII, 161-170.
- » Tromaras, L. (1991). *P. Terentius Afer: eisagōgē, keimeno, scholia*. Thessalonikē: University. Studio Press.
- » Vazquez, R. (2015). "Codificación de roles en la comedia de Terencio: Phormio y Adelphoe". En: Palacios, V.; Suárez, M. (eds.), *Te-*

*rencia: nuevas lecturas y perspectivas*. Colección Saberes. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- » Victor, B. (2013). "History of the Text and Scholia". En: Augoustakis, A. ; Traill, A. (eds.), *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, 343-362.

## F. Sobre *Eunuchus*

- » Breijo M. (2010). "La figura del *prologus* en *El Eunuco* terenciano". En: *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y Política" y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica y Universidad de Buenos Aires, 1051-1059.
- » Breijo, M. (2020). "(No)saber y (no) tocar: la estructura léxica de la violación en *Eunuco* de Terencio". En: Suárez, M.; Vazquez, R. (comps), *Relecturas terencianas: estudios críticos sobre El eunuco*. Colección Saberes, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 17-61.
- » Cabrillana, C. (1999). "Narración y comicidad dramáticas: análisis de Ter., *Eun.* 81-206". En: García-Sabell Tormo, M. ; Míguez Ben, M. ; Montero Cartelle, E. ; Vázquez Buján, M. ; Viña Liste, J. (coord.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 109-118.
- » Carvalho Silva, N. S. (2009). *Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução*. São Paulo. En: <http://www.classicas.ufpr.br/recursos/eunuco.pdf>; obtenido el 02/11/2013.
- » Christenson, D. (2013). "Eunuchus". En: Augoustakis, A. ; Traill, A. (eds.), *A Companion to Terence*. Malden-Oxford: Blackwell, 262-280.
- » David, I. (2008). "Masques gestuelle costumes et accessoires : quelques remarques sur la part du discours visuel dans *l'Eunuque* de Térence", *Vita Latina* 179, 18-30.

- » Delignon, B. (2008). "Types plautiniens et types térentiens dans l'*Eunuque*: modalités et enjeux d'une confrontation", *Vita Latina* 179, 2-17.
- » Dessen, C. (1995). "The Figure of the Eunuch in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 22.2, 123-139.
- » Faure -Ribreau, M. (2009). "Les rivaux: l'étude de trois personnages d'*adulescens* et du *miles* dans l'*Eunuchus* de Térence", *Vita Latina* 180, 2-10.
- » Filoche, C. (2008). "L'*Eunuque* de Térence, une comédie plautinienne?", *Vita Latina* 178, 2-15.
- » Fontaine, M. (2014). "Dynamics of Appropriation in Roman Comedy: Menander's Kolax in three Roman Receptions (Naevius, Plautus and Terence's *Eunuchus*)". En: Olson, D. (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin and Boston: de Gruyter.
- » Frangoulidis, S. (1993). "Modes of Metatheatre: Theatricalisation and Detreatricalisation in Terence's *Eunuchus*", *LCM* 18.10, 146-151.
- » Frangoulidis, S. (1994a). "Performance and Improvisation in Terence's *Eunuchus*", *QUCC* 48. 3, 121-130.
- » Frangoulidis, S. (1994b). "The Soldier as a Storyteller in Terence's *Eunuchus*", *Mnemosyne* XLVII.5, 586-595.
- » Garelli-François, M.-H. (2007). "Ante ostium Thaidis – «Devant la porte de Thaïs». Espace et représentation dans l'*Eunuque* de Térence", *Vita Latina* 177, 2-18.
- » Gavaille, E. (2010). "Qui est donc l'eunuque? Ruse d'amour et art parasitique dans l'*Eunuque* de Terence", *Philolog* 2, 134-148.
- » Gilmartin, K. (1975). "The Thraso-Gnatho Subplot in Terence's *Eunuchus*", *CW* 69, 263-267.

- » James, S. (1998). "From Boys to Men: Rape and Developing Masculinity in Terence's *Hecyra* and *Eunuchus*", *Helios* 25.1, 31-47.
- » Kim On Chong-Gossard, J. (2015). "Thais Walks the German Streets: Text, Gloss and Illustration in Neidhart's 1486 German edition of Terence's *Eunuchus*". En: Turner, A.; Torello-Hill, A. (eds.), *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*. Leiden, Boston: Brill, 67-101.
- » Konstan, D. (1986). "Love in Terence's *Eunuchus*: The Originis of Erotic Subjectivity", *AJPh* 107.3, 369-393.
- » Kraemer, C. (1928). "In Defense of Cherea in the *Eunuch* of Terence", *CJ* 23, 662-667.
- » Le Berre, M.-L. (2007). "L'Eunuque de Térence, pour une poésie italio-ite. Sens et portée d'une comédie que 'boite'", *Vita Latina* 177, 19-30.
- » Manuwald, G. (2006). "Terence's *Eunuchus* and the Conventions of Roman Comedy", *Aevum antiquum* 6, 423-442.
- » Martin, R. (1995). "A not so Minor Character in Terence's *Eunuchus*", *CPh* 90. 2, 139-151.
- » Pepe, G. (1972). "The Last Scene of Terence's *Eunuchus*", *CW* 65, 141-145.
- » Pereira do Couto, A. (2011). "Trasão. O único miles da comédia terenciana", *Humanitas* 63, 225-238.
- » Philippides, K. (1995). "Terence's *Eunuchus*: Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene", *Mnemosyne* 48.3, 272-284.
- » Pociña, A.; López, A. (1979). "Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano", *Emérita* 47.2, 291-318.
- » Rothaus Caston, R. (2014). "Reinvention in Terence's *Eunuchus*", *TAPA* 144, 41-70.
- » Saylor, C. F. (1975). "The Theme of Planlessness in Terence's *Eunuchus*", *TAPA* 105, 297-311.

- » Smith, L. (1994). "Audience Response to the Rape: Chaerea in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 21.1, 21-38.
- » Victor, B. (2012). "Terentius Orator an Poeta: the Endings of *Eunuchus* and *Adelphoe*", *CQ* 62.2, 671-691.

**PUBLIO TERCENCIO AFRO  
EVNVCHVS**

Texto latino



**PUBLIO TERCENCIO AFRO  
EUNUCO**

Traducción filológica

## DIDASCALIA

INCIPIT EVNVCHVS TERENTI: ACTA LVDIS MEGALENSIBVS  
L. POSTVMIO ALBINO L. CORNELIO MERVLA AEDILIBVS  
CVRVLIBVS: EGERE L. AMBIVIVS TVRPIO L. ATILIVS  
PRAENESTINVS: MODOS FECIT FLACCVS CLAVDI TIBIIS  
DVABVS DEXTRIS: GRAECA MENANDRV: FACTA II M. VALERIO  
C. FANNIO COS.

## DIDASCALIA

Comienza “Eunuco” de Terencio. Puesta en escena en los Juegos Megalenses,<sup>1</sup> cuando eran ediles curules<sup>2</sup> Lucio Postumio Albino y Lucio Cornelio MÉRULA. Producida por Lucio Ambivio Turpión y Lucio Atilio de Preneste.<sup>3</sup> La música, para dos flautas derechas, fue compuesta por Flacco, esclavo de Claudio. El original griego es de Menandro. Es la segunda obra del autor, compuesta durante el consulado de Marco Valerio y Gayo FANIO.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Los *ludi scaenici* fueron instaurados en 365-364 a.C. con motivo de una peste que asolaba Roma y con la finalidad de aplacar a los dioses (cf. Liv. 7.2), por lo que en su origen constituyeron un ritual de expiación (*piaculum*) que permitía la vuelta al orden y el restablecimiento de la concordia con los dioses (*concordia deorum*). Pronto pasaron a formar parte de los *ludi solemnes*, celebraciones en honor a los dioses. Había diferentes *ludi* a lo largo del año; los *ludi Megalenses* se celebraban del 4 al 10 de abril, en honor de Cibele. Eran organizados y financiados por el Estado, incluían representaciones teatrales, carreras circenses, equilibristas, luchas de gladiadores, entre otras diversiones. Cf. Beare (1964:139-140); Dupont; Letessier (2011:13-24).

<sup>2</sup> Los ediles eran magistrados de orden inferior en el marco del *cursus honorum*. Los ediles curules, llamados así porque tenían derecho a sentarse en la silla curul, eran los encargados, entre otras funciones, de la organización y superintendencia de los Juegos Romanos y los Megalenses.

<sup>3</sup> L. Ambivio Turpión fue uno de los más celebres actores, productores y directores de teatro de Roma, quien ha puesto en escena las seis comedias de Terencio. A pesar de que los actores eran excluidos de la vida política y su estatus era ciertamente bajo, Ambivio Turpión parece haber gozado de cierto rango (cf. Beare, 1964:142-144). Por su parte, L. Atilio Prenestino, que siempre es asociado al anterior, fue, al parecer, el segundo actor de la compañía y coproductor de las comedias del africano, excepto *Hecyra*. Acerca de los actores y sus roles en Terencio, cf. Marshall (2006:120-125); Dupont; Letessier (2011:49-53).

<sup>4</sup> Los cónsules eran los dos magistrados superiores en quienes recaía el poder político del Estado. Eran elegidos en los comicios centuriados y entre sus funciones se encontraban convocar al Senado y al pueblo, tratar con los estados extranjeros, elaborar leyes que se sometían a tratamiento posterior, comandar el ejército, consultar la voluntad de los dioses dentro y fuera de la ciudad. Dado que ejercían sus funciones durante el período de un año, se utilizaban los nombres de los cónsules en ejercicio para datar distintos acontecimientos. En este caso, el consulado de Marco Valerio y Gayo FANIO tuvo lugar en el 161 a.C.

## PERIOCHA

### C. SVLPICI APOLLINARIS

- Sororem falso dicitatam Thaidis  
id ipsum ignorans miles advexit Thraso  
ipsique donat. erat haec civis Attica.  
eidem eunuchum, quem emerat, tradi iubet
- 5 Thaidis amator Phaedria ac rus ipse abit  
Thrasoni oratus biduum concederet.  
ephebus frater Phaedriae puellulam  
cum deperiret dono missam Thaidi,  
ornatu eunuchi induitur (suadet Parmeno):
- 10 introiit, vitiat virginem. sed Atticus  
civis repertus frater eius conlocat  
vitiatam ephebo; Phaedriam exorat Thraso.

## PERÍOCA DE GAYO SULPICIO APOLINAR

El soldado Trasón trajo consigo, ignorándolo, una chica que falsamente pasaba por hermana de Tais, y él mismo se la regala. La chica era ciudadana ateniense. A la misma Tais, su amante Fedrias ordena entregarle un eunuco que había comprado y se va al campo, porque ella le había rogado que le concediera dos días para estar con Trasón. Un efebo, hermano de Fedrias, como estaba muerto de amor por la chica que le habían regalado a Tais, se viste (siguiendo la sugerencia de Parmenón), con un disfraz de eunuco. Entra en la casa, viola a la chica. Pero un ciudadano ateniense, que se descubre que es hermano de ella, la casa con el efebo que la había violado. Trasón le implora a Fedrias.

## PERSONAE

(PROLOGVS)

PHAEDRIA ADVLESCENS

PARMENO SERVOS

THAIS MERETRIX

GNATHO PARASITVS

CHAEREA ADVLESCENS

THRASO MILES

PYTHIAS ANCILLA

CHREMES ADVLESCENS

ANTIPHO ADVLESCENS

DORIAS ANCILLA

DORVS EVNVCHVS

SANGA SERVOS

SOPHRONA NVTRIX

SENEX (DEMEA seu LACHES)

(CANTOR)

## PERSONAJES

Prólogo

FEDRIAS, joven

PARMENÓN, esclavo

TAIS, prostituta

GNATÓN, parásito

QUÉREAS, joven

TRASÓN, soldado

PITIAS, esclava

CREMES, joven

ANTIFÓN, joven

DORIAS, esclava

DORO, eunuco

SANGA, esclavo

SOFRONA, nodriza

VIEJO (DÉMEAS O LAQUES)

CANTOR

## PROLOGVS

Si quisquamst qui placere se studeat bonis  
quam plurimis et minime multos laedere,  
in is poeta hic nomen profitetur suom.



## PRÓLOGO<sup>5</sup>

Si hay alguien que se dedique a complacer al mayor número de personas honradas<sup>6</sup> y a ofender lo menos posible, entre ellos este poeta se

<sup>5</sup> Primera variación respecto del código teatral de la comedia introducida por Terencio: la estructura del *prologus* responde a la organización interna de un discurso forense. En tanto pieza oratoria (cf. Carvalho Silva, 2009:23), pueden distinguirse los siguientes segmentos: *exordium* (1-19), *narratio* (19-29), *refutatio* (30-43), *epilogo* (44-45). Teniendo en cuenta la heterogeneidad del auditorio al que está dirigido, Papaioannou (2014:234) señala que este segmento textual se halla doblemente orientado a un público letrado (filohelenístico) capaz de decodificar las “notas al pie” alejandrinas y la dimensión metaliteraria del texto, por un lado, y a un público iletrado que disfrutaba, entonces, de la dramatización de una rivalidad, de la ficcionalización de una escena judicial creada *ex professo* para excitar a la audiencia y generar popularidad. Deremetz (1995:177) apunta que “l’insertion du discours juridique dans le discours dramatique ne peut se concevoir qu’à deux conditions: d’une part, que la sémiotique juridique présente certaines homologues avec la sémiotique dramatique (par exemple, sur les fondements des rapports sociaux) et, d’autre part, que la praxis dramatique et son référent offrent d’étroites analogies avec la praxis juridique, c’est-à-dire avec l’action judiciaire privée ou publique”. Ahora bien, los estudios críticos sobre los prólogos terencianos tienden a estudiarlos de manera aislada: hacen hincapié en la deposición del prólogo expositivo, en el dispositivo retórico-forense puesto en funcionamiento, en las estrategias argumentativas, en los debates estéticos de la época, en la sempiterna cuestión de la originalidad, en sus referencias extra-textuales, en su impronta filohelenística (en virtud de la influencia ejercida por el círculo de Escipión); en fin, no son estudiados junto con la *fabula* en tanto parcelas ambas integrantes de un mismo proceso, de un mismo sistema semiológico. Esto implica no solo descubrir los componentes de uno proyectados sobre el cuerpo textual de la otra, sino también comprender el prólogo como pieza cómica, i.e., la puesta en escena de un enfrentamiento (procesal y estético) y la ridiculización de la figura del adversario (detractor de la nueva forma de componer *palliata* después de Plauto) como movimientos discursivos acordes con una forma sutil de comicidad.

<sup>6</sup> Término polisémico cuyo valor varía de acuerdo con el contexto y la época, *bonus* comporta una marca identitaria y un sentido de pertenencia que, en el discurso de la *palliata*, designa a un hombre de buen linaje y, por consiguiente, rico; en otras palabras, se trata de una calificación reservada a los estamentos superiores y, sobre todo, al orden senatorial (Hellegouarc’h, 1972:488). Ahora bien, en el campo político republicano, los *boni*-por lo general, en plural- son aquellos que pertenecen a la clase dirigente conservadora y tradicionalista. De allí que la traducción literal “los buenos” resulte inexacta y equívoca (cf. Hellegouarc’h, 1972:484ss.). Así pues, se trata de un componente de la *nobilitas*, en la medida en que se encuentra íntimamente asociada a la virtud de la *iustitia*. Cf. *Ergo et haec animi despicentia admirabilitatem magnam facit et maxime iustitia, ex qua una virtute viri boni appellantur, mirifica quaedam multitudini videtur, nec iniuria* (Cic. *Off.* 2.38). Por supuesto, el pertenecer a la clase de los *boni* conlleva una cantidad de valores asociados a la *grauitas*, *magnitudo animi*. En el imaginario de la élite romana, “la *uera gloria* est le propre des *boni* et elle est approuvée par eux; seuls l’obtiennent ceux qui, délaissant toute ambition personnelle, consacrent leur activité au bien de l’État, c’est-à-dire en fait au soutien du régime des *optimates*” (Hellegouarc’h, 1972:382). En definitiva, estos *boni* conformaban más un grupo político que un grupo social. Cf. también Ernout; Meillet, s.v.

tum siquis est qui dictum in se inclementius  
5 existumavit esse, sic existumet  
responsum, non dictum esse, quia laesit prior.  
qui bene vortendo et easdem scribendo male  
ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas,  
idem Menandri Phasma nunc nuper dedit,  
10 atque in Thesauro scripsit causam dicere  
prius unde petitur, aurum qua re sit suom,  
quam illic qui petit, unde is sit thesaurus sibi  
aut unde in patrium monumentum pervenerit.  
de(h)inc<sup>1</sup> ne frustretur ipse se aut sic cogitet  
15 «defunctu' iam sum, nil est quod dicat mihi»:

---

<sup>1</sup> Señalan aquí los editores la escansión monosilábica por sínicesis. Para el detalle del fenómeno en la métrica terenciana, cf. Barsby (1999a:296).

postula a sí mismo.<sup>7</sup> Ahora, si hay alguno<sup>8</sup> que considera que se habló más duramente contra él, entonces considere que no se habló, sino que se le contestó, ya que él agredió primero.<sup>9</sup> Él mismo que, siendo mejor traductor que escritor, convirtió buenas comedias griegas en mediocres piezas latinas, ahora, hace poco, representó *El Fantasma* de Menandro<sup>10</sup> y en *El Tesoro* escribió que el demandado declarara primero por qué razón el oro es suyo, antes que el demandante declarase de dónde obtuvo el tesoro o bien de qué manera habría llegado al sepulcro paterno. Por consiguiente, para que no se confunda o piense así: “ya terminó conmigo, no hay nada más que pueda decirme”,<sup>11</sup> que no se equivoque, le advierto, y

<sup>7</sup> Nótese la cuidadosa construcción deíctica de la situación comunicativa, por la cual el *ego* del poeta se ve desplazado a la tercera persona, compartiendo la posición pronominal con su detractor Lucio Lanuvino. Garelli (2006:161) señala que “la relación de alocución que el poeta tiene en mente es: yo-Terencio (locutor) / tú-Luscio Lanuvino (alocutario), relación que se enmascara y se mediatiza por la necesaria intervención de los actores y la presencia del público”.

<sup>8</sup> Se refiere a Lucio Lanuvino, influyente poeta de la época y principal detractor de Terencio. Aparece aludido en el resto de los *prologi* –nunca por su nombre propio– más o menos veladamente, a veces mediante un pronombre indefinido, a veces con un adjetivo valorativo (despreciativo). Cf. Ter. *Ad. 2, An. 6, Eu. 4, Hau. 16, Hec. 47*.

<sup>9</sup> Respecto de la situación enunciativa del *prologus*, Carvalho Silva (2009:13-24) señala como fundamental la construcción de un *éthos* y un *anti-éthos*. El primero, el del poeta, consiste en mostrar al autor como alguien que se esfuerza por agradar al mayor número posible de personas de bien u ofender lo menos posible (vv. 1-3) y aclara, a su vez, que no ataca injustamente a su adversario, sino que responde a un ataque anterior. El *anti-éthos*, por su parte, configura la representación textual de su principal detractor, Luscio Lanuvino, a quien lo juzga un mal poeta “que traduce bien escribiendo mal y vuelve buenas comedias griegas en no buenas latinas” (vv. 7-8), lo cual, a la luz de los otros prólogos, comporta una sutil respuesta a la acusación relativa a la *contaminatio*.

<sup>10</sup> Comediógrafo griego (ca. 342/41-293/2) perteneciente a la comedia nueva griega (*néa*). Género literario propio del período helenístico, se caracteriza por abandonar los temas públicos o políticos (típicos de la *archaia*) al preferir un repliegue hacia la interioridad de los personajes –teatro de caracteres– e intrigas vinculadas con la esfera de lo privado (el hogar y la familia). Para un desarrollo de los rasgos genéricos de la *néa*, cf. Fantuzzi; Hunter (2005:404-432). Si bien la influencia de la comedia de Menandro sobre la *palliata* latina toda es innegable, no menos cierto es el influjo de la comedia antigua aristofánica. Sobre los vínculos entre los *prologi* de Terencio y las *parabáseis* de Aristófanes, cf. Ehrman (1985). Recientemente encontramos incluso estudios que entablan conexiones con Calímaco –v.gr. Papaioannou (2014:227-231). Allí la autora encuentra ciertos paralelismos, como la recurrencia de lexemas que denotan el acto de la escritura (*scribere* frente a épos heliiso: ‘desplegar el verso’) y el carácter polémico del prólogo a los *Aitia*. En la misma dirección, creemos, pueden hallarse también correspondencias con los *Yambos* calimaqueos. Cf. Call. *Iamb. 13.40*.

<sup>11</sup> Estilema característico de los prólogos terencianos, el poeta recurre a la *sermocinatio* para elaborar su argumentación, sobre todo en términos refutatorios. De acuerdo con Lausberg (1999:§§820-825), esta “consiste en fingir para caracterizar personajes naturales (históricos o inventados), dichos,

- is ne erret moneo, et desinat lacessere.  
habeo alia multa quae nunc condonabitur,  
quae proferentur post si perget laedere  
ita ut facere instituit. quam nunc acturi sumus
- 20 Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt,  
perfecit sibi ut inspicundi esset copia.  
magistratu' quom ibi adesset oceptast agi.  
exclamat furem, non poetam fabulam  
dedisse et nil dedisse verborum tamen:
- 25 Colacem esse Naevi, et Plauti veterem fabulam;  
parasiti personam inde ablatam et militis.  
si id est peccatum, peccatum imprudentiast

que deje de provocar. Tengo muchas otras cosas que ahora serán perdonadas, pero que saldrán a la luz más adelante, si continúa ofendiendo así como ha decidido hacer. Después de que los ediles compraron *El Eunuco* de Menandro, que ahora vamos a representar, se las arregló para inspeccionarla. Cuando se presentó allí el magistrado, comenzó el ensayo. 20  
 Exclama que un ladrón, no un poeta escribió la comedia y, sin embargo, no ha engañado a nadie, que existe *El adulador* de Nevio y una antigua comedia de Plauto, de donde fueron sustraídas las máscaras<sup>12</sup> del parásito y del soldado. Si esto es una falta, la falta fue por ingorran- 25  
 rancia del poeta, no porque haya pretendido cometer plagio.<sup>13</sup> Que

conversaciones, monólogos o reflexiones inexpressadas de las personas correspondientes”.

<sup>12</sup> Traducimos por “máscara” el término *persona*. Si bien su origen y etimología son difíciles de determinar, no hay duda de que designa la máscara en contexto únicamente teatral y, por tanto, debe distinguirse de las máscaras rituales, tales como *oscila*, *larva* y *mania* (cf. Nédoncelle, 1948:284ss.) Asimismo es importante destacar que las tres únicas ocurrencias del término en todo el corpus terenciano son las que se dan en este prólogo (vv. 26, 32 y 35), donde el africano lista una serie de roles que inscribe explícitamente en la tradición de la *palliata* y presenta como elementos convencionales del género, cuyos rasgos fundamentales y definitorios se replican constantemente. Por último, cabe señalar que la excepcionalidad de la utilización de este término por parte de los comediógrafos queda confirmada por el hecho de que se registra solo una aparición del mismo en todo el corpus plautino (cf. *Per.* 783). Cf. Faure-Ribreau (2012:22-28).

<sup>13</sup> Traducimos por “plagio” el término *furtum*, el delito privado que consiste, en principio, en la apropiación ilegítima (o desapoderamiento ilegítimo) de algo ajeno. Con todo, este término presenta una evolución conceptual a lo largo de la historia, donde se verifican usos diferentes. En un comienzo, este implicaba, esencialmente, la sustracción o hurto de una cosa material. De hecho, de acuerdo con los preceptos de la ley decenviral, suponía tocar esa cosa con la mano (cf. Floria Hidalgo, 1991:69). Resulta evidente que ese no es el valor que presenta *furtum* en el texto terenciano. En *Noches áticas* (11.18), Aulo Gelio hace un breve recorrido sobre cómo castigaban los romanos a los que cometían el delito de robo o hurto —términos que, en el ámbito jurídico, no son sinónimos—, desde lo establecido por la ley de las XII Tablas hasta el tratado de Sabino titulado *Derecho civil*, donde aparece la posibilidad de cometer hurto solo con la intención de hacerlo y no necesariamente con una acción concreta. Parece ser que un semema abstracto de este ítem léxico ya estaba operando en el período republicano. Precisamente, esto es lo que habilita a Huvelin (1915:209-210) a apuntar que “dans les prologues de Térence, le mot *furtum* s’emploie d’une façon tout spéciale et dont nous ne trouvons pas, même beaucoup plus tard, d’équivalent dans la langue juridique. Térence entend par *furtum*, non le fait de soustraire et s’approprier une chose matérielle, mais le fait de s’approprier une idée (une œuvre littéraire para exemple), c’est-à-dire le plagiat. [...] On notera, comme un fait caractéristique, que Térence est accusé de vol, non point pour avoir traduit sous son nom des comédies d’auteurs grecs, mais seulement pour s’être rencontré dans ses adaptations avec d’autres comiques latins”. Esta noción aparece también en *Eu.* 28, *Ph.* 191. Con valor material, la encontramos en *Pl. Bac.* 166, *Capt.* 1019, *Men.* 170, *Poen.* 564, *Rud.* 954 y 958, *Cic. Q.Rosc.* 26, por citar algunos ejemplos significativos.

- poetae, non quo furtum facere studuerit.  
id ita esse vos iam iudicare poteritis.
- 30 Colax Menandrist: in east parasitus Colax  
et miles gloriosus: eas se non negat  
personas transtulisse in Eunuchum suam  
ex Graeca; sed eas fabulas factas prius  
Latinas scisse sese id vero pernegat.
- 35 quod si personis isdem huic uti non licet:  
qui mage licet currentem servom scribere,  
bonas matronas facere, meretrices malas,  
parasitum edacem, gloriosum militem,  
puerum supponi, falli per servom senem,
- 40 amare odisse suspicari? denique  
nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.  
qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere  
quae veteres factitarunt si faciunt novi.  
date operam, cum silentio animum attendite,
- 45 ut pernoscati' quid sibi Eunuchus velit.

esto es así ustedes ya lo podrán juzgar. *El adulator* es de Menandro: en ella, hay un parásito, Cólax, y un soldado fanfarrón: este poeta no niega haber trasladado estas máscaras de la comedia griega a su *Eunuco*; pero que él haya sabido que estas comedias fueron hechas antes en latín, esto lo niega por completo. Pero si no se le permite utilizar las mismas máscaras, ¿de qué otro modo se le va a permitir componer un esclavo que corre, representar buenas a las matronas, a las prostitutas malas, glotón al parásito, fanfarrón al soldado, que se cambie un niño, que un anciano sea engañado por un esclavo, amar, odiar, sospechar? En fin, ya nada puede ser dicho que no haya sido dicho antes.<sup>14</sup> Por esta razón es justo que ustedes reconozcan y perdonen si los jóvenes hacen lo que los antiguos hicieron una y otra vez. Presten atención, atiendan en silencio, para saber bien qué se propone el *Eunuco*.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> La célebre *sententia* terenciana conlleva una respuesta implícita a la crítica sostenida sobre la base del *furtum* y la *contaminatio* (delitos poéticos íntimamente vinculados), en la medida en que pone en discusión la cuestión de la originalidad literaria. El hecho de “no ser el primero” perjudica a Terencio como dramaturgo y afecta, por otro lado, a los caracteres destinados a repetirse una y otra vez. Al respecto, Rothaus Caston (2014:42) afirma: “He then raises repeatedly the possibility of reinvention as a solution”. La reinención en *Eunuchus* se da en el plano de los caracteres, que apuntan explícitamente a su propia transformación, asegurando su autonomía y su individualidad, y a nivel de la trama en la que se pone de manifiesto la apropiación de modelos trágicos. En este sentido, la *contaminatio* se convierte en una solución al servicio de una genuina innovación. Respecto de la consabida distancia entre los antiguos y los modernos en lo que hace a la cuestión de la originalidad, cf. Carvalho Silva (2009).

<sup>15</sup> La expresión “qué se propone el *Eunuco*” es chistosa y ambigua a la vez. Por un lado, *quid sibi velit* (lo que quiere el eunuco) puede designar lo que es y busca el personaje del título, provocando un efecto cómico al introducir a un personaje como un eunuco en el plano del deseo. Por otro lado, en un sentido metateatral, puede hacer referencia a cuál es la significación de la obra. Se presume, entonces, que el espectáculo de la *fabula* esclarecerá por sí mismo el enigma del título, la polémica estética a la que alude el Prólogo y también la intención moral del personaje, que no es más que un falso eunuco, un disfraz. Cf. Gavoille (2010:134-35).

## ACTVS I

I

PHAEDRIA PARMENO

PHAEDRIA

Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem  
quom accersor ultro? an potius ita me comparem  
non perpeti meretricum contumelias?  
exclisit; revocat: redeam? non si me obsecret.



## ACTO I<sup>16</sup>

### Escena I<sup>17</sup>

FEDRIAS – PARMENÓN

FEDRIAS<sup>18</sup>

¿Qué voy a hacer? ¿No ir ni siquiera ahora que me invita de nuevo? ¿En estas circunstancias voy a ponerme firme para no soportar las ofensas<sup>19</sup> de las prostitutas? Me echó; vuelve a llamarme: ¿vuelvo a ir? No, aunque me lo implore.

<sup>16</sup> La acción de la obra transcurre en una calle de Atenas. Si bien abundan los trabajos críticos (cf., Cicu, 1978; Etcheto, 2012; Pociña, 2010) que relacionan la preferencia de Terencio por el emplazamiento de la acción en un ámbito griego con una postura política y cultural filo-helénica, Garelli-François (2007) no considera que la atmósfera de *Eunuchus* responda más que a una convención espacial. La escasez de alusiones espaciales concretas contribuye a una geografía simbólica a la vez universal y exótica.

<sup>17</sup> En opinión de Konstan (1986), el *Eunuchus* puede ser considerado una anticipación de la subjetividad elegíaca, en función del complejo de temas que constituyen la elegía romana: estatus ambiguo de la cortesana, el tópico de los regalos, el rol de los rivales y el énfasis en la sinceridad y profundidad del sentimiento por el cual los elegíacos han sido honrados como los creadores del amor subjetivo. Cf. Catul. 109, 59; Cic. *Nat.* 3.72; *Tusc.* 4.76.

<sup>18</sup> Latinización del nombre griego *Phaidrias*, un nombre propio formado a partir del adjetivo *phaidrós* “brillante”, “alegre”, con el sufijo *-ias* (cf. Austin, 1921:32, 106). Según Cavallero (1996:412) “el nombre Fedrias, ‘luminoso’, podría indicar la liberalidad con que actúa frente a Tais, a quien llena de regalos y admite sin condicionamientos”, sin embargo, es posible también pensar que se trata de un juego cómico producido por el contraste entre el significado del nombre y la actitud lastimera y quejosa del joven.

<sup>19</sup> Bravo Bosch (2007:25-26) sostiene, con relación al delito de injurias, que “es uno de los más antiguos y oscuros del derecho romano. Etimológicamente, *iniuria* proviene del vocablo *iure* precedido del prefijo negativo *in-*, por lo que se infiere que todo acto *non iure*, contrario a derecho, se comprende dentro de la *iniuria* en un sentido amplio. En un sentido más técnico y estricto, se incluyen en esta denominación los más variados delitos que causen daño o perjuicio *aut re aut uerbis* a la persona de otro o de sus dependientes”. Guerrero Lebrón (2005:59), por su parte, refiriéndose a la acción de injurias, afirma: “Al afrontar el estudio de las características de la acción de injurias es preciso recordar, en primer lugar, su carácter penal, ya que -como sabemos- a través de su ejercicio se persigue la imposición de una sanción al demandado. Esta sanción, dada la mecánica del proceso, se concretará en una suma de dinero, dirigida a reparar el agravio”.

## PARMENO

- 50 siquidem hercle possis, nil prius neque fortius.  
 verum si incipies neque pertendes gnaviter  
 atque, ubi pati non poteri, quom nemo expetet,  
 infecta pace ultro ad eam venies indicans  
 te amare et ferre non posse: actumst, ilicet,  
 55 peristi: eludet ubi te victum senserit.<sup>2</sup>  
 proin tu, dum est tempus, etiam atque etiam cogita,  
 ere: quae res in se neque consilium neque modum  
 habet ullum, eam consilio regere non potes.  
 in amore haec omnia insunt vitia: iniuriae,  
 60 suspiciones, inimicitiae, indutiae,  
 bellum, pax rursus: incerta haec si tu postules  
 ratione certa facere, nihilo plus agas  
 quam si des operam ut cum ratione insanias.  
 et quod nunc tute tecum iratus cogitas  
 65 “egon illam, quae illum, quae me, quae non . . ! sine modo,

<sup>2</sup> Existe debate acerca de la atribución de los vv. 50-56. Una tradición antigua, atestiguada por los mss. A, C1, D1, P1 y por los comentaristas Donato y Eugrafio, asigna estos versos a Fedrias, quien continuaría hablando consigo mismo hasta el v. 56 donde la aparición del vocativo *ere* (v. 57) marca el cambio de personaje. Los mss. de la familia Σ y C2, P2 y D2 atribuyen las líneas 50-55 a Parmenón y la 56 a Fedrias para volver al esclavo en v. 57. Por su parte, algunos editores modernos, entre los cuales se encuentran Fabia (1888), Marouzeau (1949) y Kauer; Lindsay (1958), consideran que solo los vv. 46-49 corresponden a Fedrias y el resto a Parmenón, ya que el *adulescens* se caracterizaría por la duda y la incertidumbre, mientras que el esclavo busca instar al joven a tomar una resolución. Barsby (1999a) por su parte argumenta que, dado que es usual la ocurrencia de monólogos deliberativos en la comedia, que Donato (ad. loc.) reconoció fácilmente la figura del *dialogismós quasi ad alterum*, y que también es frecuente el cambio de la primera a la segunda persona (Men. *Dis. Ex.* 23, *Sam.* 348, 653, *Pl. Bac.* 399, *Ter. Ad.* 631), la explicación más razonable para la discrepancia en la atribución es considerar que A, C1, D1, P1 preservan la lectura original, mientras que el resto de los mss. derivan de un corrector que confundió la segunda persona de los vv. 50-56 con un cambio de parlamento y luego introdujo nuevamente a Fedrias en v. 56 para justificar el vocativo *ere* en v. 57. Más recientemente, Bureau; Nicolas (2015:50-51), que sostienen para su comentario la edición de Marouzeau, argumentan que esta lectura es preferible por razones de caracterología y dramaturgia, ya que Fedrias se caracteriza por la incertidumbre y la duda mientras que Parmenón, en un largo discurso de veinte líneas intenta convencerlo de que tome una resolución, luego el esquema vuelve a aparecer: Fedrias repite la fórmula de apertura *nec quid agam scio* (v. 46) en v.73, lo que da lugar a un nuevo intento de Parmenón por convencerlo. Para ellos, esta primera escena constituye una clave de lectura para el estudio de los caracteres, por lo que la atribución de los vv. 50-56 a Parmenón determina la interpretación y análisis de la escena siguiente.

**PARMENÓN**<sup>20</sup>

¡Por Hércules! Si de verdad usted pudiera, nada sería mejor ni más eficaz. 50  
 Pero si lo intenta y no se mantiene firme y, cuando no pueda aguantar sin  
 hacer las paces, aunque nadie lo reclame, vaya de nuevo hacia ella dicién-  
 dole que la ama y que no puede soportarlo, listo, se terminó, está per-  
 dido: se burlará cuando lo vea vencido. Entonces, está a tiempo, piénselo 55  
 bien, amo: este asunto no tiene razón<sup>21</sup> ni medida alguna, no puede  
 manejarlo con la razón. En el amor, existen todos estos problemas:<sup>22</sup>  
 peleas, sospechas, enemistades, treguas, guerra y de nuevo la paz. Si 60  
 pretende controlar estas idas y vueltas con su buen criterio, no va a  
 actuar de manera distinta que si insistiera en hacer locuras criteriosamente.  
 Y lo que usted ahora, irritado, piensa para sus adentros: “¡Yo a ella... que él...  
 que a mí... que no! Déjame en paz, preferiría morirme. 65  
 Ya va a ver qué clase de hombre soy”... ¡Por Hércules! Todo esto con  
 una sola falsa lagrimita que a duras penas haga salir a fuerza de res-  
 tregarse lastimeramente los ojos, ella lo extinguirá y otra vez lo acusará

<sup>20</sup> Forma latina del nombre griego *Parménon*. Cavallero (1996:397) señala que está formado “a partir del participio del verbo *paraméno* ‘ser fiel’, ‘insistir en’, ‘estar junto a’ [...]; alude a la fidelidad e insistencia”. Su función principal como esclavo moralizador consiste en acompañar y aconsejar a los jóvenes hijos de su amo en sus asuntos amorosos y, en este caso, su participación permite entrelazar las historias amorosas de sus jóvenes amos al suplantar el eunuco que Fedrias le encomienda entregar en la casa de la cortesana Tais, por Quéreas, el hermano menor, que le pide que busque el modo de acceder a Pánfila que se encuentra en la misma casa. Si bien este hecho resulta central para el desarrollo de la comedia, Parmenón no es el único urdidor de la trama, por lo que solo por momentos puede ser considerado *callidus*, condición que aparece también en otros personajes (cf. Rabaza; Maiorana; Pricco, 2006a).

<sup>21</sup> Esta es la primera aparición del concepto de *consilium*, cuya relevancia en *Eunuchus* rastrea Saylor (1975). El término introduce el tema de la falta de planificación en la comedia. Saylor sostiene que la tensión entre el *consilium* y su opuesto satiriza el cálculo predominante en la Comedia Nueva puesto que en *Eunuchus* prosperan los hechos realizados sin una planificación racional previa.

<sup>22</sup> Aquí aparecen enumerados los *vitia* del amor (cf. Pl. *Mer.* 18: *nam amorem haec cuncta vitia sectari solent*) que luego constituirán un tópico sobre los defectos del amor (Cf. Prop. 2.22.17; 3.17.5). Cf. López Gregoris (2002:294).

mori me malim: sentiet qui vir siem”:  
 haec verba una mehercle falsa lacrimula  
 quam oculos terendo misere vix vi expresserit,  
 restinguet, et te ultro accusabit, et dabis  
 70 ultro supplicium.

PHAEDRIA

o indignum facinu’! nunc ego  
 et illam scelestam esse et me miserum sentio:  
 et taedet et amore ardeo, et prudens sciens,  
 vivos vidensque pereo, nec quid agam scio.

PARMENO

quid agas? nisi ut te redimas captum quam queas  
 75 minimo; si nequeas paullulo, at quanti queas;  
 et ne te adffictes.

PHAEDRIA

itane suades?

PARMENO

si sapis,  
 neque praeter quam quas ipse amor molestias  
 habet addas, et illas quas habet recte feras.  
 sed *ecca*<sup>3</sup> ipsa egreditur, nostri fundi calamitas;  
 80 nam quod nos capere oportet haec intercipit.

<sup>3</sup> Kauer; Lindsay (1958), junto con la mayoría de los editores, añaden la nasal final *-m* para reponer la forma femenina singular de la interjección, según corresponde al sujeto *ipsa*. Solo Marouzeau (1949) sostiene la lección *ecca* de los códices. Nótese además el acortamiento yámbico de la *ē* inicial en *eccam*.

y usted otra vez se castigará.

70

#### FEDRIAS

¡Qué atrocidad! Ahora no solo me doy cuenta de que ella es una mal-dita, sino también de que yo soy un infeliz. Estoy harto, pero ardo de amor y, al ser consciente, al saberlo, al verlo, aunque vivo, muero y no sé qué hacer.<sup>23</sup>

#### PARMENÓN

¿Qué va a hacer más que redimirse de su cautiverio como pueda, al menor costo? Y si no puede por poquito, al menos por cuanto pueda. 75  
Y no se aflija.

#### FEDRIAS

¿Así me querés convencer?

#### PARMENÓN

Si es inteligente, no sume más penas a las que ya tiene el amor mismo, y las que tiene sopórtelas con entereza. Pero ahí justamente sale ella, la calamidad de nuestra hacienda, pues lo que corresponde que nosotros recojamos, esta lo recoge antes.

80

<sup>23</sup> Las contradicciones amorosas de Fedrias aparecen aquí plasmadas en los enunciados oximorónicos *et taedet et amore ardeo* (v. 72) y *vivos videns pereo* (v. 73). Este último figura en Cicerón (*Sest.* 59 *vivus, ut aiunt, est et videns*) como una frase proverbial, aunque, según Bureau; Nicolas (2015:60), es probable que a partir de Terencio haya alcanzado ese estatus. Asimismo, la forma *prudens sciens* es identificada por Cicerón (*Fam.* 6.6.6) como perteneciente a una tragedia (cf. Barsby, 1999a:96). El conjunto alcanza su ápice con el verbo *pereo* final y completa la presentación de este *adulescens* bajo el tópico del *amans amens*; asimismo, recoge varios de los elementos que serán característicos del amante elegíaco (cf. Barsby, 1999a:90-91). En este sentido, cabe destacar que Catulo, en su *odi et amo* (85), se hace eco de este pasaje de Terencio, cuyo léxico reaparece en otros poemas (cf. 8.1, 15; 72.5; 73.4). Al respecto, Barsby (1999b:8) afirma: “the *Eunuchus* offers a number of linguistic parallels with Catullus over and above the echoes noted here, but it is not easy to establish direct influence on Catullus from Terence’s other plays.”

## II

### THAIS PHAEDRIA PARMENO

THAIS

Miseram me, vereor ne illud graviu' Phaedria  
tulerit neve aliorsum atque ego feci acceperit,  
quod heri intro missu' non est.

PHAEDRIA

totus, Parmeno,  
tremo horreoque, postquam aspexi hanc.

## Escena II

TAIS – FEDRIAS – PARMENÓN

TAIS<sup>24</sup>

(*Sin ver a Fedrias y Parmenón.*)<sup>25</sup> ¡Pobre de mí! Temo que Fedrias tome demasiado en serio lo de no tener permitida la entrada y malinterprete mi acción.

FEDRIAS

(*Aparte a Parmenón.*) Tiemblo y me estremezco todo<sup>26</sup> cuando la veo, Parmenón.

<sup>24</sup> Latinización del nombre griego *Thaís*, derivado de *théa* ("vista") con el sufijo -is, -idos, alude al "bello aspecto" de la prostituta (Cf. Austin, 1921:109-110; Cavallero, 1996:402). Con respecto al tipo cómico, la caracterización de Tais ha dado lugar a lecturas diversas. En línea con la *communis opinio*, Pereira do Couto (2006:280) afirma que "seu comportamento ao longo da peça não deixa dúvidas sobre o seu bom carácter, ainda que ela seja, indubitavelmente, amante de luxos e de algumas extravagâncias. A mistura de todas estas características faz dela uma figura naturalmente complexa, mas sem dúvida uma *bona meretrix*." Cf. Duckworth (1952:259). Gilula (1980) se aparta de esta lectura al afirmar que "all the *meretrices* of Terence are of the *meretrix mala* type" (p.144) y que "Thais is a stock-type of rich hetaera, a type conventionally presented as hateful, greedy and economically dangerous. Thais has all the usual qualities of rich hetaera, namely those of *mala meretrix*. However she is presented from a slightly different angle: the angle of a lover whom she herself, at the very beginning of their love-affair, when the novelty of it has not yet worn off and the gifts have just started to arrive. Thus she falls in the category of the love-in-return hetaerae, and she is, in regard to her love-affair, rewarded by an allotment of additional time with her lover" (p.164). Delignon (2008), en cambio, sostiene que Tais presenta una naturaleza híbrida: se afirma como una *bona meretrix*, luego es caracterizada por Parmenón y Quéreas como *mala meretrix*, mientras que en el monólogo de Cremes se puede observar una prostituta con buenas intenciones (solo busca recuperar a su supuesta hermana) pero que utiliza la seducción como medio. En esta misma línea, Demetriou (2010) nota que Tais conjuga a la vez rasgos estereotipados de una *mala meretrix* e innovaciones de una *bona meretrix*. Sostiene, además, que "multiple representation of the courtesan is a sophisticated technique of theatrical self-reference" (2010:16) a través de la cual Terencio cruza la barrera de la ilusión dramática.

<sup>25</sup> La escena comienza apelando a una técnica dramática convencional que consiste en que varios personajes están en el escenario, pero uno de ellos no advierte la presencia de los otros. En este caso Tais se lamenta y aclara parte de la causa que aflige a Fedrias, sin advertir la presencia de este. Cf. Cabrillana (1999:110).

<sup>26</sup> Los síntomas físicos del amor que experimenta el *adulescens* recuerdan el célebre poema de Safo (fr. 31), que luego Catulo retoma en el *Carmen* 8. Cf. Barsby (1999a:102); Bureau; Nicolas (2015:75).

PARMENO

bono animo es:

85 accede ad ignem hunc, iam calesces plus satis.

THAIS

quis hic loquitur? ehem tun hic eras, mi Phaedria?

quid hic stabas? quor non recta intro ibas?

PARMENO

Ceterum

de exclusione verbum nullum?

THAIS

quid taces?



PARMENÓN

(*Aparte a Fedrias.*) Quédese tranquilo. Arrímese a ese fuego, ya se va a calentar más que suficiente.<sup>27</sup>

85

TAIS

¿Quién habla ahí? ¡Ah! ¿Eras vos, querido<sup>28</sup> Fedrias? ¿Por qué estás ahí parado? ¿Por qué no entraste directamente?

PARMENÓN

(*Aparte.*) Pero sobre la prohibición de entrar, ¿ni una palabra?<sup>29</sup>

TAIS

¿Por qué te quedás callado?

<sup>27</sup> La imagen del fuego en este pasaje se relaciona con la identificación que el esclavo Parmenón hace de este elemento con la *meretrix*, aludida como *hunc ignem*, que inflama de pasión a Fedrias. A propósito de esto, Fantham (1972:9) señala que “the witty and cynical slave Parmeno, and his retort, exploiting the literal sense of *tremo horreoque*, offers a touch of fantasy more characteristic of Plautus than Terence.” Y añade: “it seems to parody and reflect conventional lover’s language such as reappears in the *sermo amatorius* of the Elegists”. Sobre el uso de *ignis* como metonimia de la prostituta, cf. Uría Varela (1997:440).

<sup>28</sup> El uso del pronombre posesivo *mi/mea* en la comedia es mucho más frecuente en boca de personajes femeninos que masculinos, principalmente en contextos en los que el pronombre tiene además un valor enfático. Cuando está acompañado por un nombre propio indica afecto y es una marca de cercanía e intimidad. Cf. Dutsch (2008:55).

<sup>29</sup> Fedrias se encuentra en esta escena en situación de *exclusus amator*. Este tópico, vinculado con el de *paraklausithyron*, en esta oportunidad se explicita en el reproche que Fedrias le hace a la *meretrix* por impedirle ingresar a su casa. Garelli-François (2007:6) señala que en esta comedia la materialidad de la puerta desaparece y en su lugar se privilegian “les verbes de mouvement (*redeam? egreditur*) ou le vocabulaire de la l’exclusion: *exclusio* (v. 88), *excludere* (vv. 4, 98, 159), sans que la porte elle-même s’impose comme la barrière à franchir que l’on frappe ou à la laquelle on s’adresse”. Tais, por su parte, si bien conoce el motivo de enojo, le resta importancia como modo de convencerlo de sus verdaderas intenciones. Para ella, Fedrias no es un *exclusus amator*, sino que forma parte de sus planes, pero aun cuando lo invita a entrar, el *adulescens* continúa comportándose en función del papel del amante excluido sin comprender que la *meretrix* busca en realidad su consentimiento para otorgar dos días de exclusividad al soldado (v. 182). Cf. Garelli-François (2007:10).

PHAEDRIA

sane quia vero haec mihi patent semper fores  
90 aut quia sum apud te primu'.

THAIS

missa istaec face.

PHAEDRIA

quid "missa"? o Thais, Thais, utinam esset mihi  
pars aequa amori' tecum ac pariter fieret,  
ut aut hoc tibi doleret itidem ut mihi dolet  
aut ego istuc abs te factum nihili penderem!

THAIS

95 ne crucia te obsecro, anime mi, <mi><sup>4</sup> Phaedria.  
non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam  
eo feci; sed ita erat res, faciundum fuit.

PARMENO

credo, ut fit, misera prae amore exclusti hunc foras.

---

<sup>4</sup> Mientras los códices solo transmiten un único *mi* en este verso, tanto Donato como los editores modernos reponen el segundo posesivo, ya que tal como está transmitido se trata de un verso hipométrico y la omisión de un monosílabo repetido es un error frecuente de hipercorrección.

FEDRIAS

(*Con ironía.*) Obviamente porque estas puertas están siempre abiertas para mí o porque siempre soy yo el primero para vos. 90

TAIS

Olvidate de todo eso.

FEDRIAS

¿Qué significa “olvidate”? ¡Ay, Tais, Tais! ¡Ojalá ambos sintiéramos el mismo amor y a ambos nos pasara lo mismo, que a vos te doliera como me duele a mí o que yo no le diera ningún valor a lo que hiciste!

TAIS

No te tortures,<sup>30</sup> te lo suplico, Fedrias, mi amor. ¡Por Pólux! No lo hice 95 porque ame más o quiera<sup>31</sup> más a otro. Así eran las cosas, tuve que hacerlo.

PARMENÓN

(*Con ironía.*) Supongo que, como suele suceder, lo echaste a la calle bajo la presión del amor. ¡Pobre mujer!

<sup>30</sup> La forma *ne crucia te* es una alusión a la crucifixión, una de las formas más frecuentes de tortura y castigo de los esclavos (cf. Bradley, 1994:166ss.). Su aplicación a Fedrias se corresponde con la caracterización de Tais como *calamitas* (v. 79) e *ignem* (v. 85), que provoca tormentos económicos y físicos al *adulescens* y crea una imagen en la que los tormentos del amor son los padecimientos que el *amator*, como esclavo del amor, sufre en la *crux* de la *meretrix*. Cf. Fantham (1972:48).

<sup>31</sup> Puede observarse aquí la oposición entre *amare* y *diligere* por la presencia en el segundo término del sema ‘elección’. No obstante, López Gregoris (2002:108) excluye este pasaje de la oposición y señala que aquí “funcionan como si fueran sinónimos [...]”. En estos casos, el autor no ha hecho relevante la diferencia significativa de *diligo* respecto de *amo*, sino que ha usado el valor neutro del lexema.” A nuestro entender, sin embargo, en este pasaje no hay neutralización ya que la *meretrix* está justamente tratando de convencer a Fedrias de que ni ama pasionalmente, ni prefiere racionalmente al soldado y utiliza la oposición como parte de su argumentación.

THAIS

sicin agi, Parmeno? age; sed huc qua gratia  
100 te accersi iussi, ausculta.

PHAEDRIA

fiat.

THAIS

dic mihi

hoc primum, potin est hic tacere?

PARMENO

egon? optume.

verum heus tu, hac lege tibi meam adstringo fidem:

quae vera audivi taceo et contineo optume;

sin falsum aut vanum aut finctumst, continuo palamst:

105 plenus rimarum sum, hac atque illac perfluo.

proin tu, taceri si vis, vera dicito.

THAIS

Samia mihi mater fuit: ea habitabat Rhodi.

PARMENO

potest taceri hoc.

TAIS

¿Esta es tu actitud, Parmenón? Vamos... (*A Fedrias.*) Pero escuchá por 100  
qué razón te ordené venir aquí.<sup>32</sup>

FEDRIAS

Está bien.

TAIS

Primero decime, ¿este se puede callar?

PARMENÓN

¿Yo? Por supuesto. Pero vos, cuidado. Condiciono mi promesa a esta  
ley: las verdades que oiga, las mantengo en silencio y me las reservo; si  
lo que oigo es hueco, falso o fingido, inmediatamente lo divulgo. Estoy  
lleno de fisuras, hago agua por todas partes. Entonces, si querés que 105  
mantenga el silencio, decí la verdad.<sup>33</sup>

TAIS

Mi madre era de Samos.<sup>34</sup> Vivía en Rodas.<sup>35</sup>

PARMENÓN

Esto puedo dejarlo pasar en silencio.

<sup>32</sup> A partir de este momento tiene lugar la *narratio* de la situación dramática que se extiende hasta el v. 143 y pone al público en antecedentes de lo que vendrá. Es de notar que si bien el propósito de Tais es transmitir un mensaje a Fedrias, quien interviene como interlocutor no es el *adulescens* sino el *servus* Parmenón.

<sup>33</sup> Cabrillana (1999:111ss.) destaca varios rasgos en la postura e intervenciones del esclavo, a saber: 1) su desenvoltura y arrogancia al poner condiciones para mantenerse callado durante la narración de Tais; 2) el uso de una metáfora en tono irónico para justificar su actitud; 3) la defensa de la veracidad. Cabe señalar que si bien Parmenón no está dispuesto a consentir el juego de la mentira, más adelante aparecerá como el inventor del engaño clave de la comedia y será, a su vez, víctima del engaño por parte de Pitias, esclava de Tais. En esta acumulación de contrastes entre lo que el esclavo dice y, en realidad, es y hace, radica gran parte de la comicidad terenciana.

<sup>34</sup> Isla griega, cercana a la costa occidental de Asia Menor.

<sup>35</sup> Isla griega frente a la costa sudoccidental de Asia Menor.

THAIS

ibi tum matri parvolam  
puellam dono quidam mercator dedit

110 ex Attica hinc abreptam.

PHAEDRIA

civemne?

THAIS

arbitror;

certum non scimu<sup>5</sup>: matri<sup>7</sup> nomen et patris  
dicebat ipsa: patriam et signa cetera  
neque scibat neque per aetatem etiam potis erat.  
mercator hoc addebat: e praedonibus,

115 unde emerat, se audisse abreptam e Sunio.

mater ubi accepit, coepit studiose omnia

docere, educere, ita ut<i><sup>5</sup> si esset filia.

sororem plerique esse credebant meam.

ego cum illo, quocum tum uno rem habebam hospite,

120 abii huc: qui mihi reliquit haec quae habeo omnia.

PARMENO

utrumque hoc falsumst: effluet.

THAIS

qui istuc?

PARMENO

Quia

<sup>5</sup> A excepción de Marouzeau (1949), que sostiene la *lectio* de los códices, el resto de los editores reponen la *-i* en la conjunción por razones métricas.

TAIS

Allí, cierto comerciante le dio como regalo una jovencita que había sido raptada de Ática.

110

FEDRIAS

¿Ciudadana?

TAIS

Creo que sí. No lo sabemos con certeza. Ella nombraba a su madre y a su padre. No sabía de su país, ni de su origen, ni podía saberlo por su edad. El comerciante decía, además, haber oído de los bandidos a los que se la había comprado que la habían raptado en Sunio.<sup>36</sup> Cuando mi madre la recibió, empezó a enseñarle cuidadosamente todas las cosas, a educarla, como si fuese su hija. La mayoría creía que era mi hermana. Yo me vine para aquí con el extranjero, el único con quien entonces tenía relaciones.<sup>37</sup> Él me dejó todo lo que ahora tengo.

120

PARMENÓN

Ambas cosas son falsas: se me escurren.

TAIS

¿Y eso?

PARMENÓN

Ni estabas satisfecha con uno solo ni fue el único que te hizo regalos.

<sup>36</sup> Sunio o Sunión es un cabo o promontorio ubicado en el mar Egeo, al sudeste de Atenas. Era utilizado en la antigüedad para divisar los barcos que se acercaban.

<sup>37</sup> La expresión *rem habere* en el *sermo amatorum* corresponde únicamente al significado "encuentro sexual" y solo se documenta en contactos sexuales fuera del matrimonio. De uso preferentemente meretrício, se emplea "como término genérico de las cortesanas para la expresión del encuentro sexual y reverso de *cum aliqua esse* para el mundo de las relaciones extraconyugales" (cf. López Gregoris, 2002:207).

neque tu uno eras contenta neque solus dedit;  
nam hic quoque bonam magnamque partem ad te attulit.

THAIS

itast; sed sine me pervenire quo volo.

- 125 interea miles qui me amare occeperat  
in Cariamst profectu'; te interea loci  
cognovi. tute scis postilla quam intumum  
habeam te et mea consilia ut tibi credam omnia.

PHAEDRIA

ne hoc quidem tacebit Parmeno.

PARMENO

oh dubiumne id est?

THAIS

- 130 hoc agite, amabo. mater mea illic mortuast  
nuper; eiu' frater aliquantum ad remst avidior.  
is ubi esse hanc forma videt honesta virginem  
et fidibu' scire, pretium sperans ilico  
producit, vendit. forte fortuna adfuit  
135 hic meus amicus: emit eam dono mihi  
inprudens harum rerum ignaru'que omnium.  
is venit: postquam sensit me tecum quoque  
rem habere, fingit causas ne det sedulo:  
ait, si fidem habeat se iri praepositum tibi  
140 apud me, ac non id metuat, ne, ubi acceperim,



Porque este (*Señalando a Fedrias.*) también te trajo una buena e importante cantidad.

TAIS

Es así, pero dejame llegar al punto. Un soldado que se había enamorado de mí se marchó a Caria;<sup>38</sup> en el ínterin, te conocí. Vos sabés qué 125  
entrañable sos para mí desde aquel momento y hasta qué punto te confío todas mis decisiones.

FEDRIAS

Eso tampoco Parmenón va a mantenerlo en silencio.

PARMENÓN

¡Oh! ¿Alguna duda?

TAIS

Prestame atención, por favor. Mi madre murió allá hace poco; su her- 130  
mano está ávido de dinero. Al ver que la muchacha es hermosa<sup>39</sup>  
y sabe tocar la lira, con la esperanza de un buen precio inmediatamente la pone a la venta y la vende. Por casualidad y por suerte, allí  
estaba presente un querido mío. La compró como un regalo para mí, 135  
sin sospechar nada e ignorándolo todo. Él acaba de llegar. Después de darse cuenta de que yo también tenía algo con vos, rápidamente inventa argumentos para no dármela. Dice que si tuviera la garantía de que yo lo prefiero a él antes que a vos y no temiera que yo lo abandone cuando 140

<sup>38</sup> Región de la costa sudoccidental de Asia Menor.

<sup>39</sup> Traducimos por "hermosa" el sintagma *forma honesta*, que da cuenta de un tipo especial de belleza que combina lo estético con lo ético. En términos de Barsby (1999a:110), "*honestus* has connotations of good birth and respectability as well as mere physical beauty".

sese relinquam, velle se illam mihi dare;  
verum id vereri. sed ego quantum suspicor,  
ad virginem animum adiecit.

PHAEDRIA

etiamne amplius?

THAIS

nil; nam quaesivi. nunc ego eam, mi Phaedria,  
145 multae sunt causae quam ob rem cupio abducere:  
primum quod soror est dicta; praeterea ut suis  
restituam ac reddam. sola sum; habeo hic neminem  
neque amicum neque cognatum: quam ob rem, Phaedria,  
cupio aliquos parere amicos beneficio meo.  
150 id amabo adiuta me, quo id fiat facilius:  
sine illum priores partis hosce aliquot dies  
apud me habere. nil respondes?

PHAEDRIA

pessuma,

egon quicquam cum istis factis tibi respondeam?

PARMENO

eu noster, laudo: tandem perdoluit: vir es.

la tenga en mi poder, me la daría. Pero, sospecho, ha puesto su corazón en la muchacha.

FEDRIAS

¿Algo más?

TAIS

Nada, ya estuve averiguando.<sup>40</sup> Ahora, Fedrias, mi amor, son muchos 145  
los motivos por los que quiero quitársela. En primer lugar, porque me considero su hermana; después, para que sea devuelta y restituida a los suyos. Estoy sola, aquí no tengo a nadie, ni un amigo, ni un pariente. Por eso, Fedrias, quiero conseguir algunos amigos para mi beneficio.<sup>41</sup> Ayúdame en esto, por favor, para que sea más fácil: dejá que él tenga 150  
conmigo en estos días el papel principal<sup>42</sup>. ¿No me respondés nada?

FEDRIAS

A vos, zorra, ¿qué te voy a responder frente a estos hechos?

PARMENÓN

¡Bien, mi señor! Lo felicito. ¡Por fin le duele bastante! Usted es un hombre.

<sup>40</sup> Barsby (1999a:112) aclara que esta averiguación que Tais dice haber llevado a cabo (*quaesivi*) se refiere, antes que haber interrogado a Trasón o a la muchacha misma (que todavía no fue llevada ante ella) en forma directa, a algo así como “estar alerta a lo que pudiera escuchar acerca de ella”.

<sup>41</sup> Tais confiesa a Fedrias que su intención al restituir a la joven no se limita a cuestiones sentimentales, sino que tiene por objetivo establecer lazos sociales de *amicitia* (*amigos*) que le reporten algún beneficio (*beneficio meo*). Es importante destacar que la noción de *beneficium* es un acto espontáneo y, a diferencia de *officium*, es gratuito y no proporciona a aquel que lo da ningún derecho a ser recompensado. Por este motivo, el *beneficium* es el principal medio por el cual se crea la *amicitia*, hasta identificarse con ella (Hellegouarc’h, 1972:163-164). Resulta entonces claro que la *meretrix* espera que su acto de restitución de la joven Pánfila sea el inicio de una relación de *amicitia* con la familia de esta, y por ese medio conseguir un *patronus* (cf. Pepe, 1972:142).

<sup>42</sup> La expresión *priores partes* pertenece al lenguaje teatral y significa literalmente “roles protagónicos”. Frangoulidis (1994a) interpreta que el plan para recuperar a Pánfila es una composición dramática. Como directora de la obra dentro de la obra, Tais distribuye roles a sus actores: Trasón ha obtenido el rol protagónico, mientras Fedrias debe adoptar el papel de *exclusus amator*.

## PHAEDRIA

- 155 aut ego nescibam quorsum tu ires? “parvola  
hinc est abrepta; eduxit mater pro sua;  
soror dictast; cupio abducere, ut reddam suis”:  
nempe omnia haec nunc verba huc redeunt denique:  
ego excludor, ille—recipitur. qua gratia?  
160 nisi si illum plus amas quam me et istam nunc times  
quae advectast ne illum talem praeripiat tibi.

## THAIS

ego[n]<sup>6</sup> id timeo?

## PHAEDRIA

- quid te ergo aliud sollicitat? cedo  
num solus ille dona dat? num ubi meam  
benignitatem sensisti in te claudier?  
165 nonne ubi mi dixisti cupere te ex Aethiopia  
ancillulam, relictis rebus omnibus  
quaesivi? porro eunuchum dixisti velle te,  
quia solae utuntur is reginae; repperi,  
heri minas viginti pro ambobus dedi.  
170 tamen contemptus abs te haec habui in memoria:  
ob haec facta abs te spernor?

<sup>6</sup> Mientras la mayoría de los códices transmiten la lección *egon* o *egone*, los editores coinciden en suprimir por razones métricas el sufijo interrogativo.

FEDRIAS

¿O yo no sabía para dónde ibas? (*Imitándola.*) “Fue raptada de aquí cuando 155  
era pequeña; mi madre la crió como propia; soy considerada su  
hermana; deseo quitársela para que sea devuelta a los suyos”. Es claro  
que todas esas palabras terminan finalmente en esto: a mí se me deja  
afuera, a él se lo recibe.<sup>43</sup> ¿Por qué? Porque lo amás más que a mí y ahora 160  
tenés miedo de que esa muchacha traída del extranjero te saque  
ventaja.

TAIS

¿Que yo tengo miedo?

FEDRIAS

¿Qué otra cosa te preocupa, entonces? Hablá. ¿Solo él te da regalos? ¿En  
qué momento sentiste que mi generosidad hacia vos estaba disminu-  
yendo? Cuando me dijiste que deseabas una esclavita de Etiopía,<sup>44</sup> ¿no 165  
te la conseguí, dejando todas mis cosas de lado? Luego me dijiste que  
querías un eunuco, porque solo las reinas los tienen. Lo encontré. Ayer  
pagué veinte minas por los dos. Sin embargo, a pesar de ser despreciado 170  
por vos, me acordé de esto. ¿Así me pagás?

<sup>43</sup> El tema de la inclusión/exclusión constituye según Gilmartin (1975) una de las oposiciones significativas en esta comedia que atraviesa distintos momentos de la trama. En este caso se manifiesta a través del tópico del *exclusus amator* (cf. n. 95), que Fedrias asume sin comprender que los planes de la *meretrix* no son excluirlo ante un rival sino ejecutar un plan que le reporte un beneficio. La falta de comprensión por parte del *adulescens* se concreta también en el resumen irónico del *hic et nunc* que este hace frente al largo desarrollo narrativo y geográfico que Tais propone para fundamentar su accionar, y que el joven desarma con un vago *hinc* (v. 156) y que concluye con su desconfianza y su reproche por ser excluido *ego excludor, ille recipitur*. Cf. Garelli-François (2007:10-11).

<sup>44</sup> En sentido amplio, Etiopía podría aludir a cualquier lugar de África, situado al sur de Egipto. Esto se debe a que existía cierta confusión en la antigüedad porque los griegos utilizaban *Aethiopia* para referirse a un área más extensa que abarcaba Nubia, Sudán, la actual Etiopía y parte del desierto de Libia.

THAIS

quid istic, Phaedria?

quamquam illam cupio abducere atque hac re arbitror  
id fieri posse maxime, verum tamen  
potius quam te inimicum habeam, faciam ut iusseris.

PHAEDRIA

175 utinam istuc verbum ex animo ac vere diceres  
“potius quam te inimicum habeam”! si istuc crederem  
sincere dici, quidvis possem perpeti.

PARMENO

labascit victus uno verbo quam cito!

THAIS

180 ego non ex animo misera dico? quam ioco  
rem voluisti a me tandem, quin perfeceris?  
ego impetrare nequeo hoc abs te, biduom  
saltem ut concedas solum.

PHAEDRIA

siquidem biduom:  
verum ne fiant isti viginti dies.

THAIS

profecto non plus biduom aut . .

PHAEDRIA

“aut” nil moror.

THAIS

185 non fiet: hoc modo sine te exorem.

**TAIS**

¿Por qué decís eso, Fedrias? Aunque deseo quitársela y creo que de esta forma hay más posibilidades de que suceda, sin embargo, antes que tenerte como enemigo, voy a hacer lo que ordenes.

**FEDRIAS**

¡Ojalá dijeras eso de corazón y verdaderamente: “Antes que tenerte 175 como enemigo”! Si creyera que dijiste eso sinceramente, podría tolerar cualquier cosa.

**PARMENÓN**

*(Aparte.)* Cae vencido con una sola palabra. ¡Qué rápido!

**TAIS**

¿Que no lo digo de corazón? ¡Pobre de mí! ¿Qué cosas que quisiste de 180 mí, aun en broma, no obtuviste? Y yo no puedo pedirte, al menos, dos días solamente.

**FEDRIAS**

Siempre y cuando sean dos días... Pero que no se vuelvan veinte.

**TAIS**

Definitivamente, no más de dos o...

**FEDRIAS**

No tengo tiempo para ese “o”...

**TAIS**

No va a suceder. Dejame que te persuada de este modo.

PHAEDRIA

scilicet

faciundumst quod vis.

THAIS

merito te amo, bene facis.

PHAEDRIA

rus ibo: ibi hoc me macerabo biduom.

ita facere certumst: mos gerundust Thaidi.

tu, Parmeno, huc fac illi adducantur.

PARMENO

maxume.

PHAEDRIA

190 in hoc biduom, Thais, vale.

THAIS

mi Phaedria,

et tu. numquid vis aliud?

PHAEDRIA

egone quid velim?

cum milite istoc praesens absens ut sies;

dies noctesque me ames, me desideres,

me somnies, me exspectes, de me cogites,

195 me speres, me te oblectes, mecum tota sis:

meu' fac sis postremo animu' quando ego sum tuos.—



FEDRIAS

Evidentemente hay que hacer lo que querés.

TAIS

Con razón te amo. Hacés bien.

FEDRIAS

Me voy a ir al campo. Me voy a macerar allí dos días. Está decidido. Voy a actuar así: hay que seguir el parecer de Tais. Vos, Parmenón, hacé que traigan a la esclava y al eunuco.

PARMENÓN

Muy bien.

FEDRIAS

Durante estos dos días, Tais, cuidate.

190

TAIS

Vos también, Fedrias. ¿Querés algo más?

FEDRIAS

¿Qué podría querer yo? Que, aunque estés junto a ese soldado, estés ausente;<sup>45</sup> que día y noche me ames, que me desees, que me sueñes, que me extrañes, que me pienses, que me esperes, que fantasees conmigo, que estés toda conmigo. Por último, tratá de que tu alma sea mía porque yo soy tuyo. 195

<sup>45</sup> La comedia se abre con el anuncio de una rivalidad amorosa que opone a Fedrias, el *adulescens*, y al *miles* Trasón. Esta rivalidad, según Faure-Ribreau (2009), puede entenderse en términos espectaculares, esto es, como un procedimiento metateatral destinado a poner en valor al personaje que mejor actualiza su *persona*. Desde el punto de vista del *ludus*, en estas primeras escenas Fedrias, rechazado por Tais y fuera del juego, cede su lugar de *amator* a Trasón.

## THAIS

me miseram, fors[it]an<sup>7</sup> hic mihi parvam habeat fidem  
atque ex aliarum ingeniis nunc me iudicet.  
ego pol, quae mihi sum conscia, hoc certo scio  
200 neque me finxisse falsi quicquam neque meo  
cordi esse quemquam cariorem hoc Phaedria.  
et quidquid huius feci causa virginis  
feci; nam me eiu' fratrem spero propemodum  
iam reperisse, adolescentem adeo nobilem;  
205 et is hodie venturum ad me constituit domum.  
concedam hinc intro atque exspectabo dum venit.

---

<sup>7</sup> Kauer; Lindsay (1958), como la mayoría de los editores, siguen la corrección de Bentley (1829), quien suprime las letras *-it-* para dar lugar al adverbio *forsan*.

T AIS

(*A solas.*) ¡Pobre de mí! Puede que este me tenga poca confianza y que ahora me juzgue por la naturaleza de las otras. Por Pólux, yo –que me conozco– lo tengo claro: no fingí algo falso ni existe nadie más querido para mi corazón que Fedrias; y lo que hice lo hice por esta chica; porque tengo la esperanza de estar a punto de encontrar a su hermano, un muchacho noble, además. Y él confirmó que hoy va a venir a mi casa. Me voy adentro a esperar mientras viene. (*Se va.*)

205

## ACTVS II

I

PHAEDRIA PARMENO

PHAEDRIA

Fac, ita ut iussi, deducantur isti.

PARMENO

faciam.

PHAEDRIA

at diligenter.

PARMENO

fiet.

PHAEDRIA

at mature.

PARMENO

fiet.

PHAEDRIA

satine hoc mandatumst tibi?

PARMENO

ah

rogitare, quasi difficile sit!

210 utinam tam aliquid invenire facile possis, Phaedria,  
quam hoc peribit.

## ACTO II

### Escena I

FEDRIAS – PARMENÓN

FEDRIAS

Hacé lo que te ordené. Llévale los esclavos.

PARMENÓN

Voy a hacerlo.

FEDRIAS

Pero rápido.

PARMENÓN

Así será.

FEDRIAS

Pero, ¡vamos!

PARMENÓN

Así será.

FEDRIAS

¿Te quedó claro lo que te ordené?

PARMENÓN

¡Ay! ¡Por favor! Ni que fuera tan difícil. Fedrias, ojalá usted pudiera en- 210  
contrar algo con la misma facilidad con la que va a perder esto.

PHAEDRIA

ego quoque una pereo, quod mist carius;  
ne istuc tam iniquo patiare animo.

PARMENO

minime: qui effectum dabo.  
sed numquid aliud imperas?

PHAEDRIA

munu' nostrum ornato verbis, quod poteris, et istum aemulum,  
215 quod poteris, ab ea pellito.

PARMENO

memini, tam etsi nullu' moneas.

PHAEDRIA

ego rus ibo atque ibi manebo.

PARMENO

censeo.

PHAEDRIA

sed heus tu.

PARMENO

quid vis?

PHAEDRIA

censen posse me obfirmare et  
perpeti ne redeam interea?

FEDRIAS

Yo mismo me pierdo junto con esto, porque es lo que más me importa.  
No sufras tanto por aquello.

PARMENÓN

En lo más mínimo. Pero ¿ordena usted alguna otra cosa?

FEDRIAS

Que disfraces nuestro regalo con palabras y a ese, mi rival, alejalo de ella lo más que puedas. 215

PARMENÓN

Lo recuerdo, aunque usted no me lo advierta.

FEDRIAS

Yo me voy al campo y ahí me voy a quedar.

PARMENÓN

(*Con ironía.*) Le creo.

FEDRIAS

Pero, ¡escuchá!

PARMENÓN

¿Qué quiere?

FEDRIAS

¿Y mientras tanto creés que voy a poder aguantar y soportarlo sin volver?

PARMENO

tene? non hercle arbitror;

nam aut iam revertere aut mox noctu te adiget horsum insomnia.

PHAEDRIA

220 opu' faciam, ut defetiger usque, ingratiis ut dormiam.

PARMENO

vigilabi' lassus: hoc plus facies.

PHAEDRIA

abi, nil dicis, Parmeno.

eiciunda hercle haec est mollities animi; nimi' me indulgeo.

tandem non ego illam caream, si sit opu', vel totum triduum?

PARMENO

hui

univorsum triduum? vide quid agas.

PHAEDRIA

stat sententia.



PARMENÓN

¿Usted? ¡Por Hércules! No lo creo. O vuelve enseguida o por la noche el insomnio lo trae de vuelta.

FEDRIAS

Voy a trabajar hasta agotarme, para dormir aunque no quiera. 220

PARMENÓN

Va a estar despierto y cansado: eso es lo que va a conseguir.

FEDRIAS

Andá, no sabés lo que decís, Parmenón. ¡Por Hércules! Tengo que dejar de ser tan blando.<sup>46</sup> Me entrego fácilmente. ¿Cómo no voy a poder estar sin ella, si es necesario, tres días enteros?

PARMENÓN

(*Burlándose.*) ¡Caramba! ¿Tres días completos? Fíjese lo que dice.

FEDRIAS

La decisión está tomada. (*Sale.*)

<sup>46</sup> En sintonía con el rol de *exclusus amator* adoptado por Fedrias (*vid. supra*) y con el enojo que este mismo expresa por su accionar, el personaje emplea aquí el término *mollities* (= *mollitia*) –comúnmente traducido por “blandura”, “suavidad”–, el cual, de acuerdo con los esquemas culturales y axiológicos romanos, entra en colisión con la masculinidad. De acuerdo con Williams (2010:145), los romanos construían su conceptualización de la *virilitas* en torno a las nociones de *imperium* y *virtus* (etimológicamente emparentada con el lexema *vir*), de modo que el varón afeminado nunca alcanzaba *status* de *vir*. Desde el punto de vista performativo, la *mollitia* constituye, sobre todo durante la tardorrepública, un componente de ataque vía comicidad al adversario político en las piezas oratorias (*v.gr.* la configuración que Cicerón hace de Marco Antonio en sus *Filípicas*), en la medida en que esta se encuentra asociada con la pasividad homosexual, lo que comporta una marca de fracaso en todo hombre con pretensiones políticas (Corbeill, 1996:146). Para un estudio detenido de los signos de *mollitia* a partir de diversas representaciones literarias, cf. Edwards (2002:63-97).

## PARMENO

- 225 di boni, quid hoc moribist? adeon homines inmutarier  
ex amore ut non cognoscas eundem esse! hoc nemo fuit  
minus ineptu', mage severu' quisquam nec mage continens.  
sed quis hic est qui huc pergit? attat hi(c)quidem est parasitus Gnatho  
militis: ducit secum una virginem dono huic. papae
- 230 facie honesta! mirum ni ego me turpiter hodie hic dabo  
cum meo decrepito hoc eunucho. haec superat ipsam Thaidem.

**PARMENÓN**

Dioses buenos, ¿qué enfermedad es esta? ¡Cómo es posible que el amor 225  
cambie tanto a los hombres que no se pueda reconocer a una misma  
persona! Hasta ahora nadie fue menos inepto, ni más severo, ni más  
moderado que Fedrias. Pero ¿quién es este que viene hacia aquí? Ah, es  
Gnatón, el parásito del soldado. Trae una chica como regalo. ¡Epa, qué  
rostro noble! No me sorprendería que yo pasara vergüenza hoy con 230  
este eunuco decrépito. Esta supera a la misma Tais.

## II

## GNATHO PARMENO

## GNATHO

- Di immortales, homini homo quid praestat? stulto intellegens  
 quid inter est? hoc adeo ex hac re venit in mentem mihi:  
 conveni hodie adveniens quendam mei loci hinc atque ordinis,  
 235 hominem haud impurum, itidem patria qui abligurrierat bona:  
 video sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum. «oh  
 quid istuc» inquam «ornatist?» «quoniam miser quod habui perdididi,  
 [em  
 quo redactu' sum. omnes noti me atque amici deserunt.»  
 hic ego illum contempsi prae me: «quid homo» inquam  
 [«ignavissime?»  
 240 itan parasti te ut spes nulla relicua in te siet tibi?  
 simul consilium cum re amisti? viden me ex <eo>dem ortum loco?  
 qui color nitor vestitu', quae habitudost corporis!

## Escena II

GNATÓN – PARMENÓN

GNATÓN<sup>47</sup>

Dioses inmortales, ¿cuánto supera un hombre a otro?, ¿cuánta diferencia entre un inteligente y un estúpido? Esto me vino a la mente por esta situación: hoy, mientras venía, me encontré con uno de mi clase y condición;<sup>48</sup> un hombre sin vicios que también se había devorado los 235 bienes paternos. Lo veo barbudo, escuálido, enfermo y cargado de harapos y años. Le digo: “Ey, ¿por qué estás vestido así?”. (*Parodiándolo*) “Porque soy un desdichado, lo que tuve lo perdí. ¡Ay!, en esto me convertí. Todos mis conocidos y amigos me abandonaron.” Comparado conmigo me pareció despreciable. “Qué tipo tan inútil”, dije. “¿No te preparaste para 240 que te quede algún rebusque? ¿Perdiste el juicio al mismo tiempo que el patrimonio? Mirame a mí que salí del mismo agujero. ¡Qué color, qué brillo, qué vestimenta, qué aspecto físico!<sup>49</sup> Tengo todo y no tengo nada; aunque nada tengo, nada me falta.” “Pero yo, infeliz, no puedo ser gracioso ni soportar palos”. “¿Qué? ¿Vos te creés que así se hacen las

<sup>47</sup> El nombre del *parasitus*, derivado del griego *gnathós* (“mandíbula”), remite a la principal preocupación de todo parásito: comer. Sin embargo, en el monólogo que constituye su presentación (vv. 232-253), el personaje describe en forma detallada el *modus vivendi*, haciendo hincapié, no en la avidez por la comida, sino en la manera aduladora, lisonjera e hipócrita de relacionarse con los demás para beneficio propio. Cf. González Vázquez (2006:300-301); Austin (1921:111-112).

<sup>48</sup> Traducimos los vocablos latinos *loci* y *ordinis* por los conceptos de “clase” y “condición”, respectivamente, aunque el significado moderno de estas categorías no refleje exactamente la noción de *ordo* en la antigüedad. La sociedad romana, al igual que muchas otras sociedades preindustriales, estaba estructurada en órdenes o estamentos, grupos sociales ordenados jerárquicamente según diferentes grados de honor y poder (cf. Morley, 2006:304). En sentido estricto, los únicos dos órdenes eran el de los senadores y el de los ecuestres, en la cima de la pirámide social. Solo en sentido vago se aplicaba la palabra *ordo* para calificar distintas profesiones de nivel más bajo, como mercaderes, labradores o ganaderos. Cf. De Sainte-Croix (1988:398).

<sup>49</sup> Traducimos por “aspecto físico” la expresión *habitus corporis*. Según observa Karakasis (2005:126), el término *habitus* constituye un ejemplo del uso de términos coloquiales que distinguen *Eunuco* del resto de las comedias terencianas. Se trata de la utilización de sustantivos derivados, creados por la adición de afijos, como *-tudo* en este caso, que son productivos en la lengua cotidiana.

omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil defit tamen.”  
 «at ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati  
 245 possum.» «quid? tu his rebu' credi' fieri? tota erras via.  
 olim isti fuit generi quondam quaestus apud saeculum prius:  
 hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.  
 est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt  
 nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,  
 250 sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.  
 quidquid dicunt laudo; id rursus si negant, laudo id quoque;  
 negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi  
 omnia adsentari. is quaestu' nunc est multo uberrimus.”

PARMENO

scitum hercle hominem! hic homines prorsum ex stultis insanos  
 [facit.

GNATHO

255 dum haec loquimur, interealoci ad macellum ubi advenimus,  
 concurrunt laeti mi obviam cuppedenarii omnes,  
 cetarii lanii coqui fartores piscatores,  
 quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe:  
 salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.  
 260 ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem et  
 tam facile victum quaerere, ibi homo coepit me obscrare  
 ut sibi liceret discere id de me: sectari iussi,

cosas? Te equivocaste de camino. En otro tiempo, en el siglo pasado, 245  
 nuestra estirpe tuvo ese modo de ganarse la vida. Esta es una nueva  
 forma de cazar aves. Es más, yo fui el primero que encontró este camino.  
 Existe un tipo de hombres que quieren ser los primeros en todas las  
 cosas y no lo son. A estos, me les pego, y no me presto a que se rían de  
 mí, sino que, al contrario, yo me río de ellos y, al mismo tiempo, 250  
 admiro su ingenio. Alabo lo que dicen; si lo niegan, alabo eso también;  
 alguien niega, niego; afirma, afirmo. Por último, yo mismo me ordené  
 asentir todo. Este modo de ganarse la vida es riquísimo”.

#### PARMENÓN

(*Aparte.*) ¡Por Hércules! ¡Qué tipo vivo! Este, a los hombres estúpidos los  
 convierte en completamente locos.

#### GNATÓN

Mientras hablamos esto, cuando llegamos al mercado, corren, alegres, 255  
 hacia mí todos los pescadores de red, los carniceros, los cocineros, los  
 chacineros, los pescadores de caña,<sup>50</sup> a quienes había favorecido con y  
 sin patrimonio y a menudo favorezco. Me saludan, me invitan a cenar,  
 se alegran cuando llego. Cuando aquel, miserable, muerto de hambre 260  
 ve que para mí es tan honorable y tan fácil conseguir el sustento,<sup>51</sup> allí  
 el tipo empezó a rogarme que le permitiera aprender de mí. Le ordené  
 que me siguiera y, si es posible, así como las disciplinas de los filósofos

<sup>50</sup> Traducimos *cetarii* (del gr. *kētos*, “ballena”, es decir, “pescadores de peces grandes”) por “pescadores de red” y *piscatores* por “pescadores de caña”, quienes, según Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) son *qui recentem piscem praebent*.

<sup>51</sup> En todo el pasaje, que se refiere a la alimentación a través del personaje del parásito, puede verse reflejada la coyuntura histórica en que fue escrita la comedia. El mismo año de su estreno, el Senado aprobó la *lex fannia cibaria*, que prohibía el gasto desmedido en los banquetes mediante la imposición de ciertos límites en las cantidades de comida y de invitados (cf. Starks, 2013:139-140). Se trata de una de las varias leyes suntuarias promulgadas durante esta época, que buscaban controlar el flujo de riquezas que llegaban a Roma como producto de su expansión sobre el Mediterráneo, ante el temor a que el surgimiento de “nuevos ricos” debilitara la tradicional estructura social.

si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis  
vocabula, parasiti ita ut Gnathonici vocentur.

PARMENO

265 viden otium et cibi' quid facit alienu'?

GNATHO

sed ego cesso

ad Thaidem hanc deducere et rogare ad cenam ut veniat?

sed Parmenonem ante ostium Thaini' tristem video,

rivali' servom: salva res[es]t.

nimirum hic homines frigent.

nebulonem hunc certumst ludere.

PARMENO

hisce hoc munere arbitrantur

270 suam Thaidem esse.

GNATHO

plurima salute Parmenonem

sumum suom inperitit Gnatho. quid agitur?

PARMENO

statur.



tienen nombres a partir de ellos mismos, que los parásitos sean llamados Gnatónicos.<sup>52</sup>

**PARMENÓN**

(*Aparte.*) ¡Mirá lo que hace el ocio y el alimento ajeno! 265

**GNATÓN**

Pero yo me retraso en llevar a esta a lo de Tais y pedirle que venga a cenar. Veo a Parmenón, el esclavo del rival, cabizbajo ante la puerta de Tais. Está todo bajo control. Sin duda, los tipos tuvieron un frío recibimiento. Está decidido: hoy me burlo de este pavote.<sup>53</sup>

**PARMENÓN**

(*Aparte.*) Estos se creen que Tais es suya con este regalo. 270

**GNATÓN**

Gnatón saluda muy afectuosamente a su queridísimo Parmenón. ¿Cómo estás?

**PARMENÓN**

Parado.

<sup>52</sup> Aquí Terencio puede estar haciendo referencia a la presencia en Roma de profesores de filosofía y de retórica que fueron expulsados el mismo año de estreno de *Eunuchus* por medio de un *senatusconsultum* (cf. Starks, 2013:139). También este episodio se relaciona con las leyes suntuarias, ya que estos profesores eran contratados por las familias enriquecidas que buscaban posicionarse socialmente.

<sup>53</sup> El epíteto *nebulo* ("pavote"), aquí aplicado a Parmenón por parte del parásito Gnatón, sugiere la idea de inutilidad y es un atributo frecuente para los eunucos. Así puede observarse en el v. 717 cuando Fedrias llama de esa forma a Doro. Con la misma connotación, pero en sentido irónico lo aplica también Tais para referirse al soldado Trasón (v. 785 *nebulo magnus est*). Cf. Dessen (1995:134). Es posible pensar que la inutilidad de Parmenón tenga que ver con su mal desempeño como *servus callidus*.

GNATHO

video.

num quid nam hic quod nolis vides?

PARMENO

te.

GNATHO

credo; at numquid aliud?

PARMENO

qui dum?

GNATHO

quia tristi's.

PARMENO

nil quidem.

GNATHO

ne sis; sed quid videtur

hoc tibi mancipium?

PARMENO

non malum hercle.

GNATHO

uro hominem.

GNATÓN

Ya veo. ¿Ves algo que no te gustaría ver?

PARMENÓN

A vos.

GNATÓN

Te creo. ¿Alguna otra cosa?

PARMENÓN

¿Por?

GNATÓN

Porque estás cabizbajo.

PARMENÓN

Para nada.

GNATÓN

No lo estés. Pero ¿qué te parece este regalo?<sup>54</sup>

PARMENÓN

No está mal, ¡por Hércules!

GNATÓN

(*Aparte.*) A este me lo como crudo.

<sup>54</sup> Traducimos por “regalo” el término *mancipium*. Legalmente, una persona *in mancipium* está en una situación similar a la de un esclavo, aunque es libre y se trata de un estado transitorio. Por ejemplo, el *pater* podía “vender” un hijo a un tercero, entregándolo por una *mancipatio* para la reparación de un daño ocasionado por el hijo. En este caso, el tercero tenía el *mancipium* sobre dicha persona, que quedaba bajo su sujeción (*in causa mancipii*). Si bien continuaba siendo libre y, en este caso, ciudadano, en lo atinente al patrimonio era como un esclavo (cf. Gayo 1.123; 3.114). Esta situación se revertía a través de la manumisión, de modo que se regresaba a la *potestas* del *pater*. Cf. Di Pietro (1996:90).

PARMENO

ut falsus animist!

GNATHO

275 quam hoc munu' gratum Thaidi arbitrare esse?

PARMENO

hoc nunc dicis

eiectos hinc nos: omnium rerum, heus, vicissitudost.

GNATHO

sex ego te totos, Parmeno, hos mensis quietum reddam  
ne sursum deorsum cursites neve usque ad lucem vigiles.  
ecquid beo te?

PARMENO

men? papae.

GNATHO

sic soleo amicos.

PARMENO

laudo

GNATHO

280 detineo te: fortasse tu profectus alio fueras.

PARMENO

nusquam.

PARMENÓN

*(Aparte.)* ¡Qué confundido está!

GNATÓN

¿Cuánto te parece que le va a gustar a Tais este regalo?

275

PARMENÓN

Decís esto ahora que nos echaron de aquí. Ojo, todo cambia.

GNATÓN

Yo te voy a devolver la tranquilidad por estos seis meses completos, para que no corras de aquí para allá, ni estés despierto hasta la madrugada. ¿No estás contento?

PARMENÓN

¿Yo? ¡Puf!

GNATÓN

Así suelo ser con mis amigos.

PARMENÓN

Te aplaudo.

GNATÓN

Te estoy entreteniendo. Quizás tenés que ir a otro lado.

280

PARMEMÓN

No.

GNATHO

tum tu igitur paullulum da mi operae: fac ut admittar  
ad illam.

PARMENO

age modo, i: nunc tibi patent fores hae quia istam ducis.

GNATHO

numquem evocari hinc vis foras?

PARMENO

sine biduom hoc praetereat:

285 qui mihi nunc uno digitulo fores aperis fortunatus,  
ne tu istas faxo calcibus saepe insultabi' frustra.

GNATHO

etiamnunc tu hic stas, Parmeno? eho numnam hic relictus custos,  
nequis forte internuntius clam a milite ad istam curset?

PARMENO

facete dictum: mira vero militi qui placeat?—

sed video erilem filium minorem huc advenire.

290 miror quid ex Piraeo abierit; nam ibi custos publice est nunc.  
non temere est; et properans venit: nescioquid circumspectat.

**GNATÓN**

Entonces, haceme un favorcito. Hacé que me deje entrar.

**PARMENÓN**

Sí, claro, andá. Ahora tenés las puertas abiertas porque la llevás a esa.

**GNATÓN**

¿Querés que salga alguien? (*Sale.*)

**PARMENÓN**

Dejá que pasen estos dos días. Voy a hacer que vos, suertudo, que ahora abris las puertas en mi cara con un solo dedito, patees e insultes una y 285 otra vez inútilmente.

**GNATÓN**

(*Vuelve.*) ¿Todavía estás acá? ¡Eu! ¿Te dejaron de guardia, para que ningún intermediario corra a escondidas desde la casa del soldado hasta acá?

**PARMENÓN**

¡Qué sutil! Me sorprende que al soldado le agrade. Pero veo que mi amo, el hijo menor, viene hacia acá. Me sorprende porque se había ido al 290 Pireo.<sup>55</sup> ahora está en el servicio militar.<sup>56</sup> Alguna razón debe tener. Y viene apurado. No sé qué mira alrededor.

<sup>55</sup> Demo al suroeste de Ática, sobre el mar de Creta, que poseía tres puertos de gran importancia estratégica para la flota griega.

<sup>56</sup> La mención del servicio militar hace referencia a la institución griega de la *ephebeía*. Los jóvenes de entre 18 y 20 años eran entrenados como guerreros, bajo la supervisión de las autoridades del estado. Cf. Chaniotis (2005:47).

### III

#### CHAEREA PARMENO

CHAEREA

Occidi!

neque virgost usquam neque ego, qui illam e conspectu amisi meo.

ubi quaeram, ubi investigem, quem perconter, quam insistam viam

295 incertu' sum. una haec spes est: ubi ubi est, diu celari non potest.

o faciem pulchram! deleo omnis de(h)inc ex animo mulieres:

taedet cotidianarum harum formarum.



## Escena III

QUÉREAS<sup>57</sup> – PARMENÓN

## QUÉREAS

(*Sin ver a Parmenón.*) Estoy muerto. La chica no está por ninguna parte y yo tampoco, que la he perdido de vista. ¿Dónde buscarla? ¿Dónde seguir sus pasos? ¿A quién preguntar? ¿Qué camino voy a tomar? Estoy confundido. Esta es mi única esperanza: donde sea que esté, no puede estar escondida todo el día. ¡Qué bello rostro! A partir de ahora borro a todas las mujeres de mi mente. Estoy harto de sus figuras vulgares. 295

<sup>57</sup> La caracterización de Quéreas, cuyo nombre deriva del griego “alegría, gozo”, ha sido uno de los temas de debate más frecuentes de la crítica, que ha seguido dos líneas principales. Por un lado, Norwood (1923:61) ve en Quéreas un *adulescens* detestable que lejos de sucumbir por debilidad a un impulso repentino de amor, satisface su apetito físico de manera astuta y deliberada, al punto de no limitarse a cometer el acto, sino que además busca mostrarse como un seductor inescrupuloso. Añade que es capaz de citar a los dioses como justificación de su comportamiento, por lo que el conjunto de sus acciones permite caracterizarlo como un joven insensiblemente corrupto. Por otro, Kraemer (1928), describe a Quéreas como un muchacho agradable, dotado de una inteligencia aguda y de una lengua afilada, impetuoso, apasionado, capaz de llevar a la acción sus deseos, aun cuando ellos lo involucren en un delito, pero que a la vez está dispuesto a disculparse por sus actos. Konstan (1986:387), a su vez describe a Quéreas como “an engaging scamp, witty, frank, and ebullient, and it is easy to enjoy his ingenuous elation, despite the injustice to Thais, whom we know as sympathetic, and to her innocent ward” y añade que “an untroubled empathy with the youth is licensed by the holiday mood of comedy, as well as by the custom of the genre, which will require that he accept as wife the citizen whom he has violated”. En línea con el primero, se incluye Smith (1994), quien detalla las razones por las que los espectadores habrían reprobado el accionar de Quéreas: el abandono intempestivo -y sin más razón que una fiesta con amigos- del puesto militar del Pireo, la degradación que implica el disfraz de eunuco, el hecho de que la joven violada sea una ciudadana, la violencia ejercida sobre la joven y la soberbia de compararse con un dios. Philippides (1995:272-3), por su parte, señala que la crítica del último siglo ha castigado casi unánimemente la conducta de Quéreas como deliberada, cruel y malvada, y observa que “scholars have adopted such interpretations about Chaerea’s action because they have probable seen the rape under the influence of today’s standars”, por tal motivo la autora recoge los elementos de la ceremonia matrimonial que aparecen en la comedia como un modo de enmarcar el comportamiento de Quéreas en la violación de Pánfila.

PARMENO

ecce autem alterum!

nescioquid de amore loquitur: o infortunatum senem!

hic vero est qui si occeperit,

300 ludum iocumque dices fuisse illum alterum,

praeut huius rabies quae dabit.

CHAEREA

ut illum di deaque senium perdant qui me hodie remoratus est;

meque adeo qui <ei> restiterim; tum autem qui illum flocci fecerim.

sed eccum Parmenonem. salve.

PARMENO

quid tu's tristi'? quidve's alacris?

305 unde is?

CHAEREA

egone? nescio hercle,

neque unde eam neque quorsum eam: ita prorsu' sum oblitus mei.

PARMENO

qui quaeso?

CHAEREA

amo.

PARMENO

hem.

PARMENÓN

(*Aparte*.) Acá viene el otro. No sé qué dice del amor. ¡Ay, pobre viejo! La verdad es que si este se enamora, dirás que aquello otro fue un juego y 300 una broma, comparado con la locura que este va a desatar.<sup>58</sup>

QUÉREAS

Que los dioses y las diosas arruinen a aquel viejo que hoy me retuvo. Y también a mí por haberme quedado con él. Incluso por prestarle atención. Pero aquí está Parmenón.

PARMENÓN

¿Por qué estás tan cabizbajo? ¿Por qué tan exaltado? ¿De dónde venís? 305

QUÉREAS

¿Yo? ¡Por Hércules! No sé ni de dónde vengo, ni a dónde voy. Me olvidé por completo de mí mismo.

PARMENÓN

¿Cómo es eso?

QUÉREAS

Estoy enamorado.

PARMENÓN

Mmm...

<sup>58</sup> *rabies*, que traducimos por "locura", se aplica en varios lugares al salvajismo o lujuria propios de los animales (cf. Plin. *Nat.* 28.181, 198). Aplicado a los humanos, tiene un tono satírico o despreciativo (cf. Lucr. 4.1083, Hor. *Ep.* 12.9). El término más suave *furor*, frecuente en autores posteriores, no aparece ni en Plauto ni en Terencio.

CHAEREA

nunc, Parmeno, ostendes te qui vir sies.

scis te mihi saepe pollicitum esse «Chaerea, aliquid inveni  
modo quod ames: in ea re utilitatem ego faciam ut cognoscas

[meam”,

310 quom in cellulam ad te patri’ penum omnem congerebam

[clanculum.

PARMENO

age, inepte.

CHAEREA

hoc hercle factumst. fac sis nunc

promissa adpareant,

si adeo digna res[es]t ubi tu nervos intendas tuos.

haud simili’ virgost virginum nostrarum, quas matres student  
demissis umeris esse, vincto pectore, ut gracilae sient.

315 siquaest habitior paullo pugilem esse aiunt, deducunt cibum:

tam etsi bonast natura, reddunt curatura iunceas:

itaque ergo amantur.

PARMENO

quid tua istaec?

CHAEREA

nova figura oris.

QUÉREAS

Ahora, Parmenón, vas a demostrar qué clase de hombre sos. ¿Te acordás de que muchas veces, cada vez que llevabas a escondiditas toda la comida de mi padre a tu cuartito, me prometiste: (*Parodiando a Parmenón.*) “Quéreas, vos solamente buscate a alguien a quien amar, yo voy a hacer que conozcas cuán útil soy en estas cosas”<sup>59</sup>

PARMENÓN

¡Vamos, zonzo!

QUÉREAS

Así fue, ¡por Hércules! Ahora cumplí con tus promesas, por favor, si en verdad te parece que el asunto merece que muevas tus músculos. Esta chica no se parece a nuestras chicas, cuyas madres se dedican a que anden con los hombros caídos, el pecho fajado para que parezcan más flacas. Si alguna está un poco más vigorosa, dicen que es un boxeador y le quitan la comida. Aunque sea pulposa, con los cuidados las vuelven juncos, y así, entonces, son amadas.

PARMENÓN

¿Y tu chica qué tal?

QUÉREAS

Un rostro sin igual.

<sup>59</sup> Al comienzo de la comedia, Parmenón se muestra como un esclavo poco activo y parece quedar al margen de la acción, pues no se comporta como un *servus callidus* que pone su astucia y su inteligencia al servicio de su joven amo. Según Delignon (2008:5-6), es un *servus sapiens*, característico de la estética *stataria* propia de Terencio y semejante a Davo en *Andria*, Parmenón en *Hecyra* o los dos esclavos de *Adelphoe*. La enérgica entrada en escena de Quéreas y la interpelación que aquí le hace provoca un cambio en Parmenón, que se transforma en un tipo muy particular de esclavo: un tipo cómico de la *stataria* que se Enriquece a partir de su confrontación con la estética *motoria*. Cf. Delignon (2008).

PARMENO

papae.

CHAEREA

color veru', corpu' solidum et suci plenum.

PARMENO

anni?

CHAEREA

anni? sedecim.

PARMENO

flos ipse.

CHAEREA

ipsam hanc tu mihi vel vi vel clam vel precario

320 fac tradas: mea nil refert dum potiar modo

PARMENO

quid? virgo quoiast?

CHAREA

nescio hercle.

PARMENÓN

¡Apa!

QUÉREAS

Un color verdadero, un cuerpo turgente y lleno de jugo.

PARMENÓN

¿Años?

QUÉREAS

¿Años? Dieciséis.

PARMENÓN

En la flor de la edad.<sup>60</sup>

QUÉREAS

Por la fuerza, a escondidas, con súplicas: traémela como sea. No me importa nada, con tal de que sea solo mía.<sup>61</sup> 320

PARMENÓN

¿Qué? ¿De quién es la chica?

QUÉREAS

¡Por Hércules! No lo sé.

<sup>60</sup> Philippides (1995:278) ve en la caracterización de Pánfila como *flos ipse* (que traducimos como “en la flor de la edad”) uno de los elementos preparatorios que permiten interpretar la violación que ocurrirá luego en clave matrimonial. (Cf. Catul. 61.56-61, 184-8; 62.39, 46).

<sup>61</sup> Traducimos aquí *potior* por “ser mía”. López Gregoris (2002:285) señala que este verbo tiene como rasgo característico no “el contacto ni la posesión jurídica, sino el hecho de pasar a ser dueño de un objeto o un servicio previo pago, si es posible, y si no, de cualquier modo”, al mismo tiempo que sobresale “la voluntad de logro y adquisición frente a cualquier adversidad y obstáculo”. Asimismo, cuenta con una acepción sexual, ya que, en ciertos contextos, según Adams (1982:188), “refers to the moment of orgasm”.

PARMENO

undest?

CHAREA

tantundem.

PARMENO

ubi habitat?

CHAEREA

ne id quidem.

PARMENO

ubi vidisti?

CHAEREA

in via.

PARMENO

qua ratione eam amisti?

CHAEREA

id equidem adveniens mecum stomachabar modo,

nec quemquam ego esse hominem arbitror qui mage bonae

325 felicitates omnes advorsae sient.

quid hoc est sceleri? perii.

PARMENO

quid factumst?



PARMENÓN

¿De dónde es?

QUÉREAS

Tampoco.

PARMENÓN

¿Dónde vive?

QUÉREAS

Ni idea.

PARMENÓN

¿Dónde la viste?

QUÉREAS

En la calle.

PARMENÓN

¿Por qué la perdiste?

QUÉREAS

Esto mismo me venía reprochando y no creo que exista ningún hombre para quien la buena suerte sea más adversa. ¡Qué desgracia es esta! 325  
Estoy muerto.

PARMENÓN

¿Qué pasó?

CHAEREA

rogas?

patris cognatum atque aequalem Archidemidem  
nostin?

PARMENO

quidni?

CHAEREA

is, dum hanc sequor, fit mi obviam.

PARMENO

incommode hercle.

CHAEREA

immo enimvero infeliciter;

330 nam incommoda alia sunt dicenda, Parmeno.  
illum liquet mihi deierare his mensibus  
sex septem prorsum non vidisse proxumis,  
nisi nunc quom minime vellem minimeque opu' fuit.  
eho nonne hoc monstri similest? quid ais?

PARMENO

maxume.

CHAEREA

335 continuo occurrit ad me, quam longe quidem,  
incurvo' tremulu' labiis demissis gemens:

QUÉREAS

¿Me lo preguntás? ¿Conocés a Arquidémides, el pariente y compañero de mi padre?

PARMENÓN

¿Cómo no?

QUÉREAS

Este, mientras estoy siguiéndola, se me cruza en el camino.

PARMENÓN

¡Por Hércules! ¡Qué inoportuno!

QUÉREAS

¡Que desgracia!, mejor dicho. Porque inoportunas deben ser llamadas 330  
otras cosas, Parmenón. De verdad te juro que no lo he visto en los  
últimos seis o siete meses y lo veo justo ahora cuando menos hubiera  
querido y menos necesitaba. ¿No es extraño?<sup>62</sup> ¿Qué decís?

PARMENÓN

Totalmente.

QUÉREAS

Enseguida corre hacia mí desde lejos, encorvado, tembloroso, gimiendo 335  
con los labios caídos: (*Parodiando a Arquidémides.*) “Ey, ey, ¡a vos te hablo

<sup>62</sup> Traducimos por “extraño” el sintagma *monstris similis*. *Monstrum* tiene el sentido fundamental de “prodigio”. Junto con otros vocablos (*miraculum*, *omen*, *ostentum*, *portentum* y *prodigium*) sirve para designar las señales divinas. Sin embargo, aparece con otros sentidos en contextos no religiosos. En este caso, como “cosa que se sale de lo ordinario”. Cf. Moussy (2011:57-62).

«heus heus tibi dico, Chaerea» inquit. restiti.  
 «scin quid ego te volebam?» «dic.» «cras est mihi  
 iudicium.» «quid tum?» «ut diligenter nunties  
 340 patri, advocatu' mane mi esse ut meminerit.»  
 dum haec dicit abiit hora. rogo numquid velit.  
 “recte” inquit. abeo. quom huc respicio ad virginem,  
 illa se[se] interea commodum huc advorterat  
 in hanc nostram plateam.

PARMENO  
 mirum ni hanc dicit, modo  
 345 huic quae datast dono.

CHAEREA  
 huc quom advenio nulla erat.

PARMENO  
 comites secuti scilicet sunt virginem?

CHAEREA  
 verum: parasitu' cum ancilla.

PARMENO  
 ipsast: ilicet.  
 desine; iam conclamatumst.

Quéreas!”, dijo. Me detuve. “¿Sabés para qué te quería?” “Diga”. “Mañana tengo un juicio”. “¿Y qué?” “Que, por favor, le avises a tu padre que se 340 acuerde de que mañana será mi abogado.”<sup>63</sup> Mientras dice estas cosas, pasó una hora. Le pregunto si quiere algo. “Eso solo”, dijo. Me voy. Cuando vuelvo a mirar a la chica, a todo esto, ella gira en ese preciso instante hacia nuestra calle.

PARMENÓN

(*Aparte.*) No me sorprendería que se refiera a esta que recién le entregaron 345 a Tais como regalo.

QUÉREAS

Cuando vengo para acá, no estaba.

PARMENÓN

¿La chica estaba acompañada?

QUÉREAS

Sí. Un parásito con una esclava.

PARMENÓN

(*Aparte.*) Es ella. No hay dudas. (*A Quéreas.*) No te preocupes, ya está solucionado.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> La figura del abogado en Roma difiere de nuestra concepción actual de la profesión. Según afirma López Rendo y Rodríguez (2000:420-421), “en los orígenes de Roma y durante varios siglos, el ejercicio de la abogacía era una función civil, libre, totalmente gratuita realizada por un amigo –*patronus* o *advocatus*– llamado para ayudar a alguien que lo necesita. La finalidad de la abogacía era la protección de los intereses de los particulares [...]. Existe unanimidad en señalar que el primer germen de la profesión de abogado radica en la protección conferida al cliente y al extranjero por el *patronus*”.

<sup>64</sup> Traducimos por “está solucionado” la frase *conclamatum est*. Según Servio (*A.* 6.218) se hace alusión aquí al procedimiento funeral romano llamado *conclamatio*, que consistía en llamar por intervalos a la persona muerta durante una semana, antes de que el cuerpo fuera finalmente cremado.

CHAEREA  
alias res agis.

PARMENO  
istuc ago equidem.

CHAEREA  
nostin quae sit, dic mihi, aut  
350 vidistin?

PARMENO  
vidi novi scio quo abducta sit.

CHAEREA  
eho Parmeno mi, nostin? [PARMENO novi. CHAERA] et scis ubi  
siet?

PARMENO  
huc deductast ad meretricem Thaidem: <ei> dono datast.

CHAEREA  
quis is est tam potens cum tanto munere hoc?

PARMENO  
miles Thraso,  
Phaedriae rivali'.

CHAEREA  
duras fratri' partis praedicas.

QUÉREAS

No estás entendiendo.

PARMENÓN

Al contrario, lo estoy entendiendo bien.

QUÉREAS

¿Sabés quién es? Decímelo. ¿O la viste?

350

PARMENÓN

La vi, la conozco y sé adónde la llevaron.

QUÉREAS

¡Ay, querido Parmenón! ¿La conocés? ¿Y sabés dónde está?

PARMENÓN

La trajeron hasta aquí, a lo de la prostituta Tais. Se la dieron como regalo.

QUÉREAS

¿Quién es tan poderoso para hacer un regalo tan grande?

PARMENÓN

El soldado Trasón, el rival de Fedrias.

QUÉREAS

Duro papel le asignás a mi hermano.

PARMENO

355 immo enim si scias quod donum huic dono contra conparet,  
[tum] magis id dicas.

CHAEREA

quodnam quaeso hercle?

PARMENO

eunuchum.

CHAEREA

illumne obsecro

inhonestum hominem, quem mercatus est heri, senem mulierem?

PARMENO

istunc ipsum.

CHAEREA

homo quatietur certe cum dono foras.

sed istam Thaidem non scivi nobis vicinam.

PARMENO

haud diust.

CHAEREA

360 perii, numquamne etiam me illam vidisse! eho dum dic mihi:  
estne, ut fertur, forma?



PARMENÓN

Si supieras qué regalo va a recibir de su parte frente a este regalo, con 355  
más razón dirías esto.

QUÉREAS

¿Qué? ¡Por Hércules! Por favor...

PARMENÓN

Un eunuco.

QUÉREAS

Por favor, ¿ese hombre zaparrastroso que compró ayer, que parece una  
vieja?

PARMENÓN

Ese mismo.

QUÉREAS

Sin duda, van a echarlo con su regalo afuera. Pero no sabía que Tais  
era nuestra vecina.

PARMENÓN

No hace mucho.

QUÉREAS

¡Estoy perdido! ¡Nunca la vi tampoco! Ay, decime, ¿está buena, como 360  
dicen?

PARMENO

sane.

CHAEREA

at nil ad nostram hanc?

PARMENO

alia rest.

CHAEREA

obsecro hercle, Parmeno, fac ut potiar.

PARMENO

faciam sedulo ac

dabo operam, adiuvabo: numquid me aliud?

CHAEREA

quo nunc is?

PARMENO

domum,

ut mancupia haec, ita ut<i> iussit frater, ducam ad Thaidem.

CHAEREA

365 o fortunatum istum eunuchum qui quidem in hanc detur domum!

PARMENO

quid ita?

CHAEREA

rogitas? summa forma semper conservam domi

PARMENÓN

Sí.

QUÉREAS

Pero ¿no es nada en comparación con la mía?

PARMENÓN

Es una cosa diferente.

QUÉREAS

Por favor, Parmenón, conseguímelas.

PARMENÓN

Me voy a esmerar y a esforzar, te voy a ayudar. ¿Algo más?

QUÉREAS

¿Adónde vas ahora?

PARMENÓN

A casa, para llevar estos esclavos a lo de Tais, como me ordenó tu hermano.

QUÉREAS

¿Qué suertudo ese eunuco que va a ser entregado en esta casa!

365

PARMENÓN

¿Y eso por qué?

QUÉREAS

¿Y me lo preguntás? Siempre en la casa va a ver a una compañera de esclavitud que está buenísima, le va a hablar a ella, va a estar con ella

videbit conloquetur aderit una in unis aedibus,  
cibum non numquam capiet cum ea, interdum propter dormiet.

PARMENO

quid si nunc tute fortunatu' fias?

CHAEREA

qua re, Parmeno?

370 responde.

PARMENO

capias tu illi(u)s vestem.

CHAEREA

vestem? quid tum postea?

PARMENO

pro illo te ducam.

CHAEREA

audio.

PARMENO

te esse illum dicam.

CHAEREA

intellego.

en la misma casa, a comer siempre con ella y, alguna vez, va a dormir cerca de ella.

**PARMENÓN**

¿Y si ahora vos te convertís en ese suertudo?

**QUÉREAS**

¿Cómo? Parmenón, contestame.

370

**PARMENÓN**

Podrías ponerte su ropa.<sup>65</sup>

**QUÉREAS**

¿Su ropa? ¿Y después qué?

**PARMENÓN**

Yo podría llevarte en lugar del eunuco.

**QUÉREAS**

Te escucho.

**PARMENÓN**

Yo podría decir que vos sos aquel.

**QUÉREAS**

Entiendo.

<sup>65</sup> La alusión a la vestimenta de Quéreas y el eunuco constituye un ejemplo del uso del lenguaje teatral en la obra. Para una lectura metafórica o figurada de estos términos, cf. Tromaras (1991). Por su parte, Frangoulidis (1994a) intenta demostrar que esta clase de lenguaje pone de relieve que la intriga ingeniosa por Parmenón es una obra dentro de la obra, es decir, que tiene carácter metateatral.

PARMENO

tu illis fruare commodis quibu' tu illum dicebas modo:  
cibum una capias, adsis tangas ludas propter dormias;  
quandoquidem illarum neque te quisquam novit neque scit qui sies.

375 praeterea forma et aetas ipsast facile ut pro eunucho probes.

CHAEREA

dixti pulchre: numquam vidi meliu' consilium dari.  
age eamus intro nunciam: orna me abduc duc quantum potest.

PARMENO

quid agi'? iocabar equidem.

CHAEREA

garris.

PARMENO

perii, quid ego egi miser!  
quo trudi'? perculeris iam tu me. tibi equidem dico, mane.

CHAEREA

380 eamu'.

PARMENO

pergin?

**PARMENÓN**

Vos podrías disfrutar de aquellos privilegios de los que hablabas recién: comerías con ella, estarías con ella, la tocarías, jugarías con ella, dormirías cerca de ella; total ninguna de ellas te conoce ni sabe quién sos. Además, por tu aspecto y por tu edad es fácil que pases por un eunuco. 375

**QUÉREAS**

¡Qué bien hablaste! Nunca vi que alguien diera un consejo mejor. Vamos, entremos ahora mismo: disfrazame, sacame de acá y llévame lo antes posible.

**PARMENÓN**

¿Qué hacés? Estaba haciendo una broma.<sup>66</sup>

**QUÉREAS**

Decís tonterías.

**PARMENÓN**

¡Estoy perdido! ¡Qué hice, pobre de mí! ¿Adónde me arrastrás? Me estás lastimando. De verdad te digo, soltame.

**QUÉREAS**

Vamos.

380

**PARMENÓN**

¿Insistís?

<sup>66</sup> Traducimos por "hacer una broma" el verbo *iocar*. La utilización de este lexema, según Frangoulidis (1993:147), permite interpretar el plan esbozado por Parmenón en los versos precedentes como una suerte de guion para la representación de una comedia. De esta manera se abre la dimensión metateatral de la pieza, que tendrá su *climax* en la célebre escena de la violación del acto III.

CHAEREA

certumst.

PARMENO

vide ne nimium calidum hoc sit modo

CHAEREA

non est profecto: sine.

PARMENO

at enim istaec in me cudetur faba.

CHAEREA

ah.

PARMENO

flagitium facimus.

CHAEREA

an id flagitiumst si in domum meretriciam  
deducar et illis crucibu', quae nos nostramque adulescentiam  
habent despiciatam et quae nos semper omnibus cruciant modis,  
385 nunc referam gratiam atque eas itidem fallam, ut ab is fallimur?  
an potius haec patri aequomst fieri ut a me ludatur dolis?  
quod qui rescierint, culpent; illud merito factum omnes putent.



QUÉREAS

Está decidido.

PARMENÓN

Fíjate si esto no es demasiado arriesgado.

QUÉREAS

No lo es, dejame.

PARMENÓN

Pero este nabo me va a golpear.<sup>67</sup>

QUÉREAS

Bah...

PARMENÓN

Cometemos un crimen.

QUÉREAS

¿Es un crimen si me llevan a la casa de las prostitutas y a esas que nos torturan a nosotros y a nuestra juventud y que siempre nos atormentan de todas formas, ahora les devuelvo el favor y las engaño como ellas 385 nos engañan a nosotros? ¿Es más justo que le suceda esto a mi padre, que sea burlado por mí con engaños? Los que se enteren de esto, podrían culparme, pero todos van a pensar que se lo merecían.

<sup>67</sup> La frase *istaec in me cudetur faba*, literalmente "esta haba me golpeará", es proverbial. Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) la interpreta como "*in me hoc malum recidet, in me haec vindicabitur culpa*".

PARMENO

quid istic? si certumst facere, facias; verum ne post conferas  
culpam in me.

CHAEREA

non faciam.

PARMENO

iubesne?

CHAEREA

iubeam? cogo atque impero:

390 numquam defugiam auctoritatem. sequere.

PARMENO

di vortant bene!

**PARMENÓN**

¿Qué significa eso? Si estás decidido a hacerlo, hazlo; pero, después no me echas la culpa a mí.

**QUÉREAS**

No te voy a echar la culpa.

**PARMENÓN**

¿Me lo mandás?

**QUÉREAS**

¿Que si te lo mando? Te obligo y te lo ordeno. Nunca huiré de mi 390  
responsabilidad. Seguime.

**PARMENÓN**

¡Que los dioses nos sean propicios!

*(Salen.)*

## ACTVS III

I

THRASO GNATHO PARMENO

THRASO

Magnas vero agere gratias Thais mihi?

GNATHO

ingentis.

THRASO

ain tu, laetast?

GNATHO

non tam ipso quidem

dono quam abs te datum esse: id vero serio

triumphat.

## ACTO III

### Escena I<sup>68</sup>

TRASÓN – GNATÓN – PARMENÓN

TRASÓN<sup>69</sup>

¿Así que Tais me da las gracias?

GNATÓN

Unas gracias enormes.

TRASÓN

Y decime, ¿está contenta?

GNATÓN

No tanto por el regalo en sí como por habérselo dado usted. Esto, en verdad, es un triunfo para ella.

<sup>68</sup> Este segmento constituye la primera aparición de Trasón junto a Gnatón, con quien forma un tándem que contribuye notablemente a la comicidad de la pieza. Según Pereira do Couto (2011), Terencio no se limitó a reproducir el *miles* del *Kolax* de Menandro, sino que lo reelaboró con su habitual moderación y sensibilidad para abordar de un modo a la vez sutil y cómico el tema de la flaqueza humana. En lo que respecta a los relatos enmarcados en boca del *miles* que tendrán lugar en los versos que siguen, destacamos el análisis llevado a cabo por Frangoulidis (1994b), para quien, lejos de tratarse de pasajes irrelevantes o no vinculados con la línea argumental de la pieza, entablan un lazo del todo coherente con el argumento del *Eunuco*—conocido, por cierto, por el público romano— a partir de un sistema de similitudes y diferencias entre dichas historias y la acción dramática que se desarrolla a lo largo de la *fabula*. Cf. vv. 1091-1092.

<sup>69</sup> En la *palliata*, el *miles* (“soldado”) se caracteriza habitualmente por la ostentación, la vanidad, la lujuria, la estupidez y la cobardía. Trasón, el único soldado de todo el corpus terenciano, cuyo nombre en griego deriva del adjetivo *thrasís* (“arriesgado”), posee el *ethos* de los soldados cómicos, pues comparte algunos rasgos como la charlatanería y la vanidad, pero no los temas predilectos ni el lenguaje, pues se destaca por su falta de inventiva verbal y agresividad (cf. Filoche, 2008:6). Cf. Pereiro de Couto (2011:227); Austin (1921:114).

PARMENO

hoc proviso ut, ubi tempus siet,  
395 deducam. sed eccum militem.

THRASO

est istuc datum  
profecto ut grata mihi sint quae facio omnia.

GNATHO

advorti hercle animum.

THRASO

vel rex semper maxumas  
mihi agebat quidquid feceram: aliis non item.

GNATHO

labore alieno magno partam gloriam  
400 verbis saepe in se transmovet qui habet salem;  
quod in test.

THRASO

habes.

GNATHO

rex te ergo in oculis . .

THRASO

scilicet.

PARMENÓN

(*Aparte.*) Estoy alerta para ver cuándo será el momento de traer a mi gente. Pero acá está el soldado. 395

TRASÓN

Indudablemente es un hecho que obtengo gratitud por todo lo que hago.

GNATÓN

Me di cuenta, por Hércules.

TRASÓN

Incluso el rey<sup>70</sup> siempre me daba las gracias por cualquier cosa que hiciera. A los otros no les pasaba lo mismo.

GNATÓN

Una gloria que otros paren con gran esfuerzo, a menudo, quien tiene agudeza, la hace propia con palabras; a usted, agudeza no le falta. 400

TRASÓN

Tenés razón.

GNATÓN

(*Con ironía.*) El rey lo tenía...

TRASÓN

Así es.

---

<sup>70</sup> No se explicita en la obra la identidad del rey, pero es claro que alude a un rey helenístico, posiblemente del Imperio de los Seléucidas (312-263 a.C.), debido a la referencia posterior a los elefantes de la India, especie monopolizada por esta dinastía.

GNATHO

gestare.

THRASO

vero: credere omnem exercitum,

consilia.

GNATHO

mirum.

THRASO

tum sicubi eum satietas

hominum aut negoti siquando odium ceperat,

405 requiescere ubi volebat, quasi . . . nostin?

GNATHO

scio:

quasi ubi illam exspueret miseriam ex animo.

THRASO

tenes.

tum me convivam solum abducebat sibi.

GNATHO

hui

regem elegantem narras.

THRASO

immo sic homost:

perpaucorum hominum.



GNATÓN

...en gran estima.

TRASÓN

Cierto. Me confiaba todo el ejército entero y las decisiones.

GNATÓN

¡Admirable!<sup>71</sup>

TRASÓN

Y si en algún lugar lo invadía el hartazgo de los hombres o, en algún momento, el fastidio por los negocios, cuando quería descansar, como... 405  
¿entendés?

GNATÓN

Entiendo, como cuando se expulsa del alma esa aflicción.

TRASÓN

Eso es. Entonces me llevaba a mí solo como invitado.

GNATÓN

¡Ah! Me habla de un rey exquisito.

TRASÓN

Precisamente, él es así: de pocos amigos.

---

<sup>71</sup> En su comentario a la palabra *mirum* ("admirable"), Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) sostiene que Gnatón podría haberse expresado no a partir de un término sino utilizando un *gestus admirantis*, es decir, un gesto que, en el marco de la *performance*, pusiera de manifiesto su admiración. Cf. Demetriou (2010).

GNATHO

immo nullorum arbitror,  
410 si tecum vivit.

THRASO

invidere omnes mihi,  
mordere clanculum: ego non flocci pendere:  
illi invidere misere; verum unus tamen  
inpense, elephantis quem Indicis praefecerat.  
is ubi molestus magis est, "quaeso" inquam "Strato,  
415 eon es ferox quia habes imperium in beluas?"

GNATHO

pulchre mehercle dictum et sapienter. papae  
iugularas hominem. quid ille?

THRASO

mutus ilico.

GNATHO

quidni esset?

PARMENO

di vostram fidem, hominem perditum  
miserumque et illum sacrilegum!

GNATÓN

Más precisamente, pienso que de casi ninguno, si pasa la vida a su lado. 410

TRASÓN

Todos me envidiaban, me criticaban. A mí me tenía sin cuidado. Ellos me envidiaban terriblemente; pero uno lo hacía desmesuradamente, el que estaba a cargo de los elefantes de la India. Cuando se volvió más molesto, le digo: “Decime, Estratón, ¿esos tan salvaje porque tenés bestias feroces bajo tu mando?”<sup>72</sup>

415

GNATÓN

¡Bellas y sabias palabras, por Hércules! ¡Ja! Lo mató al tipo. Y él, ¿qué?

TRASÓN

Mudo se quedó.

GNATÓN

¿Y cómo no?

PARMENÓN

(*Aparte*.) ¡Por los dioses! ¡Qué perdido y miserable uno y qué sinvergüenza el otro!

<sup>72</sup> La paz de Aramea (188 a.C.) entre Roma y el Imperio Seléucida implicó la desarticulación de las divisiones de elefantes. Sin embargo, Antíoco IV Epífanes (215-164 a.C.), rey seléucida de Siria, desplegó elefantes de guerra en forma desafiante en un desfile militar en el 166. Luego de la muerte de Antíoco, Cneo Octavio arribó a Siria como comisionado proconsular y ordenó que los elefantes fuesen incapacitados para la guerra. En este sentido, Starks (2013:138) afirma: “By spring 161 BCE, when *Eunuchus* was performed, this line could not only work as a lame wordplay and insult from a nobody to a fictional character who reminds Romans of a historic military threat, but could also add the ironic twist that the Seleucid elephant commander should currently be unemployed, in command of nothing, and should have been for some time.”

THRASO

quid illud, Gnatho,

420 quo pacto Rhodium tetigerim in convivio,  
numquam tibi dixi?

GNATHO

numquam; sed narra obsecro.

(plus miliens audivi.)

THRASO

una in convivio

erat hic, quem dico, Rhodius adolescentulus.

forte habui scortum: coepit ad id adludere

425 et me inridere. “quid ais” inquam homini “inpudens?  
lepu’ tute’s, pulpamentum quaeris?”

GNATHO

hahahae.

THRASO

quid est?

TRASÓN

¿Y cómo herí a un rodio<sup>73</sup> en un banquete, Gnatón? ¿Nunca te lo conté? 420

GNATÓN

Nunca, cuéntemelo, por favor. (*Aparte.*) Más de mil veces, lo oí.<sup>74</sup>

TRASÓN

Una vez, en un banquete, estaba este jovencito rodio que te digo. Por azar, yo tenía una puta. Empezó a coquetear con ella y a reírse de mí. “¿Qué estás haciendo, sinvergüenza?”, le digo al tipo: “Vos que sos un 425 bocado sabroso,<sup>75</sup> ¿estás tratando de picotear las sobras?”

GNATÓN

¡Ja, ja, ja!<sup>76</sup>

TRASÓN

¿Qué pasa?

<sup>73</sup> La caracterización del joven rodio puede hacer referencia a los conflictos que atravesaron Roma y Rodas. Durante la tercera guerra macedónica (171-168 a.C.) entre Roma y Perseo de Macedonia, Rodas adoptó una política de neutralidad, que fue castigada luego del triunfo romano. Roma declaró puerto franco a la isla de Delos, lo que acabó con el potencial marítimo y comercial de Rodas. Terencio plasma en el joven la idea que se hacían los romanos de los rodios, considerados como sujetos de carácter cambiante, primero al rechazar la primacía de Roma, lo que para los romanos constituyó una muestra de arrogancia, y luego al pedir clemencia ante las sanciones impuestas. Cf. Starks (2013:137).

<sup>74</sup> Esta es la segunda anécdota de Trasón. Al respecto, comentan Bureau; Nicolas (2015:214): “C’est une anecdote lourde de sous-entendus érotiques et qui débouche sur une remarque plus ou moins obscène. Il s’agit donc, dans la logique de l’éthopée, de compléter le portrait du soldat par une approche non plus de ses relations sociales mais sa conception de l’amour, afin de construire comme un impossible rival sérieux pour Phédria [...]”.

<sup>75</sup> Traducimos aquí por “bocado sabroso” el término *lepus* (‘liebre’), pues, en efecto, la liebre, considerada un verdadero manjar, figura entre los platos más exquisitos de la cocina romana. En este contexto, es de notar no solo la resonancia culinaria sino también la connotación erótica, que sugiere la referencia a este animal, cuyo sexo, según Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.), es incierto, pues puede ser macho o hembra.

<sup>76</sup> Beard (2014:21) destaca que no son muchas las ocasiones en las que la literatura latina clásica representa explícitamente el sonido de la risa. Al referirse a la risa de Gnatón, afirma: “This *hahaha* is not a spontaneous reaction to a hilarious one-liner but a well-practiced response to his patron’s verbal posturing masquerading as a spontaneous reaction. Gnatho is laughing to please” (p. 25).

GNATHO

facete lepide laute nil supra.

tuomne, obsecro te, hoc dictum erat? vetu' credidi.

THRASO

audieras?

GNATHO

saepe, et fertur in primis.

THRASO

meumst.

GNATHO

430 dolet dictum imprudenti adolescenti et libero.

PARMENO

at te di perdant!

GNATHO

quid ille quaeso?

THRASO

perditus:

risu omnes qui aderant emoriri. denique

metuebant omnes iam me.

GNATÓN

Gracioso, encantador, fino, nada lo supera. ¡Pero por favor! ¿Era suyo ese dicho? Creí que era viejo.

TRASÓN

¿Lo habías oído?

GNATÓN

Muchas veces, y está considerado<sup>77</sup> entre los mejores.

TRASÓN

Es mío.<sup>78</sup>

GNATÓN

Es doloroso que se lo dijera a un joven insensato y de buena cuna. 430

PARMENÓN

(*Aparte.*) ¡Y a vos que los dioses te pierdan!

GNATÓN

Y pregunto, ¿qué hizo él?

TRASÓN

Perdido. Todos los presentes se morían de risa. En fin, todos me temían.

<sup>77</sup> El verbo *fertur* funciona como una nota alejandrina (cf. Hinds, 1998), es decir, como una marca que, en palabras de Fontaine (2014:182), "tend to refer to a prior literary treatment [...]".

<sup>78</sup> Al analizar los vv. 420-429, Fontaine (2014:193) considera que el diálogo entre Trasón y Gnatón es un acto de pura apropiación literaria, tal como se desprende del v. 426 *lepu'tute es, pulpamentum quaeris*, que proviene de una comedia escrita por Livio Andronico (frg. com. 8 Ribbeck = 6 Warmington). En este sentido, el crítico afirma: "Terence's parasite and his soldier are both troping the textual reminiscences of Livius' comedy that inform their speech as they attempt to renegotiate Roman literary history" (195).

GNATHO  
haud iniuria.

THRASO  
sed heus tu, purgon ego me de istac Thaidi,  
435 quod eam me amare suspicatast?

GNATHO  
nil minus.  
immo auge mage suspicionem.

THRASO  
quor?

GNATHO  
rogas?  
scin, si quando illa mentionem Phaedriae  
facit aut si laudat, te ut male urat?

THRASO  
sentio.

GNATHO  
id ut ne fiat haec res solast remedio:  
440 ubi nominabit Phaedriam, tu Pamphilam  
continuo; siquando illa dicet «Phaedriam  
intro mittamu' comissatum,» Pamphilam  
cantatum provocemu'; si laudabit haec  
illiu' formam, tu huiu' contra. denique  
445 par pro pari referto quod eam mordeat.



GNATÓN

No injustamente.

TRASÓN

Pero decime, ¿me disculpo con Tais porque sospecha que amo a esta 435  
chica?

GNATÓN

En absoluto. Al contrario, haga que crezca la sospecha.

TRASÓN

¿Por qué?

GNATÓN

¿En serio me lo pregunta? ¿No se da cuenta de que si ella menciona a  
Fedrias o lo alaba lo mortifica dolorosamente a usted?

TRASÓN

Me doy cuenta.

GNATÓN

Para que esto no pase hay un único remedio: cuando nombre a Fedrias, 440  
usted enseguida haga lo mismo con Pánfila. Cuando ella diga “traigamos  
a Fedrias de parranda”, usted, “llamamos a Pánfila para cantar”. Si elogia  
la belleza de él, usted, por su parte, la de ella. En fin, páguele con la 445  
misma moneda, haga algo que la carcoma.

THRASO

siquidem me amaret, tum istuc prodesset, Gnatho.

GNATHO

quando illud quod tu das expectat atque amat,  
iamdudum te amat, iamdudum illi facile fit  
quod doleat; metuit semper quem ipsa nunc capit  
450 fructum nequando iratu' tu alio conferas.

THRASO

bene dixti, ac mihi istuc non in mentem venerat.

GNATHO

ridiculum; non enim cogitaras. ceterum  
idem hoc tute meliu' quanto invenisses, Thraso!

**TRASÓN**

Si me quisiera, esto serviría, Gnatón.

**GNATÓN**

Si ella desea y ama lo que usted le da, es que hace tiempo que lo ama, y hace tiempo que es fácil para usted herirla. Siempre tiene miedo de que, si usted se enoja, le dé a otro lo que ahora recibe ella.

450

**TRASÓN**

Bien dicho. No se me había ocurrido.

**GNATÓN**

Qué gracioso. No lo había pensado. ¡Por lo demás, a usted se le hubiera ocurrido algo mejor que esto, Trasón!

## II

### THAIS THRASO GNATHO PARMENO PYTHIAS

THAIS

Audire vocem visa sum modo militis.

455 atque eccum. salve, mi Thraso.

THRASO

o Thais mea,

meum savium, quid agitur? ecquid nos amas

de fidicina istac?

PARMENO

quam venuste! quod dedit

principium adveniens!

THAIS

plurimum merito tuo.

GNATHO

eamus ergo ad cenam. quid stas?

PARMENO

em alterum:

460 ex homine hunc natum dicas?

THAIS

ubi vis, non moror.

## Escena II

TAIS – TRASÓN – GNATÓN – PARMENÓN – PITIAS

TAIS

Me parece haber oído hace un momento la voz del soldado. Y aquí está. 455  
¡Hola, Trasón querido!

TRASÓN

¡Oh, mi Tais, mi caramelito,<sup>79</sup> qué tal? ¿Es verdad que me amás porque te di estauitarista?

PARMENÓN

(*Aparte, con ironía.*) ¡Qué encantador! ¡Ya empezó ni bien llegar!

TAIS

Mucho, porque te lo merecés.

GNATÓN

Vayamos entonces a cenar. (*A Trasón.*) ¿Por qué te quedás parado?

PARMENÓN

(*Aparte.*) Ahí está el otro. ¿Quién diría que nació de una mujer? 460

TAIS

Cuando quieras, no me demoro.

<sup>79</sup> Traducimos por "caramelito" el término *savium* ("beso"), que se registra en este pasaje por única vez en el *corpus* terenciano como una *appellatio blanda* dirigida a la amada, a diferencia de la abundante presencia del lexema en la lexía *dare savium* ("besar") en la comedia plautina. Cf. López Gregoris (2002:92).

PARMENO

adibo atque adsimulabo quasi nunc exeam.  
ituran, Thais, quopiam es?

THAIS

ehem Parmeno:  
bene fecisti; hodie itura . .

PARMENO

quo?

THAIS

quid, hunc non vides?

PARMENO

465 video et me taedet. ubi vis, dona adsunt tibi  
a Phaedria.

THRASO

quid stamu'? quor non imus hinc?

PARMENO

quaeso hercle ut liceat, pace quod fiat tua,  
dare huic quae volumu', convenire et colloqui.

THRASO

perpulchra credo dona aut nostri similia.

PARMENO

470 res indicabit. heus iubete istos foras  
exire, quos iussi, ocius. procede tu huc:  
ex Aethiopiast usque haec.

**PARMENÓN**

*(Aparte.)* Voy a acercarme y a hacer de cuenta que me voy. *(En voz alta.)*  
¿Te vas a algún lado, Tais?

**TAIS**

¡Eh, Parmenón! Qué bueno que viniste; me estaba por ir...

**PARMENÓN**

¿A dónde?

**TAIS**

*(En voz baja, señalando a Trasón.)* ¿Qué, no lo ves a este?

**PARMENÓN**

*(En voz baja.)* Lo veo y me fastidia. Cuando quieras, acá están los regalos de Fedrias.

465

**TRASÓN**

¿Por qué nos quedamos quietos? ¿Por qué no nos vamos de aquí?

**PARMENÓN**

*(Con ironía.)* Le ruego, por Hércules, que podamos, con su permiso, darle a esta lo que queremos, reunirnos y hablar con ella en privado.

**TRASÓN**

Regalos muy hermosos, supongo, y parecidos a los nuestros.

**PARMENÓN**

Los hechos lo dirán. ¡Eh! Ordenen que salgan rápidamente esos esclavos a los que les ordené salir. *(A la esclava etíope.)* Vos vení para acá. Esta viene desde Etiopía.

470

THRASO

hic sunt tres minae.

GNATHO

vix.

PARMENO

ubi tu es, Dore? accede huc. em eunuchum tibi,  
quam liberali facie, quam aetate integra!

THAIS

ita me di ament, honestust.

PARMENO

quid tu ais, Gnatho?

475 numquid habes quod contemnas? quid tu autem, Thraso?  
tacent: sati' laudant. fac periculum in litteris,  
fac in palaestra, in musicis: quae liberum  
scire aequomst adulescentem, sollertem dabo.

THRASO

ego illum eunuchum, si opu' siet, vel sobrius . .

PARMENO

480 atque haec qui misit non sibi soli postulat  
te vivere et sua causa excludi ceteros,



TRASÓN

Vale tres minas.

GNATÓN

Apenas.

PARMENÓN

¿Dónde estás, Doro? Acercate. (*A Tais.*) Acá tenés a tu eunuco, iqué noble apariencia, qué juventud intachable!

TAIS

¡Por los dioses, es precioso!<sup>80</sup>

PARMENÓN

¿Qué decís, Gnatón? ¿Tenés algo que objetar? ¿Y usted, Trasón? Se callan, 475  
es suficiente elogio. Ponelo a prueba en literatura, en gimnasia, en música: te voy a mostrar que es un experto en todo lo que corresponde que sepa un muchacho libre.

TRASÓN

(*Aparte a Gnatón.*) A ese eunuco, si fuera necesario, yo incluso sobrio...

PARMENÓN

(*A Tais.*) Y además el que te envía estos regalos no pide que vivas para 480  
él solo y que echés al resto por él, ni te relata sus batallas, ni ostenta sus

<sup>80</sup> El adjetivo *honestus* posee, según el OLD (s.v. *honestus*), un significado tanto estético ("bello", "precioso"), como moral ("honorable"). Terencio explota cómicamente el doble sentido de este concepto. Pues, por un lado, Tais se sorprende al ver un eunuco cuya delicada apariencia física no se corresponde con la imagen común de un esclavo. Por el otro, resulta irónico calificar a Quéreas como "honorable" en vistas de su comportamiento y sus intenciones hacia Pánfila.

neque pugnas narrat neque cicatrices suas  
ostentat neque tibi obstat, quod quidam facit;  
verum ubi molestum non erit, ubi tu voles,  
485 ubi tempu' tibi erit, sat habet si tum recipitur.

THRASO

adparet servom hunc esse domini pauperis  
miserique.

GNATHO

nam hercle nemo posset, sat scio,  
qui haberet qui pararet alium, hunc perpeti.

PARMENO

tace tu, quem te ego esse infra infimos omnis puto  
490 homines; nam qui huic animum adsentari induxeris,  
e flamma petere te cibum posse arbitror.

THRASO

iamne imus?

THAIS

hos prius intro ducam et quae volo  
simul imperabo: poste continuo exeo.

THRASO

ego hinc abeo: tu istanc opperire.

cicatrices, ni representa un obstáculo para vos como lo es cierta persona. Por el contrario, cuando no te resulte molesto, cuando quieras, cuando 485 tengas tiempo, se da por satisfecho si entonces lo recibís.

TRASÓN

Es evidente que este es esclavo de un amo pobre y miserable.

GNATÓN

¡Por Hércules! Sé de sobra que nadie lo soportaría, si tuviera los medios para procurarse otro.

PARMENÓN

Callate vos, que para mí estás por debajo de los hombres más bajos, 490 porque quien ha decidido adular a un tipo como este, pienso que es capaz de buscar comida en un cementerio.<sup>81</sup>

TRASÓN

(*A Tais.*) ¿Nos vamos ya?

TAIS

Antes haré entrar a estos esclavos y al mismo tiempo voy a ordenar lo que quiero. Después salgo de inmediato. (*Entra.*)

TRASÓN

Yo me voy. (*A Gnatón.*) Vos esperala.

<sup>81</sup> Los antiguos no entendían la muerte como el fin absoluto del ser, sino como un cambio de vida. El que moría no se desprendía lo suficiente de su humanidad como para no necesitar alimento, y por ello en ciertos días del año se colocaban sobre el sepulcro tortas, fruta y sal, y se rociaba con leche y vino. De ahí que tocar o robar las provisiones destinadas al difunto era considerado una grave afrenta que ponía de manifiesto la miseria moral de la persona que ejecutaba la acción. Cf. Fustel de Coulanges (1982:31-39).

PARMENO

haud convenit

495 una ire cum amica imperatorem in via.

THRASO

quid tibi ego multa dicam? domini similis es.

GNATHO

hahahae.

THRASO

quid rides?

GNATHO

istuc quod dixi modo;

et illud de Rhodio dictum quom in mentem venit.

sed Thais exit.

THRASO

abi prae, curre, ut sint domi

500 parata.

GNATHO

fiat.—

THAIS

diligenter, Pythias,

fac cures, si Chremes hoc forte advenerit,

ut ores primum ut maneat; si id non commodumst,

ut redeat; si id non poterit, ad me adducito.

PARMENÓN

No es propio de un general ir por la calle con una amiga.

495

TRASÓN

¿Para qué decirte más? Sos igual a tu amo.

GNATÓN

¡Ja, ja, ja!

TRASÓN

¿De qué te reís?

GNATÓN

De eso que acaba de decir. Y cuando me acuerdo de lo que dijo del rodio. Pero sale Tais.

TRASÓN

Adelantate, corré para que en casa esté todo listo.

500

GNATÓN

Así se hará.

TAIS

Pitias, si por casualidad viniera Cremes, asegurate de pedirle primero que espere. Si no le viene bien, que regrese. Si no pudiera, llevámelo a casa de Trasón.

PYTHIAS

ita faciam.

THAIS

quid? quid aliud volui dicere?

505 ehem curate istam diligenter virginem:  
domi adsiti' facite.

THRASO

eamu'.

THAIS

vos me sequimini.

PITIAS<sup>82</sup>

Así lo haré.

TAIS

¿Qué más quería decirte? ¡Ah, sí! Cuidá bien a esa muchacha. Quédense 505  
en casa.

TRASÓN

Vamos.

TAIS

(*A sus esclavas.*) Ustedes, síganme.

---

<sup>82</sup> Se trata de la esclava más importante de Tais. Su nombre está relacionado con Pýthios, “a by-name of Apollo” (cf. Austin, 1921:115). Su lenguaje colorido se caracteriza por el uso de insultos e imágenes. Suele emular el lenguaje de la cortesana y pronunciar halagos y palabras lisonjeras, pero con la exageración propia de una esclava de comedia (cf. Filoche, 2008:7). En este sentido, afirma Martin (1995:150): “The question of Pythias’ manner of speaking is more complex. For though the lexical details listed above show that Pythias has at her disposal her own distinctive speech, she does not sustain that distinctiveness uniformly; she speaks differently to different people and on different occasions, and there is a tendency for her speech to be more distinctive on the first occasion when she meets a given person”.

## III

## CHREMES PYTHIAS

## CHREMES

- Profecto quanto mage magisque cogito,  
 nimirum dabit haec Thai' mihi magnum malum:  
 ita me ab ea astute video labefactarier,  
 510 iam tum quom primum iussit me ad se accersier.  
 roget quis "quid [rei]<sup>8</sup> tibi cum illa?" ne noram quidem.  
 ubi veni, causam ut ibi manerem repperit:  
 ait rem divinam fecisse [se]<sup>9</sup> et rem seriam  
 velle agere mecum. iam tum erat suspicio  
 515 dolo malo haec fieri omnia. ipsa accumbere  
 mecum, mihi sese dare, sermonem quaerere.  
 ubi friget, huc evasit, quam pridem pater  
 mihi et mater mortui essent. dico, iamdiu.  
 rus Sunii ecquod habeam et quam longe a mari.  
 520 credo ei placere hoc: sperat se a me avellere.  
 postremo, ecqua inde parva periisset soror;  
 ecquis cum ea una; quid habuisset quom perit;  
 ecquis eam posset noscere. haec quor quaeritet?  
 nisi si illa forte quae olim periit parvola  
 525 soror, hanc se intendit esse, ut est audacia.  
 verum ea si vivit annos natatst sedecim,

<sup>8</sup> *rei* es omitido en la familia Caliopiana de manuscritos (Σ), mientras que, a instancias del testimonio de A, Kauer; Lindsay (1958) incluyen el sustantivo en su edición.

<sup>9</sup> *se* es omitido en el codex Bembinus (A). Kauer y Lindsay (1958) lo incluyen en su edición.



## Escena III

CREMES – PITIAS

CREMES<sup>83</sup>

La verdad, cuanto más y más lo pienso, no sería extraño que esta Tais me ocasione un gran daño, porque veo que me está engatusando de un modo astuto desde el momento en que me ordenó que me llegara hasta su casa. Alguien podría preguntar: “¿Qué tenés con ella?”. Ni siquiera la conocía. Cuando llegué, encontré una excusa para que me quedara aquí. Dice que había ofrecido un sacrificio y quería tratar un asunto serio conmigo. Ya entonces yo tenía la sospecha de que todo lo hacía con falsas pretensiones. Se sienta junto a mí, se me insinúa y busca conversar. Cuando la charla se enfría, me pregunta cuánto tiempo hacía que mi padre y madre habían muerto. Le digo “mucho tiempo”. Si tengo alguna granja en Sunio y a qué distancia del mar. Creo que le agrada y espera arrebátarmela. Finalmente, me pregunta si allí me desapareció alguna hermana pequeña, si alguien estaba con ella, qué tenía cuando desapareció, si alguien podría reconocerla. ¿Por qué insiste en preguntar estas cosas, si no es porque pretende ser, tal es su osadía, aquella hermana mía, que desapareció hace tiempo? Pero esta, si vive, tiene

<sup>83</sup> Cremes es uno de los cuatro jóvenes de la comedia. Su nombre, según Austin (1921:116), aparece asociado a los ancianos y a los rasgos que los definen (irascibilidad, vacilación, pusilanidad). Si bien es un *adulescens*, “he is a rustic whose speech is *inconsequens* and who is vacillating and timorous, somewhat boorish and impolite. He exhibits, then, many of the qualities which characterize old men of that name”. Al describirlo, David (2008:22-23) afirma: “Par rapport aux jeunes gens qui précèdent, ses traits physiques sont plus accusés, en même temps que sa personnalité semble davantage reproduire un schéma déjà conçu. Physique typé et caractère typé semblent donc aller de pair”.

non maior: Thai' quam ego sum maiusculast.  
misit porro orare ut venirem serio.  
aut dicat quid volt aut molesta ne siet:

530 non hercle veniam tertio. heus heus, ecquis hic?  
ego sum Chremes.

PYTHIAS

o capitulum lepidissimum!

CHREMES

dico ego mi insidias fieri?

PYTHIAS

Thais maxumo

te orabat opere ut cras redires.

CHREMES

rus eo.

PYTHIAS

fac amabo.

CHREMES

non possum, inquam.

PYTHIAS

at tu apud nos hic mane

535 dum redeat ipsa.

CHREMES

nil minus.

no más de dieciséis años. Tais es un poquito mayor que yo. Además mandó a pedirme que viniera. Que diga lo que quiere o que no me moleste más. ¡Por Hércules! No vendré por tercera vez. ¡Eh, eh! ¿Hay 530 alguien aquí? Soy Cremes.

PITIAS

¡Oh, caballero encantador!

CREMES

¿No digo yo que me tienden una trampa?

PITIAS

Tais le pide encarecidamente que vuelva mañana.

CREMES

Me voy al campo.

PITIAS

Por favor, hágalo.

CREMES

No puedo, te digo.

PITIAS

Entonces, espere aquí en nuestra casa hasta que ella vuelva.

535

CREMES

No, menos.

PYTHIAS

quor, mi Chremes?

CHREMES

malam rem hinc ibi'?

PYTHIAS

si istuc ita certumst tibi,  
amabo ut illuc transeas ubi illast.

CHREMES

eo.

PYTHIAS

abi, Dorias, cito hunc deduce ad militem.

PITIAS

¿Por qué no, estimado Cremes?

CREMES

¿Por qué no te vas a la mierda?

PITIAS

Si está decidido a irse, por favor, pase por donde está ella.

CREMES

Voy.

PITIAS

Andá, Dorias, llevátelo a la casa del soldado.

## IV

## ANTIPHON

## ANTIPHON

Heri aliquot adolescentuli coimus in Piraeo  
540 in hunc diem, ut de symbolis essemus. Chaeream ei rei  
praefecimus; dati anuli; locu' tempu' constitutumst.  
praeteriit tempu': quo in loco dictumst parati nil est;  
homo ipse nusquamst neque scio quid dicam aut quid coniectem.  
nunc mi hoc negoti ceteri dedere ut illum quaeram  
545 idque adeo visam si domist. quisnam hinc ab Thaide exit?  
is est an non est? ipse est. quid hoc hominist? qui hic ornatust?  
quid illud malist? nequeo satis mirari neque conicere;  
nisi, quidquid est, procul hinc lubet priu' quid sit sciscitari.

## Escena IV

## ANTIFÓN

ANTIFÓN<sup>84</sup>

Ayer algunos jóvenes acordamos que hoy comeríamos en el Pireo pa- 540  
 gando cada uno su parte.<sup>85</sup> Encargamos a Quéreas el asunto, se le entre-  
 garon los anillos como garantía, se fijó el lugar y la hora. Pasó la hora,  
 pero en el lugar acordado no hay nada preparado. El tipo no está por  
 ninguna parte y no sé qué decir o qué pensar. Ahora los demás me  
 dieron esta tarea, que lo busque, y por eso voy a ver si está en su casa. 545  
 ¿Pero quién sale de lo de Tais? ¿Es él o no? ¡Es él en persona! ¿Qué clase  
 de hombre es? ¿Qué es este disfraz?<sup>86</sup> ¿Qué le pasa? No salgo de mi  
 asombro y no sé qué pensar. Pero, sea lo que sea, prefiero acercarme y  
 averiguar qué sucede.

<sup>84</sup> Antifón es un joven de buen humor, interesado en las reuniones festivas, cuya función dramática es ser el interlocutor que hace posible convertir la narración de un hecho fundamental en la comedia –la violación de Pánfila– en un diálogo, llevando la conversación con ingenuidad, asombro y jocosidad. Por ello su nombre latino sugiere a “aquel que habla a su turno”, “el que responde”. Juega, pues, el rol convencional de amigo del *adulescens* enamorado. En este sentido debe portar una máscara de rasgos neutros suficientemente diferente de la que llevan los otros tres jóvenes. Cf. David (2008:22); González Vázquez (s.v. Antifón).

<sup>85</sup> Se trata de una costumbre griega en la cual la comida se pagaba mediante la contribución (*symbola*) de cada integrante.

<sup>86</sup> Traducimos por “disfraz” el lexema *ornatus*, que designa, en términos generales, la vestimenta que se utiliza en una ocasión especial y con un fin determinado y, en particular, el vestuario teatral. Este término pone en evidencia que Antifón reconoce la ropa que lleva Quéreas como un atuendo extraño para el *adulescens* e impropio para su condición. De esta manera, queda abierta la dimensión metateatral que, en la escena siguiente, adquirirá espesor con el relato que el propio joven hace de la célebre escena de la violación. En todos los demás casos, se utiliza *vestis/vestio*, términos no marcados que aluden a la vestimenta de uso habitual de un determinado rol (cf. vv. 370, 555, 558, 572, 609, 671, 682, 695, 707, 907, 1015). Sobre los términos *ornatus* y *vestis*, cf. González Vázquez, s.v.; García Jurado (1992).

## V

## CHAEREA ANTIPHO

## CHAEREA

Numquis hic est? nemo. numquis hinc me sequitur? nemo homost.  
 550 iamne erumpere hoc licet mi gaudium? pro Iuppiter,  
 nunc est profecto interfici quom perpeti me possum,  
 ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua.  
 sed neminemne curiosum intervenire nunc mihi  
 qui me sequatur quoquo eam, rogitando obtundat enicet  
 555 quid gestiam aut quid laetu' sim, quo pergam, unde emergam, ubi  
 [siem  
 vestitum hunc nanctu', quid mi quaeram, sanu' sim anne insaniam!

## ANTIPHO

adibo atque ab eo gratiam hanc, quam video velle, inibo.  
 Chaerea, quid est quod sic gestis? quid sibi hic vestitu' quaerit?  
 quid est quod laetus es? quid tibi vis? satine sanu's? quid me  
 [adspectas?  
 560 quid taces?



## Escena V

## QUÉREAS – ANTIFÓN

QUÉREAS<sup>87</sup>

¿Pero quién anda ahí? Nadie. ¿Quién me sigue? No hay nadie. ¿Ya puedo 550  
 explotar de alegría? Por Júpiter, ahora sí que puedo soportar que me  
 maten para que la vida no eche a perder esta alegría con alguna amar-  
 gura. ¡Pero ahora no me interrumpe ningún curioso que me siga por  
 todas partes, que me aturda y me mate preguntándome por qué estoy 555  
 exultante o por qué estoy contento, a dónde voy, de dónde salgo a  
 escondidas, dónde obtuve esta ropa, qué quiero, si estoy cuerdo o loco!

## ANTIFÓN

(*Aparte.*) Voy a acercarme y a congraciarme<sup>88</sup> con él que, por lo que veo,  
 es lo que quiere. (*A Quéreas.*) Quéreas, ¿qué pasa que andás así? ¿Qué  
 significa esta ropa? ¿Qué pasa que estás contento? ¿Qué querés? ¿Estás  
 más o menos cuerdo? ¿Por qué me mirás? ¿Por qué no hablás? 560

<sup>87</sup> El intercambio de roles que implica el juego de travestismo que lleva a cabo Quéreas al vestirse de eunuco para violar a la joven, surge también en esta entrada a escena, en la que el *adulescens* aparece como un *servus currens*. Detrás de lo cómico del contraste (un joven vigoroso con atuendo de esclavo castrado que se felicita ruidosamente por su acto viril) y de la "imitación interna" de roles, se impone aquí una significación moral: el atuendo y el comportamiento inconveniente para un hombre joven de nacimiento libre sugieren hasta qué punto él mismo es esclavo de su deseo, siervo de sus pulsiones. Cf. Gavoille (2010:135-140).

<sup>88</sup> Barsby (1999a:171) entiende que, al utilizar esta frase, Antifón demuestra haber comprendido el deseo de Quéreas de encontrarse con algún curioso al que relatarle los sucesos recientes. La expresión *gratiam inire* (cf. OLD, s.v. *gratia* 5b) da cuenta del sistema de favores y obligaciones recíprocos en que se basaba la sociedad romana. En una relación de *amicitia* ("amistad") ambas partes realizan favores mutuos. El estado en que queda quien recibe el favor era la *gratia*, que significaba reconocimiento o gratitud hacia la otra parte por el favor realizado (cf. García Mac Gaw, 2009:193). Es la paga de un *beneficium* lo que motiva la *gratia* en la mayor parte de los casos, ya que el sistema se funda en el intercambio recíproco de beneficio y reconocimiento. Cf. Hellegouarc'h (1972:203).

CHAEREA

o festu' dies hominis! amice, salve:

nemost hominum quem ego nunc magis cuperem videre quam te.

ANTIPHO

narra istuc quaeso quid sit.

CHAEREA

immo ego te obsecro hercle ut audias.

nostin hanc quam amat frater?

ANTIPHO

novi: nempe, opinor, Thaidem.

CHAEREA

istam ipsam.

ANTIPHO

sic commemoreram.

CHAEREA

quaedam hodie est ei dono data

565 virgo: quid ego eiu' tibi nunc faciem praedicem aut laudem,

[Antipho,

quom ipsum me noris quam elegans formarum spectator siem?

in hac commotu' sum.

ANTIPHO

ain tu?

QUÉREAS

¡Qué alegría verte! ¡Hola, amigo! No hay ningún hombre al que yo quiera ver ahora más que a vos.

ANTIFÓN

Por favor, contá, ¿qué pasó?

QUÉREAS

Todo lo contrario, yo te ruego, por Hércules, que me escuches. ¿Conocés a la amante de mi hermano?

ANTIFÓN

La conozco. Creo que es Tais, ¿no?

QUÉREAS

Ella misma.

ANTIFÓN

Así lo recordaba.

QUÉREAS

Hoy le entregaron una chica como regalo... ¿Para qué voy a describir yo 565 ahora su rostro o voy a elogiarlo, cuando sabés bien en qué medida soy un exquisito examinador de bellezas? Me voló la cabeza.

ANTIFÓN

¿Vos decís?

CHAEREA

primam dices, scio, si videris.

quid multa verba? amare coepi. forte fortuna domi

erat quidam eunuchu' quem mercatu' fuerat frater Thaidi,

570 neque is deductus etiamdum ad eam. submonuit me Parmeno

ibi servo' quod ego arripui.

ANTIPHO

quid id est?

CHAEREA

tacitu' citius audies:

ut vestem cum illo mutem et pro illo iubeam me illoc ducier.

ANTIPHO

pro eunuchon?

CHAEREA

sic est.

ANTIPHO

quid ex ea re tandem ut caperes commodi?

CHAEREA

rogas? viderem audirem essem una quacum cupiebam, Antipho.

QUÉREAS

Dirías que es la mejor, si la vieras. Estoy seguro. ¿Para qué tantas palabras? Me enamoré. Por casualidad y por suerte, en mi casa había un eunuco que mi hermano le había comprado a Tais y que todavía 570 no había sido llevado a la casa de ella. Ahí, Parmenón, mi esclavo, me sugirió lo que yo aproveché.

ANTIFÓN

¿Qué?

QUÉREAS

En silencio lo oirías mucho mejor: que intercambie con él mi ropa y que haga que me lleven en lugar de él.<sup>89</sup>

ANTIFÓN

¿En lugar del eunuco?

QUÉREAS

Así es.

ANTIFÓN

¿Qué ventaja sacarías de esa situación al final?

QUÉREAS

¿En serio me lo preguntás? Que la vería, que la oiría, que estaría con

<sup>89</sup> La escena de la violación cometida por Quéreas es conocida a través del relato que este hace a su amigo Antifón. El v. 572 abre, dentro de este relato, la dimensión metateatral de la escena, pues hace referencia a dos elementos fundamentales de la ficción en segundo grado: el cambio de vestimenta y la usurpación de la identidad de otro personaje. Como señala Frangoulidis (1993:148) las varias referencias a la vestimenta refuerzan la idea de que Quéreas está representando un personaje dentro de la ficción. Todo ello es refrendado, en el cierre del relato del *adulescens*, por el uso del verbo *simulo* (v. 606), que "señala el cambio de identidad de un personaje o de una situación con finalidad engañosa" (cf. González Vázquez, s.v.). Por otra parte, según indica David (2008:26), sería la vestimenta de eunuco la garantía de impunidad para Quéreas, pues haría imposible probar su culpabilidad.

575 num parva causa aut prava ratioſt? traditus ſum mulieri.  
illa ilico ubi me accepit, laeta vero ad ſe abducit domum;  
commendat virginem.

ANTIPHO

quoi? tibine?

CHAEREA

mihi.

ANTIPHO

satis tuto tamen?

CHAEREA

edicit ne vir quiſquam ad eam adeat et mihi ne abſcedam imperat;  
in interiore parti ut maneam ſolu' cum ſola. adnuo  
580 terram intuens modeste.

ANTIPHO

miser.

CHAEREA

“ego” inquit “ad cenam hinc eo.”

abducit ſecum ancillas: paucae quae circum illam eſſent manent  
noviciae puellae. continuo haec adornant ut lavet.

adhortor properent. dum adparatur, virgo in conclavi ſedet

ſuſpectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem

ella, la única que deseaba. ¿Te parece poco o retorcido? Fui entregado<sup>90</sup> 575  
a Tais. Cuando ella me recibe, contenta realmente, se retira a la casa  
y me deja a cargo de la joven.

ANTIFÓN

¿A quién? ¿A vos?

QUÉREAS

A mí.

ANTIFÓN

¿Pero con suficiente seguridad?

Quéreas

Ordena que ningún hombre se acerque a ella y a mí me manda no apartarme, que me quede yo solo con ella sola en la casa. Asiento mirando 580  
al piso con discreción.

ANTIFÓN

¡Ay, pobre!

QUÉREAS

(*Parodiando a Tais.*) “Yo voy a una cena”, dice. Se lleva a unas esclavas con ella. Unas pocas jóvenes recién compradas se quedan para acompañarla. A continuación estas hacen los preparativos para que se bañe. Les pido que se apresuren. Mientras la preparan, la chica se sienta en la habitación y

<sup>90</sup> El ingreso del falso eunuco a la casa de Tais representa la inversión de la organización espacial. El franqueamiento simbólico de su puerta divide la comedia. Antes de este episodio, es la prostituta quien regula los desplazamientos y delimita los espacios; una vez que Quéreas accede, la casa de Tais pierde su estatuto de santuario protector y sus puertas se abren progresivamente a los hombres. Cf. Garelli-François (2007).

585 quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem  
[aureum.  
egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat  
iam olim ille ludum, inpendio magis animu' gaudebat mihi,  
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas  
venisse clanculum per inpluvium fucum factum mulieri.  
590 at quem deum! "qui templa caeli summa sonitu concutit."  
ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero ita feci—ac lubens.



observa una pintura.<sup>91</sup> Allí estaba pintado el momento en que, según dicen, cierta vez Júpiter le descargó a Dánae<sup>92</sup> una lluvia de oro en la concha.<sup>93</sup> También yo comencé a mirar esa escena y, como él ya en aquel tiempo había jugado un juego muy parecido al mío, mucho más se alegraba mi ánimo de que el dios se había convertido él mismo en hombre y había llegado a techos ajenos en secreto por el impluvio para tenderle una trampa a una mujer. ¡Y qué dios!<sup>94</sup> “El que silenció las regiones del cielo con el más fuerte sonido”.<sup>95</sup> Y yo, un simple mortal,<sup>96</sup>

<sup>91</sup> Esta referencia a la pintura constituye, según Knapp (1917), un claro ejemplo de la familiaridad del público con este tipo de ornamentos.

<sup>92</sup> Las referencias mitológicas no abundan en el corpus terenciano. En este caso se trata del mito de Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos, y Eurídice. La muchacha pasa una juventud placentera hasta que su padre decide consultar un oráculo, por el cual se entera de que su nieto lo matará. Para evitar este funesto horóscopo, Acrisio encierra a su hija en una cueva subterránea de bronce para evitar que quede embarazada. Sin embargo, Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, cae sobre la muchacha y la fecunda. Según Le Berre (2007:26), “l’histoire de Danaé est surtout pour Térence l’occasion de réfléchir une fois encore sur son travail de poète et devient la métaphore même d’une écriture en pleine transformation”. Desde el punto de vista narratológico, la descripción del cuadro cumple la función de despejar las dudas de Quéreas, quien actuará movido por el *exemplum* mitológico que ve representado. Acerca de la recepción de *Eunuchus* y del mito en el Renacimiento, cf. De Armas (2010).

<sup>93</sup> Terencio omite todo rastro de explicitaciones léxicas obscenas y evita toda mención a los órganos sexuales, con una única excepción en este pasaje en el que se menciona el término *gremium* para indicar los genitales femeninos. Cf. Adams (1982:219).

<sup>94</sup> Dessen (1995:132-133) señala que el uso de metros cuya recitación marcan un estado excitado (septenario y octonario yámbico), sumado al uso de lexemas como *gaudium* (vv. 550, 552), *gestiam* (v. 555), *laetu* (v. 555) y la ambigüedad de su travestismo permiten observar que Quéreas en esta escena se mueve entre lo masculino y lo femenino; asimismo, su identificación con Júpiter, lo ubica entre lo divino y lo mortal. Este conjunto permite a la autora afirmar que “the eunuch thus becomes more than a tawdry symbol of deficit; as impersonated by Chaerea, he becomes a space of possibility for change”.

<sup>95</sup> Según Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.), este verso sería una parodia de Ennio: *ad caeli caerulea templa* (*Ann.* 48); *summo sonitu quatit ungula terram* (*Ann.* 263).

<sup>96</sup> *Homuncio* es uno de los diminutivos derivados del sustantivo *homo* y el valor semántico del sufijo *-cio* le confiere carga peyorativa. Cf. Ernout; Meillet, s.v. *homo* y *senex*.

dum haec mecum reputo, accersitur lavatum interea virgo:  
iit lavit rediit; deinde eam in lecto illae conlocarunt.  
sto exspectans siquid mi imperent. venit una, “heus tu” inquit “Dore,  
595 cape hoc flabellum, ventulum huic sic facito, dum lavamur;  
ubi nos laverimu’, si voles, lavato.” accipio tristis.

#### ANTIPHO

tum equidem istuc os tuom inpudens videre nimium vellem,  
qui esset status, flabellum tenere te asinum tantum.

#### CHAEREA

vix elocutast hoc, foras simul omnes prouont se,  
600 abeunt lavatum, perstrepunt, ita ut fit domini ubi absunt.  
interea somnu’ virginem opprimit. ego limis specto  
sic per flabellum clanculum; simul alia circumspecto,  
satin explorata sint. video esse. pessulum ostio obdo.

¿no iba a hacerlo?<sup>97</sup> Yo lo hice así también... y lo disfruté.<sup>98</sup> Mientras pienso una y otra vez estas cosas conmigo mismo, en eso la chica es invitada a bañarse. Va, se baña, vuelve. Luego aquellas la colocan en el lecho. Me pongo de pie para ver si me ordenaban algo. Viene una y dice: (*Parodiando a una de las chicas.*) “ey, vos, Doro, tomá este abanico 595 y hacele vientito así, mientras nos bañamos. Cuando nos hayamos bañado, bañate, si querés”. Acepto cabizbajo.

#### ANTIFÓN

¡Cómo me hubiera gustado ver tu cara, sinvergüenza, qué postura adoptaste al sostener el abaniquito vos, pedazo de animal!

#### QUÉREAS

Ni bien dijo esto, todas corren afuera a la vez, van a bañarse, hacen 600 bullicio así como sucede cuando los amos están ausentes. Mientras tanto, el sueño abruma a la chica. Yo miro de reojo a través del abanico, a escondidas, y al mismo tiempo echo un vistazo a mi alrededor, a ver si el terreno está despejado.<sup>99</sup> Veo que lo está. Trabé el pestillo de la puerta.

<sup>97</sup> Al analizar la transformación de ciertos personajes como un modo de reinención, Rothaus Caston (2014:60) afirma que el cambio de Quéreas se presenta como el más elaborado, pues el *adulescens* se reinventa a sí mismo como un segundo Júpiter, lo cual implica el pasaje de un rol pasivo a un rol activo. Pero la reinención también se da en el plano de la trama. Si bien algunos elementos de la escena central (el dinero, la violación) aparecen en otras tramas de la *Néa* (de hecho, Menandro se vale del mito de Dánae en *Samia*), Terencio hace uso de dichos elementos de manera totalmente distinta porque “has reworked comic material in a manner more familiar from tragedy” (62). En este sentido, conviene destacar que en ninguna otra comedia la violación tiene lugar durante la acción narrativa.

<sup>98</sup> Quéreas apela aquí a la escena mítica para argumentar que él ha imitado la conducta del padre de los dioses. Smith (1994:27) señala que la justificación del *adulescens* es “as disingenuous and dishonest as his earlier specious justification of his entry into Thais’ house (382-387) as vengeance upon one *meretrix* on behalf of the sufferings of all men at the hands of any and all *meretrices*”. Según la autora, el público no solo habría reconocido la engañosa argumentación con la que Quéreas disimula el verdadero motivo de su accionar, es decir, que se trata de la joven más bella que ha visto en su vida (vv. 193-197), sino que además habría identificado en este pasaje la parodia de Ennio que Terencio pone en boca de Quéreas (*at quem deum! qui templa caeli summa sonitu concutit*, 590) para poner en evidencia la *hýbris* del *adulescens* al compararse a sí mismo con un dios.

<sup>99</sup> Traducimos el verbo *exploro* por “ver si el terreno está despejado” para recuperar su sentido militar (cf. OLD s.v. *exploro*, 1a). En su relato, el *adulescens* Quéreas se configura a la manera de un soldado que explora un territorio desconocido para avanzar cuidadosamente con el fin último de conquistar,

ANTIPHO

quid tum?

CHAEREA

quid “quid tum,” fatue?

ANTIPHO

fateor.

CHAEREA

an ego occasionem

605 mi ostentam, tantam, tam brevem, tam optatam, tam insperatam  
amitterem? tum pol ego is essem vero qui simulabar.

ANTIFÓN

¿Entonces qué?

QUÉREAS

¿“Entonces qué” qué, tonto?

ANTIFÓN

¡Bueno!

QUÉREAS

Una oportunidad evidente para mí, tan importante, tan efímera, tan deseada, tan inesperada, ¡iba a dejarla pasar? Entonces, por Pólux, hubiera sido en verdad ese que simulaba ser.<sup>100</sup>

---

apoderarse del objeto de deseo (ver nota al v. 614).

<sup>100</sup> La violación de la *uirgo* en la comedia *palliata* es un acto violento que ocurre fuera de escena (cf. Konstan, 1986:386-7). Sin embargo, en esta comedia el ultraje si bien no es escenificado, ocurre durante la acción y constituye un hecho central de la trama. Se destaca el hecho de que Terencio ofrezca dos versiones de lo ocurrido: la del propio Quéreas en esta escena; y la de la esclava Pitias en la tercera escena del acto IV. Desde el punto de vista compositivo, Smith (1994:27) señala que Terencio habría incluido esta escena entre Quéreas y Antifón para narrar lo ocurrido y enfatizar el carácter de Quéreas, mientras que la descripción que luego hace Pitias ya habría estado en el original griego y centra la atención en la situación emocional de la víctima, de modo tal que la combinación de ambos relatos presenta la violación como un acto repulsivo. En este sentido es interesante señalar que ya Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) había advertido algunos elementos en la escena que identificó como propios de la ceremonia matrimonial, los cuales preanunciarían el desenlace del conflicto. Tal es el caso del baño nupcial (v. 591), la colocación de la joven por parte de las esclavas en el lecho (v. 592) y el cierre de las puertas de la habitación (v. 603). Philippides (1995), siguiendo al comentarista observa otros elementos, como el corte de cabello (v. 645) y las lágrimas (v. 659), que simbolizaban la pérdida de la inocencia y la transición de la virginidad al matrimonio, así como la caracterización de Pánfila como *fos ipse* (v. 319). De todo ello concluye que “the undeniable incorporation of elements of the marriage ritual in the plot of the *Eunuch* and their probable recognition by the ancient audience have immediate bearings on the nature of Quereas’s action. They minimize to a considerable degree the violation as well as the detestable feelings about it, since the rape take place within the marriage frame” (279). James (1998) por su parte, aborda el análisis del tratamiento que la violación recibe en esta comedia y en *Hecyra*, y destaca que en ambos casos se trata de actos extremadamente violentos, que ponen en riesgo el futuro de las jóvenes y que afectan notoriamente la conducta de otros personajes femeninos de las comedias, y concluye que la dramatización de estas violaciones tiene por objetivo “to disturb, not amuse, and they deliver a powerful critique of the coercive, self-centered masculine sexuality that characterizes Roman marriage” (46).

ANTIPHO

sane hercle ut dici'. sed interim de symbolis quid actumst?

CHAEREA

paratumst.

ANTIPHO

frugi es: ubi? domin?

CHAEREA

immo apud libertum Discum.

ANTIPHO

perlongest, sed tanto ocius properemu': muta vestem.

CHAEREA

610 ubi mutem? perii; nam domo exsulo nunc: metuo fratrem  
ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam.

ANTIPHO

eamus ad me, ibi proximumst ubi mutes.

CHAEREA

recte dicis.

eamus; et de istac simul, quo pacto porro possim  
potiri, consilium volo capere una tecum.

ANTIPHO

fiat.

ANTIFÓN

Sin duda, por Hércules, es como decís. ¿Pero entre tanto qué pasó con la cena?

QUÉREAS

Está lista.

ANTIFÓN

¡Estás en todo! ¿Dónde? ¿En tu casa?

QUÉREAS

No, en lo del liberto Disco.

ANTIFÓN

Es muy lejos. Pero vayamos lo más rápido posible. Cambiate la ropa.

QUÉREAS

¿Que me cambie dónde? Estoy muerto porque ahora estoy desterrado 610 de casa. Tengo miedo de mi hermano, de que esté dentro; y, sobre todo, de que mi padre ya haya regresado del campo.

ANTIFÓN

Vamos a mi casa, es el lugar más cercano donde podés cambiarte.

QUÉREAS

Tenés razón. Vamos. También quiero consultarte una decisión sobre ella, de qué manera puedo conseguirla en adelante.

ANTIFÓN

Está bien.

## ACTVS IV

## I

## DORIAS

- 615 Ita me di ament, quantum ego illum vidi, non nil timeo misera,  
 nequam ille hodie insanu' turbam faciat aut vim Thaidi.  
 nam postquam iste advenit<sup>10</sup> Chremes adulescens, frater virginis,  
 militem rogat ut illum admitti iubeat: ill' continuo irasci,  
 neque negare audere; Thai' porro instare ut hominem invitet.
- 620 id faciebat retinendi illi(u)s causa, quia illa quae cupiebat  
 de sorore ei(u)s indicare ad eam rem tempu' non erat.  
 invitat tristi': mansit. ibi illa cum illo sermonem ilico;  
 miles vero sibi putare adductum ante oculos aemulum;  
 voluit facere contra huic aegre: "heus" inquit "puer<e>,"<sup>11</sup> Pamphilam
- 625 accerse ut delectet hic nos." illa [exclamat] "minime gentium:  
 in convivium illam?" miles tendere: inde ad iurgium.  
 interea aurum sibi clam mulier demit, dat mi ut auferam.  
 hoc est signi: ubi primum poterit, se illinc subducet scio.

<sup>10</sup> Se trata de un perfecto (*advēnit*) por alargamiento vocálico. Por Ley de Luchs, la *e* se alarga para constituir el pie yámbico. Nótese que se trata de un comienzo de acto polimétrico que alterna esquemas con base yámbica y trocaica (cf. Bureau; Nicolas, 2015:303 n.).

<sup>11</sup> Erasmo conjetura este vocativo arcaico por razones métricas. El lexema *puer* pertenece a los sustantivos de tema en *-ro-* que absorben la *-e* del vocativo, de modo que preservan una forma análoga a la del nominativo. En los mss., en efecto, se lee *puer*. Sin embargo, Plauto conservó el arcaísmo *puere* (20 ocurrencias), no atestiguado en Terencio. Cf. Ernout (2002:§27).



## ACTO IV

### Escena I

DORIAS

DORIAS<sup>101</sup>

¡Que los dioses me protejan! ¡Desdichada de mí! Por lo que he visto 615  
de él, mucho me temo que este loco provoque un disturbio o ataque a  
Tais. Porque después de que llegó ese joven Cremes, el hermano de la  
chica, le pide al soldado que ordene dejarlo entrar. Este enseguida se enoja,  
pero no se anima a decir que no. Tais sigue insistiendo en que lo invite.  
Lo hacía para retenerlo, porque no era el momento de revelarle lo que 620  
quería de su hermana. Lo invita de mala gana. Se quedó. Ahí en segui-  
da ella se pone a hablar con él. Pero el soldado piensa que le traje-  
ron un rival descaradamente. A cambio, quiso hacerla enojar y dijo:  
“Ey, pibe, hacé venir a Pánfila para que nos entretenga”. Ella: “¡Por nada 625  
del mundo! ¿Ella, en una fiesta?”<sup>102</sup> El soldado insiste. Y ahí, la pelea.  
Mientras, la mujer se quita las joyas a escondidas, me las da para que me  
las lleve.<sup>103</sup> Esto es una señal: en cuanto pueda, se escabullirá de allí, lo sé.

<sup>101</sup> Una de las esclavas de Tais. Su nombre es un gentilicio que, al ser usado como nombre propio, connota su condición servil, más precisamente de una esclava de rango menor, subordinada a Pitias. Se trata de un papel auxiliar, cuya función argumental consiste en poner al tanto al público de hechos ocurridos fuera de escena.

<sup>102</sup> De acuerdo con la costumbre ateniense, la convención cómica impide la presencia de una joven ciudadana en un banquete de cortesanas. De ahí que Tais no quiera que Cremes vea a su hermana allí.

<sup>103</sup> Según Barsby (1999a:203), la explicación más simple del comportamiento de Tais es que esta, temerosa de recibir violencia física de parte de Trasón, se quita sus joyas y se las entrega a Dorias para que ella las ponga a salvo en su casa.

**II**

## PHAEDRIA &lt;DORIAS&gt;

Dum rus eo, coepi egomet mecum inter vias,  
630 ita ut fit ubi quid in animos molestiae,  
aliam rem ex alia cogitare et ea omnia in  
peiolem partem. quid opust verbis? dum haec puto,  
praeterii inprudens villam. longe iam abieram  
quom sensi: redeo rursus, male me vero habens.  
635 ubi ad ipsum veni devorticulum, constitui:  
occepi mecum cogitare “hem biduom hic  
manendumst soli sine illa? quid tum postea?  
nil est. quid nil? si non tangendi copias,  
eho ne videndi quidem erit? si illud non licet,  
640 saltem hoc licebit. certe extrema linea  
amare haud nil est.” villam praetereo sciens.  
sed quid hoc quod timida subito egreditur Pythias?

## Escena II

FEDRIAS – (DORIAS)

FEDRIAS

*(Sin ver a Dorias.)*

Mientras voy al campo, por el camino, yo conmigo mismo, así como 630  
 ocurre cuando se tiene alguna preocupación en la cabeza, me puse a  
 reflexionar una cosa tras otra y cada una me parecía peor. ¿Para qué  
 decir más? Mientras pienso esto, distraído paso de largo la finca. Ya me  
 había alejado mucho cuando me di cuenta. Doy la vuelta, de muy mal  
 humor. Cuando llegué al punto del desvío, me detuve y empecé a pensar 635  
 para mí: “¿Qué? ¿Voy a quedarme acá dos días sin ella? ¿Y después qué?  
 Nada”. ¿Cómo que nada? Si no tengo la posibilidad de tocarla, ¡vamos!,  
 ¿ni siquiera podré mirarla? Si no está permitida una cosa, al menos estará  
 permitida la otra. Ciertamente, amar desde la última fila<sup>104</sup> es mejor que 640  
 nada. Sigo de largo a propósito. Pero ¿qué pasa que Pitias de repente  
 sale molesta?

<sup>104</sup> La expresión *extrema linea* es un *hápax*. Sin embargo, se puede leer en Hor. *Epist.* 1.16.79: *mors ultima linea rerum est*. Asimismo, Donato (*Comm. Ter. ad loc.*) comenta: *quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloqui, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*. Según Barsby (1999a:206), el significado es “amar a la distancia”. Para Marouzeau (1949, n. *ad loc.*), el sentido de esta frase se aclara si se considera que Lactancio Plácido, comentarista de Estacio (*Theb.* 3.283), se refiere a un amante que amó *extrema linea* como a alguien que “se contentó únicamente con la vista” (*puellam extrema amoris linea diligens, satis animo solo faciebat aspectu*).

### III

#### PYTHIAS DORIAS PHAEDRIA

PYTHIAS

Vbi ego illum scelerosum misera atque inpium inveniam? aut ubi  
quaeram?

hoccin tam audax facinu' facere esse ausum!

PHAEDRIA

perii: hoc quid sit vereor.

PYTHIAS

645 quin etiam insuper scelu', postquam ludificatust virginem,  
vestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit.

## Escena III

PITIAS – DORIAS – FEDRIAS

PITIAS<sup>105</sup>

¡Desdichada de mí! ¿Dónde voy a encontrar a ese sinvergüenza irrepetuoso? Más bien, ¿dónde voy a buscarlo? ¡Haber tenido la audacia de cometer una falta tan audaz!

FEDRIAS

(*Aparte.*) ¡Estoy perdido! Ya veo de qué se trata esto.

PITIAS

Y además, encima de todo, el criminal, después de engañar<sup>106</sup> a la 645  
chica, le desgarró toda la ropa a la pobre, luego la agarró de los pelos.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> En esta escena, el discurso de Pitias se caracteriza por los marcadores propios del discurso femenino (vv. 643, 660, 663, 665, 666), pero lo más llamativo es la violencia de su ataque hacia el eunuco en tanto perpetrador de la violación (vv. 643-645, 648, 660) e incluso contra Fedrias, que fue quien lo dio como regalo (v. 651). Hay indicios de que podría estar magnificando los crímenes del eunuco: las acusaciones de que Quéreas desgarró el vestido y los cabellos de Pánfila después de la violación (vv. 645-646) y de que robó objetos de la casa están basadas en una mera sospecha (vv. 660-661). Sus líneas iniciales (vv. 643-644) son muy elaboradas, con preguntas retóricas, anáfora de *ubi*, dobles *scelerorum...atque impium*, infinitivo exclamativo *esse ausum* y *facinus facere*.

<sup>106</sup> El significado habitual de *ludificari* es “engañar”, “burlar”, “tratar como un juguete”; en ocasiones, refiere al engaño metateatral, como ocurre en v. 386. Con todo, según Barsby (1999a:209), aquí sólo puede ser un eufemismo por “violación”. Sin embargo, Uría Varela (1997:360-362) señala que es difícil establecer la significación exacta como término erótico de *ludere* y que en la comedia tiene que ver con el coqueteo y el juego amoroso. Tal es el caso de los vv. 373 y 424. Aquí parecen convivir los tres sentidos, pues Quéreas ha engañado a la joven, ese engaño tiene un carácter eminentemente metateatral, dado que ha adoptado la personalidad del eunuco para llevarlo a cabo, y en ese contexto es que comete la violación.

<sup>107</sup> Desgarrar el vestido y los cabellos de una joven es un elemento habitual en las peleas entre amantes en la poesía amorosa latina (cf., Prop. 2.5.21; Tib. 1.6.69-76, 1.10.53-66; Hor. *Carm.* 1.17.25-28; Ov. *Am.* 1.7). Philippides (1995:276-277), en un artículo que busca mitigar la violencia de la violación de Quéreas rastreando en la descripción de la escena elementos propios del ritual matrimonial, señala que este verso recuerda un ritual descripto, por ejemplo, en Eurípides (*Hipp.* 1425-1427), en el que Artemis dice que las muchachas cortarán sus cabellos antes de sus bodas en honor de Hipólito, que ha muerto por Afrodita.

PHAEDRIA

hem.

PYTHIAS

qui nunc si detur mihi,

ut ego unguibus facile illi in oculos involem venefico!

PHAEDRIA

nescioquid profecto absente nobis turbatumst domi.

650 adibo. quid istuc? quid festinas? aut quem quaeri', Pythias?

PYTHIAS

ehem Phaedria, egon? quem quaeram? in'<sup>12</sup> hinc quo dignu's cum

donis tuis

tam lepidis?

PHAEDRIA

quid istuc est rei?

PYTHIAS

rogas me? eunuchum quem dedisti nobis quas turbas dedit!

virginem quam erae dono dederat miles, vitiavit.

PHAEDRIA

quid ais?

---

<sup>12</sup> De acuerdo con Barsby (1999a:210), *in'* (<*isne*) resulta una variante de difícil lectura en los manuscritos: de hecho, solo aparece en A, mientras que los diversos ejemplares de la familia Σ presentan correcciones e incluso se advierte la mano correctora de lovales.

FEDRIAS

(*Aparte.*) ¡¿Qué?!

PITIAS

Si ahora me lo dieran, ¡cómo le arrancarí los ojos con las uñas<sup>108</sup> a ese degenerado!<sup>109</sup>

FEDRIAS

(*Aparte.*) La verdad, no sé qué disturbio hubo en casa, mientras estuve ausente. Voy a ver. Pitias, ¿qué es esto? ¿Por qué estás acelerada? ¿A quién 650 buscás?

PITIAS

¡Oh, Fedrias! ¿Yo? ¿A quién podría buscar? ¿Por qué no se va a donde se merece con sus tan encantadores regalos?

FEDRIAS

¿Qué pasó?

PITIAS

¿Y me lo pregunta? El eunuco que nos dio, ¡qué disturbios nos causó! A la chica que el soldado le había regalado a mi ama, ¡la violó!

FEDRIAS

¿Qué decís?

<sup>108</sup> Los ataques utilizando las uñas (cf. Prop. 3.8.6; Ov. *Am.*1.7.64) y perpetrados sobre los ojos (cf. Pl. *Mos.* 203; Prop. 3.8.7; Tib. 1.6.70; Ov. *Am.*1.7.65) son habituales en amenazas y en actos de violencia. Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) sugiere que las uñas son un arma particularmente femenina.

<sup>109</sup> Traducimos por “degenerado” el lexema *veneficum*, “envenenador”. El *veneficum* era un grave delito en Roma, asociado a la brujería y, por lo tanto, considerado como típicamente femenino. Como ejemplo, puede citarse lo referido tanto por Tito Livio (8.18) como por Valerio Máximo (2.5.3) a propósito de la misteriosa muerte por enfermedad de varios hombres de estado en el año 351 a.C. La investigación de estos hechos condujo a la ejecución de 170 matronas. El término *veneficus* se emplea frecuentemente como insulto en la comedia (cf., Pl. *Aul.*86).

PYTHIAS

655 perii.

PHAEDRIA

temulenta's.

PYTHIAS

utinam sic sint qui mihi male volunt!

DORIAS

au obsecro, mea Pythias, quod istuc nam monstrum fuit?

PHAEDRIA

insanis: qui istuc facere eunuchu' potuit?

PYTHIAS

ego illum nescio

qui fuerit; hoc quod fecit, res ipsa indicat.

virgo ipsa lacrumat neque, quom rogites, quid sit audet dicere.

660 ille autem bonu' vir nusquam apparet. etiam hoc misera suspicor,  
aliquid domo abeuntem abstulisse.

PHAEDRIA

nequeo mirari satis

quo ille abire ignavo' possit longius, nisi si domum

forte ad nos rediit.

PYTHIAS

vise amabo num sit.

PHAEDRIA

iam faxo scies.—



PITIAS

¡Estoy perdida!

655

FEDRIAS

¡Estás borracha!

PITIAS

¡Ojalá así estuvieran los que me quieren mal!

DORIAS

Oh, por favor, Pitias querida, ¿qué clase de monstruo era ese?

FEDRIAS

¡Estás loca! ¡Cómo pudo hacer eso un eunuco?

PITIAS

Ese, yo no sé quién era. Lo que hizo, los hechos mismos lo demuestran. La propia muchacha está llorando y, cuando le preguntás, no se atreve a decir qué pasó. Y aquel buen varón no aparece por ninguna parte. Hasta 660 sospecho, desgraciada de mí, que se llevó algo al irse de casa.

FEDRIAS

Me asombra que ese cobarde pueda irse muy lejos, si es que no regresó a casa.

PITIAS

Vaya a ver si está, por favor.

FEDRIAS

Ya te digo. *(Sale.)*

DORIAS

perii, obsecro! tam infandum facinu', mea tu, ne audivi quidem.

PYTHIAS

665 at pol ego amatores audieram mulierum esse <eo>s maxumos,  
sed nil potesse; verum miserae non in mentem venerat;  
nam illum aliquo conclusissem neque illi commisissem virginem.

DORIAS

¡Estoy perdida, por favor! ¡Querida mía, no escuché nada de un hecho tan vergonzoso!

PITIAS

Pero, por Pólux, yo había oído que esos eran los que más se enamoran 665 de las mujeres, pero que eran impotentes.<sup>110</sup> La verdad, no se me había pasado por la cabeza, pobre de mí, porque lo hubiera encerrado en algún lugar y no le hubiese confiado a la chica.

---

<sup>110</sup> En caso de que la castración fuera parcial y se aplicara solo a los testículos, los eunucos eran capaces de mantener relaciones sexuales (cf. Juv. 6.366-378, Mart. 6.2.6, 6.67). Cf. Dessen (1995:125); Bullough (2002).

## IV

### PHAEDRIA DORVS PYTHIAS DORIAS

PHAEDRIA

Exi foras, sceleste. at etiam restitas,  
fugitive? prodi, male conciliate.

DORVS

obsecro.

PHAEDRIA

Oh

670 illud vide, os ut sibi distorsit carnufex!  
quid huc tibi reditios? quid vestis mutatio?  
quid narras? paullum si cessassem, Pythias,  
domi non offendissem, ita iam ornarat fugam.

PYTHIAS

haben hominem, amabo?

PHAEDRIA

quidni habeam?

PYTHIAS

o factum bene.

## Escena IV

FEDRIAS – DORO – PITIAS – DORIAS

FEDRIAS

(*Arrastrando a Doro.*) Salí de acá, delincuente. ¿Pero encima tratás de resistirte, tránsfuga? Movete, desperdicio.<sup>111</sup>

DORO

¡Por favor!

FEDRIAS

¡Oh! ¡Mirá cómo retorció la cara el maldito! ¿Por qué volviste? ¿Por qué el cambio de ropa? ¿Qué decís? Si me hubiese retrasado un poco, Pitias, no lo habría pescado en casa, pues ya tenía preparada la huida.

PITIAS

¿Tiene al hombre, querido?<sup>112</sup>

FEDRIAS

¡Claro que lo tengo!

PITIAS

¡Bien hecho!

<sup>111</sup> Traducimos por “desperdicio” el vocativo *maleconciolate*, que hace referencia, en forma injuriosa, al desperdicio económico que representa la adquisición del eunuco. Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.), en este sentido, comenta: *opportune adulescens et hic exprobat munus magno emptum*.

<sup>112</sup> Traducimos por “querido” la forma verbal *amabo*, correspondiente a la primera persona del singular en futuro imperfecto del verbo *ama*. Esta es una de las palabras que caracterizan el discurso femenino en la comedia, que se utiliza habitualmente para suavizar pedidos y preguntas, por lo que suele traducirse por “por favor” (cf. vv. 130, 150, 534, 537, 663, 915) o “querido/a”, como aquí y en el v. 838. En Terencio es utilizado solo por prostitutas y criadas en diez ocasiones, de las cuales ocho ocurrencias se dan en esta comedia, en boca de Tais y de Pitias. Cf. Dutsch (2008:50-51).

DORIAS

675 istuc pol vero bene.

PYTHIAS

ubist?

PHAEDRIA

rogitas? non vides?

PYTHIAS

videam? obsecro quem?

PHAEDRIA

hunc scilicet.

PYTHIAS

quis hic est homo?

PHAEDRIA

qui ad vos deductus hodiest.

PYTHIAS

hunc oculis suis

nostrarum numquam quisquam vidit, Phaedria.

PHAEDRIA

non vidit?

PYTHIAS

an tu hunc credidisti esse, obsecro,

680 ad nos deductum?

DORIAS

¡Por Pólux, eso está realmente bien!

675

PITIAS

¿Dónde está?

FEDRIAS

¿Me lo preguntás? ¿No lo ves?

PITIAS

¿Si lo veo? ¿A quién, por favor?

FEDRIAS

A este, por supuesto.

PITIAS

¿Quién es este hombre?

FEDRIAS

El que llevaron hoy a casa de ustedes.

PITIAS

A este nunca ninguna de nosotras lo vio con sus propios ojos, Fedrias.

FEDRIAS

¿Ninguna lo vio?

PITIAS

Pero, ¡por favor!, ¿usted se creyó que este es el que nos llevaron a casa? 680

PHAEDRIA

namque alium habui neminem.

PYTHIAS

au

ne comparandus hi(c)quidem ad illumst: ille erat  
honesta facie et liberali.

PHAEDRIA

ita visus est

dudum, quia varia veste exornatus fuit.

nunc tibi videtur foedu', quia illam non habet.

PYTHIAS

685 tace obsecro: quasi vero paullum intersiet.

ad nos deductus hodiest adulescentulus,

quem tu videre vero velles, Phaedria.

hic est vietu' vetu' veterosus senex,

colore mustelino.



FEDRIAS

Sí, porque no tuve ningún otro.

PITIAS

Ah, pero ni siquiera se puede comparar uno con el otro: el otro era de aspecto precioso y distinguido.

FEDRIAS

Así parecía hace un rato, porque estaba ataviado con ropa de varios colores.<sup>113</sup> Ahora te parece feo, porque no la tiene.

PITIAS

Cállese, por favor. Como si realmente hubiera poca diferencia. Hoy nos 685 trajeron un jovencito que de verdad querría ver, Fedrias. Este es un viejo arrugado, avejentado, aletargado,<sup>114</sup> de color arratonado.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Eugrafio afirma que los eunucos utilizaban vestimentas multicolores (*veste versicoloria*), hecho que se ve confirmado en las ilustraciones de los manuscritos medievales de Terencio. En tanto el núcleo de la trama se centra precisamente en torno de un cambio de vestido, el de Quéreas por el del eunuco Doro, es muy frecuente la alusión a la vestimenta de este personaje a lo largo de la obra (cf. vv. 370, 546, 556, 558, 671, 683, 907, 1015). Con todo, las indicaciones del texto para reconstruirla no son demasiado precisas, siendo la de mayor valor justamente la que aparece en este verso. A propósito de este punto, indican Pociña; López (1979:312): “la *uaria uestis* que llevaban primero Doro, luego Querea, [...] era suficiente para hacer pasar por hermoso y distinguido a un personaje tan poco atractivo como el decrépito Doro. En contrapartida, Querea siente vergüenza de que lo puedan ver con tal indumentaria, idea en la que insiste la criada Pitias. [...] Nosotros imaginamos al eunuco que tuvo en mente Terencio al escribir la obra vestido con ropaje farsesco, llamativo, de colores chillones”.

<sup>114</sup> Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) afirma que los eunucos de edad avanzada eran propensos al letargo. La pérdida de vitalidad es, en efecto, una de las consecuencias de la castración. Cf. Bullough (2002:5-6).

<sup>115</sup> La comparación del eunuco con una comadreja (*colore muselino*, v. 669) comporta un motivo que tradicionalmente se relaciona con lo femenino. Se produce una animalización y feminización del eunuco, así como una cosificación, lo cual se advierte en el mismo nombre *Dorus* que lo reduce a una cosa (Fedrias, de hecho, en el v. 669, lo llama *male conciliate*). Se trata, pues, de un ser indefinible, que se halla en el límite de lo humano, tal y como lo indica el sintagma *monstrum hominis* (v. 696). Inclasificable, escapa a las categorías naturales y sexuales: medio-hombre, medio-mujer; medio-hombre, medio-animal. Cf. Gavoille (2010:139).

PHAEDRIA

hem quae haec est fabula?

690 <eo> rediges me ut quid egerim egomet nesciam?  
eho tu, emin ego te?

DORVS

emisti.

PYTHIAS

iube mi denuo

respondeat.

PHAEDRIA

roga.

PYTHIAS

venisti hodie ad nos? negat.

at ille alter venit annos natu' sedecim,  
quem secum adduxit Parmeno.

PHAEDRIA

agedum hoc mi expedi

695 primum: istam quam habes unde habes vestem? taces?  
monstrum homini', non dicturu's?

DORVS

venit Chaerea.

PHAEDRIA

fraterne?

FEDRIAS

Eh, ¿qué comedia es esta?<sup>116</sup> ¿Me querés hacer creer que yo mismo no sé lo que hice? Ey, vos, ¿no te compré yo? 690

DORO

Me compró.

PITIAS

Que me lo diga a mí de nuevo.

FEDRIAS

Preguntale.

PITIAS

¿Viniste hoy a nuestra casa? (*Doro niega con la cabeza.*) Lo niega. Pero vino aquel otro de dieciséis años que trajo Parmenón con él.

FEDRIAS

Vamos, explicame primero esto: ¿de dónde sacaste esta ropa que tenés puesta? ¿Te quedás callado? ¿No vas a hablar, monstruo? 695

DORO

Vino Quéreas.

FEDRIAS

¿Mi hermano?

---

<sup>116</sup> Traducimos por "comedia" el sustantivo *fabula*, término técnico para designar una pieza teatral. La expresión *haec fabula* puede interpretarse en alusión a la representación que se está llevando a cabo, como un modo de ruptura de la ilusión dramática. No obstante lo cual, como señala Frangoulidis (1993:148), puede referirse a la ficción en segundo grado protagonizada por Quéreas. La utilización de términos que permiten aludir simultáneamente a distintos niveles de ficción es un recurso utilizado habitualmente por Terencio.

DORVS

ita.

PHAEDRIA

quando?

DORVS

hodie.

PHAEDRIA

quam dudum?

DORVS

modo

PHAEDRIA

quicum?

DORVS

cum Parmenone.

PHAEDRIA

norasne <eu>m prius?

DORVS

non. [nec quis esset umquam audieram dicier.]<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Este verso fue considerado espurio por muchos editores y críticos terencianos, en vista de su ausencia en A. Ya Bentley en su edición de las *Comedias* de Terencio (1726) lo eliminó del texto, sugiriendo que fue inventado para completar el verso que sigue a *non*, erróneamente separado del v. 700, que originariamente comenzaba *non...unde fratrem*. Con todo, también se han ofrecido argumentos atendibles para defender su autenticidad: cf. Prete (1954).

DORO

Sí.

FEDRIAS

¿Cuándo?

DORO

Hoy.

FEDRIAS

¿Hace cuánto?

DORO

Hace un rato.

FEDRIAS

¿Con quién?

DORO

Con Parmenón.

FEDRIAS

¿Ya lo conocías?

DORO

No, ni había escuchado nunca quién era.

PHAEDRIA

700 unde igitur fratrem m<eu>m esse scibas?

DORVS

Parmeno

dicebat <eu>m esse. is dedit mi hanc.

PHAEDRIA

occuldi.

DORVS

m<ea>m ipse induit: post una ambo abierunt foras.

PYTHIAS

iam sati' credi' sobriam esse me et nil mentitam tibi?

iam sati' certumst virginem vitiatam esse?

PHAEDRIA

age nunc, belua,

705 credis huic quod dicat?

PYTHIAS

quid isti credam? res ipsa indicat.

PHAEDRIA

concede istuc paullulum: audin? etiam [nunc] paullulum:<sup>14</sup> sat est.

dic dum hoc rursum: Chaerea t<ua>m vestem detraxit tibi?

<sup>14</sup> *paullum* es la corrección que hizo Marouzeau (1949) al *paullulum* de los mss., que no cuadra con la métrica; la alternativa es leer *etiam paullulum* (pero cf. *OLD*, s.v. *etiamnunc* 1c).

FEDRIAS

¿Cómo sabías entonces que era mi hermano?

700

DORO

Parmenón me lo dijo. Él me dio la ropa.

FEDRIAS

*(Aparte.)* Estoy muerto.

DORO

Se vistió con la mía. Después salieron los dos juntos.

PITIAS

¿Ya le quedó claro que estoy sobria y que no le mentí? ¿Ya le quedó claro que la chica fue violada?

FEDRIAS

Vamos, bestia, ¿ahora le creés lo que dice?

705

PITIAS

¿Por qué tendría que creerle? La misma situación lo demuestra.

FEDRIAS

*(A Doro.)* Alejate un poquitito. ¿No me escuchaste? *(Empujándolo.)* Todavía un poquitito más. Es suficiente. Decímelo de nuevo: ¿Quéreas te sacó tu ropa?

DORVS  
factum.

PHAEDRIA  
et east induitu'?

DORVS  
factum.

PHAEDRIA  
et pro te huc deductust?

DORVS  
ita.

PHAEDRIA  
Iuppiter magne, o scelestum atque audacem hominem!

PYTHIAS  
vae mihi:  
710 etiam [nunc] non credes indignis nos esse inrisas modis?

PHAEDRIA  
mirum ni tu credas quod iste dicat. quid agam nescio.  
heus negato rursus. possumne ego hodie ex te exsculpere  
verum? vidistine fratrem Chaeream?

DORVS  
non.



DORO

Sí.

FEDRIAS

¿Y se la puso?

DORO

Sí.

FEDRIAS

¿Y lo trajeron acá en tu lugar?

DORO

Así es.

FEDRIAS

¡Gran Júpiter! ¡Qué delincuente y audaz!

PITIAS

¡Ay de mí! ¿Tampoco ahora cree que fuimos terriblemente burladas? 710

FEDRIAS

Me sorprendería si no creyeras lo que este dice. (*Aparte.*) No sé qué hacer. (*A Doro, por lo bajo.*) Ey, ahora negalo. (*Alzando la voz.*) ¿Hoy no podré arrancarte la verdad? ¿Viste a mi hermano Quéreas?

DORO

No.

PHAEDRIA

non potest

sine malo fateri, video: sequere hac. modo ait modo negat.

715 ora me.

DORVS

obsecro te vero, Phaedria.

PHAEDRIA

i intro nunciam.

DORVS

oiei.

PHAEDRIA

alio pacto honeste quomodo hinc abeam nescio.

actumst, siquidem tu me hic etiam, nebulo, ludificabere.—

PYTHIAS

Parmenoni' tam scio esse hanc tech*<i>*nam quam me vivere.

DORIAS

sic est.

PYTHIAS

inveniam pol hodie parem ubi referam gratiam.

720 sed nunc quid faciundum censes, Dorias?

FEDRIAS

No puede hablar sin golpes, por lo que veo.<sup>117</sup> (*A Doro por lo bajo.*)  
 Seguime por acá. (*En voz alta.*) Dice que sí, dice que no. (*A Doro por lo bajo.*) Suplicame.

715

DORO

Se lo suplico, Fedrias.

FEDRIAS

Andá para adentro. (*Lo golpea.*)

DORO

¡Ay, ay!

FEDRIAS

(*Aparte.*) No sé de qué otra forma puedo salir de esto dignamente. (*A Doro.*) Estás acabado, si volvés a burlarte de mí, tonto.

PITIAS

Estoy tan segura de que esto fue una jugarreta de Parmenón como de que estoy viva.

DORIAS

Así es.

PITIAS

¡Por Pólux! Hoy voy a encontrar el modo de pagarle con la misma moneda. Pero, ¿qué te parece que tenemos que hacer ahora, Dorias?

720

<sup>117</sup> Tanto en Roma como en Grecia, solo se aceptaba el testimonio de esclavos bajo tortura. Acerca de este hecho, Bradley (1994:167) afirma: "since slaves, as owners of no property, were vulnerable only to the extent that their bodies were vulnerable, it made sense to believe that the habitual lying with which all slaves were credited could only be guarded against by the infliction of bodily pain".

DORIAS

de istac rogas  
virgine?

PYTHIAS

ita, utrum taceam an praedicemne?

DORIAS

tu pol, si sapis,  
quod scis nescis neque de eunucho neque de vitio virginis.  
hac re et te omni turba evolves et illi gratum feceris.  
id modo dic, abisse Dorum.

PYTHIAS

ita faciam.

DORIAS

sed videon Chremen?

725 Thai' iam aderit.

PYTHIAS

quid ita?

DORIAS

quia, quom inde abeo, iam tum occeperat  
turba inter eos.

PYTHIAS

tu aufer aurum hoc. ego scibo ex hoc quid siet.

DORIAS

¿Me preguntás con respecto a la chica?

PITIAS

Sí. ¿Tengo que contarle o callarme?

DORIAS

¡Por Pólux! Vos, si sos astuta, no sabés lo que sabés ni sobre el eunuco ni sobre la violación de la chica. De esta forma, no solo te vas a liberar de todo el escándalo, sino que también le vas a hacer un favor a ella. Decí nada más que Doro se fue.

PITIAS

Voy a hacer eso.

DORIAS

Pero ¿veo a Cremes? Tais debe estar por llegar.

725

PITIAS

¿Por qué?

DORIAS

Porque, cuando salí de ahí, ya había empezado la pelea entre ellos.

PITIAS

Vos llevate las joyas. Yo me voy a enterar por boca de él de lo que pasa.

## V

### CHREMES PYTHIAS

CHREMES

Attat data hercle verba mihi sunt: vicit vinum quod bibi.  
at dum accubabam quam videbar mi esse pulchre sobrius!  
postquam surrexi neque pes neque mens sati' suom officium facit.

PYTHIAS

730 Chreme.

CHREMES

quis est? ehem Pythias: vah quanto nunc formonsior  
videre mihi quam dudum!

PYTHIAS

certe tuquidem pol multo hilarior.

CHREMES

verbum hercle hoc verum erit «sine Cerere et Libero friget Venus».  
sed Thai' multo ante venit?

## Escena V

CREMES – PITIAS

CREMES

(*Ebrio. Se tambalea.*) ¡Uf! Voy por mal camino, ¡por Hércules!: me ven-  
ció el vino que bebí. Pero mientras estaba sentado,<sup>118</sup> ¡me parecía que  
estaba totalmente sobrio! Desde que me levanté ni los pies ni la mente  
hacen su tarea.

PITIAS

¡Cremes!

730

CREMES

¿Quién es? Eh, Pitias... ¡Ah, cuánto más hermosa me parecés ahora que  
antes!

PITIAS

Por cierto, usted, mucho más alegre...

CREMES

¡Por Hércules! Es verdad lo que dicen: sin Ceres y sin Líber se enfría  
Venus.<sup>119</sup> Pero ¿Tais hace mucho que llegó?

<sup>118</sup> Modificado verbal de *cubo* (cf. Ernout; Meillet, s.v. 'être couché', 'être allié', 'coucher'), *accubo* (<*ad-cubo*) significa literalmente "recostarse junto a", en la medida en que los romanos, al igual que los griegos, se acostaban en el *triclinium* para comer. Los lechos –en cada uno cabían tres comensales– se disponían en torno a una *mensa* de modo tal que los lugares preservaran un orden jerárquico (*lectus medius, lectus summus, lectus imus*). Cf. Daremberg; Saglio, s.v. *coena*.

<sup>119</sup> Proverbio que alude a tres divinidades: Ceres (corresponde a Deméter en el panteón griego), diosa de la vegetación y la agricultura, su nombre presenta la misma raíz \**ker-* ('crecer') que los verbos *creo* y *creSCO*, etimológicamente emparentados (cf. Roberts; Pastor, s.v.); Líber, el Dioniso itálico, su nombre hace alusión a uno de los epítetos habituales de este dios: el liberador; Venus, deidad primitiva del pueblo romano, protectora de los huertos –homologada a la Afrodita griega a partir del s. II a.C., se convierte en la diosa del amor y, en términos del imaginario sociopolítico romano, se la vincula con la *gens Iulia*, descendiente de Eneas, hijo de la diosa (cf. Grimal, s.v.). En cuanto al proverbio propiamente

PYTHIAS

anne abiit iam a milite?

CHREMES

iamdudum, aetatem. lites factae sunt inter eos maxumae.

PYTHIAS

735 nil dixit tu ut sequerere sese?

CHREMES

nil, nisi abiens mi innuit.

PYTHIAS

eho nonne id sat erat?

CHREMES

at nescibam id dicere illam, nisi quia  
correxit miles, quod intellexi minu'; nam me extrusit foras.  
sed eccam ipsam: miror ubi ego huic antevorterim.



PITIAS

¿Ya se fue de lo del soldado?

CREMES

Hace rato... Un siglo. Los conflictos entre ellos estallaron.

PITIAS

¿No le dijo nada de que la siguiera?

735

CREMES

Nada, solo al irse me hizo un gesto con la cabeza.

PITIAS

Ah, ¡y eso no le alcanzó?

CREMES

Pero no sabía lo que me quería decir, si no fuera porque el soldado me dio un correctivo, que entendí menos, porque me empujó afuera. Pero acá llega ella, no me explico dónde me le adelanté.

---

dicho, se trata de una referencia por metonimia a los atributos que caracterizan a cada divinidad y, por ende, de una vinculación entre la comida, el vino y el amor. Los autores posteriores le atribuyeron a Terencio, en virtud de la popularidad de la que gozaba, la invención de esta paremia.

## VI

### THAIS CHREMES PYTHIAS

#### THRASO

Credo equidem illum iam adfuturum esse, ut illum [a me] eripiat:  
sine veniat.

- 740 atqui si illum digito attigerit uno, oculi ilico ecfodientur.  
usque adeo ego illi(u)s ferre possum ineptiam et magnifica verba,  
verba dum sint; verum enim si ad rem conferentur, vapulabit.

#### CHREMES

Thais, ego iamdudum hic adsum.

#### THAIS

- o mi Chreme, te ipsum exspectabam.  
scin tu turbam hanc propter te esse factam? et adeo ad te attinere hanc  
745 omnem rem?

#### CHREMES

ad me? qui? quasi istuc . .

#### THAIS

quia, dum tibi sororem studeo  
reddere ac restituere, haec atque hui(u)smodi sum multa passa.

#### CHREMES

ubi east?

#### THAIS

domi apud me.

## Escena VI

TAIS – CREMES – PITIAS

TAIS

(*Aparte.*) Estoy segura de que va a venir en seguida para arrebatármela...  
Dejá que venga... Si llega a tocarla con un solo dedo, ahí mismo le voy a arrancar los ojos. Hasta incluso puedo soportar su estupidez y su palabrería, mientras solo sean palabras; pero la verdad es que si llega a ponerlo en acción, lo azotaré. 740

CREMES

Tais, yo llegué hace un momento.

TAIS

(*Trata de seducirlo.*) ¡Querido Cremes! A vos te estaba buscando. ¿Sabés que ese alboroto ocurrió por vos? ¿Y que además todo este asunto te incumbe? 745

CREMES

¿A mí? ¿Por qué? Como esto...

TAIS

(*Lo interrumpe.*) Porque, mientras me dedico a devolverte y a restituirte a tu hermana, he soportado estas cosas y muchas de este tipo.

CREMES

¿Dónde está ella?

TAIS

En casa conmigo.

CHREMES

hem.

THAIS

quid est?

educta ita uti teque illaque dignumst.

CHREMES

quid ais?

THAIS

id quod res est.

hanc tibi dono do neque repeto pro illa quicquam abs te preti.

CHREMES

750 et habetur et referetur, Thais, ita uti merita's gratia.

THAIS

at enim cave ne priu' quam hanc a me accipias amittas, Chreme;

nam haec east quam miles a me vi nunc ereptum venit.

abi tu, cistellam, Pythias, domo ecfer cum monumentis.

CHREMES

viden tu illum, Thais, . .

PYTHIAS

ubi sitast?

CREMES

(*Con sospecha.*) Mmm...

TAIS

¿Qué pasa? Fue educada como corresponde tanto para vos como para ella.

CREMES

¿Qué decís?

TAIS

Las cosas como son. Te la doy como regalo y no te pido nada a cambio de ella.

CREMES

Te lo agradezco y te retribuiré este favor como te merecés, Tais. 750

TAIS

Pero cuidate de no perderla antes de que te la entregue, Cremes, porque es ella la que el soldado viene a arrebatarle por la fuerza. Pitias, andá vos a casa y traé la cestita con los objetos de reconocimiento.<sup>120</sup>

CREMES

(*Indicando que Trasón se acerca.*) ¿No ves, Tais, ...

PITIAS

¿Dónde la puso?

<sup>120</sup> Traducimos por "objetos de reconocimiento" el lexema *monumentum*, en la medida en que connota, en el nivel metaliterario del discurso, el procedimiento cómico de la *anagnórisis*. Nótese que se trata de un sustantivo deverbativo que proviene de *maneó*, cuya raíz \**men-* remite a los diversos estados de la mente: 'pensar', 'recordar', 'advertir', principalmente (cf. Roberts; Pastor, s.v.). Así pues, *monumentum* es todo aquello que permite recuperar un recuerdo y, por extensión, promover un reconocimiento (cf. Ernout; Meillet, s.v.). Convención importada de la *néa*, los *monumenti* (gr. *gnorismata*) sirven como *signa* para identificar, en el marco de la *fabula*, a los niños abandonados o vendidos.

THAIS

in risco: odiosa cessas.

CHREMES

755 militem secum ad te quantas copias adducere?

attat . .

THAIS

num formidulosus obsecro es, mi homo?

CHREMES

apage sis:

egon formidulosu' nemo hominum qui vivat minus.

THAIS

atqui ita opust.

CHREMES

ah metuo qualem tu me esse hominem existumes.

THAIS

immo hoc cogitato: quicum res tibi peregrinus est,

760 minu' potens quam tu, minu' notu', minus amicorum hic habens.

CHREMES

sic istuc. sed tu quod cavere possis stultum admittere est.

malo ego nos prospicere quam hunc ulcisci accepta iniuria.

tu abi atque obsera ostium intu', dum ego hinc transcurro ad forum:

TAIS

En el arcón... Te estás demorando, lerdá.

CREMES

... con cuántas tropas se viene el soldado para atacarte? ¡Uy...!

755

TAIS

Por favor, ¿no estarás asustado, querido mío?

CREMES

Salí, ¿asustado yo? No existe hombre vivo que lo esté menos.

TAIS

Bien, así está la cosa.

CREMES

Ah... Temo que no valores qué clase de hombre soy yo.

TAIS

Ni siquiera pienses eso. Con quien tenés este problema es un forastero,<sup>121</sup> menos influyente que vos, menos conocido, con menos amigos aquí.

760

CREMES

Lo sé, pero es estúpido esperar lo que podés evitar. Yo prefiero que tomemos precauciones antes que vengarnos de él, una vez recibido el ataque. Vos andate y trabá la puerta por dentro, mientras yo corro

<sup>121</sup> Con la intención de insuflar ánimo a Cremes, Tais introduce un argumento de carácter jurídico: Cremes es un ciudadano ateniense, mientras que su rival, el soldado Trasón, es un *peregrinus*—vertido aquí como “forastero”—, de modo que este último no posee institución jurídica que lo ampare; de este modo, por ser menos poderoso o influyente, menos conocido y tener menos amigos, se halla en una clara posición de inferioridad respecto de Cremes. Por cierto, el gesto irónico de este pasaje reside en el hecho de que la propia Tais es también ella una forastera (griega, pero no ateniense).

volo ego adesse hic advocatos nobis in turba hac.

THAIS

mane.

CHREMES

765 meliust.

THAIS

mane.

CHREMES

omite: iam adero.

THAIS

nil opus est istis, Chreme.

hoc modo dic, sororem illam t<ua>m esse et te parvam virginem  
amissime, nunc cognosse. signa ostende.

PYTHIAS

adsunt.

THAIS

cape.

si vim faciet, in ius ducito hominem: intellextin?

CHREMES

probe.



al foro; quiero que mis asesores legales<sup>122</sup> estén aquí con nosotros en este alboroto.

TAIS

Quedate.

CREMES

Es lo mejor.

765

TAIS

Quedate.

CREMES

Dejame, ya vuelvo.

TAIS

No son para nada necesarios, Cremes. Decí esto solamente: que ella es tu hermana, que vos la habías perdido cuando la chica era pequeña y que ahora la reconociste. Mostrá las pruebas.

PITIAS

Acá están.

TAIS

Tomá. Si se pone violento, llevalo a juicio. ¿Entendiste?

CREMES

Perfectamente.

---

<sup>122</sup> A propósito del papel del *advocatus* en la comedia, González Vázquez (s.v.) señala que se trata de un acompañante, cuyo rol es secundario y que tiene la función de "ayudar a un amigo y protegerlo de otro personaje que pretende hacerle daño, aunque su ayuda no sea efectiva."

THAIS

fac animo haec praesenti dicas.

CHREMES

faciam.

THAIS

attolle pallium.

770 perii, huic ipsist opu' patrono, quem defensorem paro.

TAIS

Decilo convencido.

CREMES

Lo voy a hacer.

TAIS

Tirá el manto.<sup>123</sup> (*Aparte.*) ¡Estoy perdida! ¡Es necesario un protector para 770 este, a quien yo preparo como mi defensor!

---

<sup>123</sup> La expresión *atolle pallium* (vertida aquí como "tirá el manto") comporta un consejo dirigido a Cremes para que se prepare para el combate. Desde el punto de vista metaliterario, *pallium* remite al objeto-vestimenta que da nombre al subgénero dramático comedia *palliata*.

## VII

### THRASO GNATHO SANGA CHREMES THAIS

THRASO

Hancin ego ut contumeliam tam insignem in me accipiam, Gnatho?  
mori me satiust. Simalio, Donax, Syrisce, sequimini.  
primum aedis expugnabo.

GNATHO

recte.

THRASO

virginem eripiam.

GNATHO

probe.

THRASO

male mulcabo ipsam.

GNATHO

pulchre.

THRASO

in medium huc agmen cum  
vecti, Donax;

Escena VII<sup>124</sup>

TRASÓN – GNATÓN – SANGA – CREMES – TAIS

TRASÓN

¿Acaso voy a aceptar una ofensa tan evidente contra mí, Gnatón? Preferiría morirme. Simalión, Dónax, Sirisco, síganme. Primero, voy a tomar la casa.

GNATÓN

¡Correcto!

TRASÓN

Me voy a llevar a la chica.

GNATÓN

¡Excelente!

TRASÓN

A la otra, tremenda paliza le voy a dar.

GNATÓN

¡Espléndido!

TRASÓN

Acá, en el centro de la columna con la palanca, Dónax. Vos, Simalión, al 775

<sup>124</sup> En la escena IV.7 se produce el ataque de Trasón a la casa de Tais. Esta escena tiene la misma fuerza dramática que la escena de la violación en el acto III. Ambos ataques, sobre la misma casa y buscando a la misma persona, son imágenes especulares: Quéreas se escurre como un eunuco, pero su violación exitosa revela que su debilidad es mero disfraz; Trasón, por el otro lado, lleva adelante un ataque frontal, pero su ignominiosa derrota demuestra que es en realidad débil y que su fortaleza es una máscara. Cf. Gilmartin (1975:263).

775 tu, Simalio, in sinistrum cornum; tu, Syrisce, in dexterum.  
cedo alios: ubi centuriost Sanga et manipulus furum?

SANGA  
eccum adest.

THRASO  
quid ignave? peniculon pugnare, qui istum huc portes, cogitas?

SANGA  
egon? imperatoris virtutem noveram et vim militum;  
sine sanguine hoc non posse fieri: qui abstergerem volnera?

THRASO  
780 ubi alii?

GNATHO  
qui malum «alii»? solu' Sannio servat domi.

flanco izquierdo. Vos, Sirisco, al derecho. A ver, los otros... ¿Dónde está el centurión Sanga y su compañía de ladrones?<sup>125</sup>

SANGA

¡Presente!

TRASÓN

¿Qué hacés, inútil? ¿Pensás pelear con esa esponja que traés?<sup>126</sup>

SANGA

¿Yo? Ya he conocido la valentía del general y la violencia de sus soldados: esto no puede terminar sin sangre. ¿Cómo se supone que voy a limpiar las heridas?

TRASÓN

¿Dónde están los otros?

780

GNATÓN

¿Qué cuerno quiere decir con “los otros”?<sup>127</sup> Queda Sanión nada más y está de guardia en casa.

<sup>125</sup> Terencio utiliza una terminología militar propia de los ejércitos romanos. El centurión (*centurio*) estaba a cargo de unidades de 100 soldados, y el *manipulus* (“compañía”) era una formación compuesta por dos centurias. Sin embargo, no se trata de soldados, sino de cocineros, tal como se desprende de la utilización del lexema *fur*, que traducimos por “ladrones”, pues es este un rasgo definitorio de los *coqui* en la *palliata*. Cf. Duckworth (1952:262).

<sup>126</sup> David (2008:28) señala que los accesorios que los personajes de Dónax y Sanga llevan como armas de guerra le dan un tono burlesco a la escena, pues refuerzan el carácter risible de los soldados que acompañan a Trasón. Se trata, pues, de esclavos que asisten al *miles* en su ataque, pero no tienen experiencia militar. Sanga es un cocinero, según se lee en el comentario de Donato (*Comm. Ter.*, ad Eun. 777) y porta la esponja que posiblemente tuviera en mano al ser convocado por Trasón. Cf. también Kim On Chong-Gossard (2015:78-79).

<sup>127</sup> Marshall (2006:122-123), al referirse a la conformación de las compañías teatrales y analizar la cantidad de actores necesarios en cada comedia, en función de los roles, señala que hay aquí un sutil chiste metateatral, pues dado que hay ocho actores en escena, probablemente no quedara ningún otro en bambalinas. La respuesta de Gnatón sugiere que el único esclavo restante se ha quedado al cuidado de la casa.

THRASO

tu hosce instrue; ego hic ero post principia: inde omnibus signum dabo.

GNATHO

illuc est sapere: ut hosce instruxit, ipsu' sibi cavit loco.

THRASO

idem hoc iam Pyrru' factitavit.

CHREMES

viden tu, Thais, quam hic rem agit?  
nimirum consilium illud rectumst de occludendis aedibus.

THAIS

785 sane quod tibi nunc vir videatur esse hic, nebulo magnus est:  
ne metuas.

THRASO

quid videtur?

GNATHO

fundam tibi nunc nimi' vellem dari,  
ut tu illos procul hinc ex occulto caederes: facerent fugam.



TRASÓN

Vos, formalos acá. Yo voy a estar en la retaguardia: desde ahí les doy la señal.

GNATÓN

(*Aparte.*) Hay sabiduría en eso: forma a los demás y él se resguarda.

TRASÓN

Ya Pirro<sup>128</sup> acostumbraba hacerlo así.

CREMES

Tais, ¿viste lo que está haciendo este? Sin duda era correcta la decisión de cerrar la puerta.

TAIS

Te parecerá que es todo un hombre, pero en verdad es un gran impostor. 785 No tengas miedo.<sup>129</sup>

TRASÓN

¿Qué te parece?

GNATÓN

¡Cómo me gustaría que usted tuviera a mano una honda para que los atacara desde un lugar lejano y oculto! Escaparían.

<sup>128</sup> Pirro (318-272 a.C.), Rey de Epiro, estado helénico situado en el noroeste de Grecia, desembarcó en Italia en alianza con Tarento para detener la expansión romana sobre la Magna Grecia. Venció a los romanos en Heraclea (281) y Áusculo (279), pero al precio de sufrir grandes pérdidas que lo obligaron a retirarse de la península.

<sup>129</sup> David (2008:27-28) analiza esta escena a partir de la relación entre el discurso gestual y el verbal. Afirma que en ella, donde interviene una mujer (Tais) y siete hombres (Cremes, Sanga, Gnatón y Trasón con sus tres acompañantes), la virilidad está puesta del lado de la valiente prostituta, mientras que la femineidad, que supone el miedo aquí mencionado, corresponde a los personajes masculinos. Todo ello, según la autora, puede verse en los desplazamientos escénicos que Trasón indica a su séquito y en la sugerencia de Cremes de mantener la puerta cerrada.

THRASO

sed eccam Thaidem ipsam video.

GNATHO

quam mox inruimus?

THRASO

mane:

omnia prius experiri quam armis sapientem decet.

790 qui scis an quae iubeam sine vi faciat?

GNATHO

di vostram fidem,

quantist sapere! numquam accedo quin abs te abeam doctior.

THRASO

Thai', primum hoc mihi responde: quom tibi do istam virginem,  
dixtin hos dies mihi soli dare te?

THAIS

quid tum postea?

THRASO

rogitas? quae mi ante oculos coram amatorem adduxti tuom . .

THAIS

795 quid cum illoc agas?

THRASO

et cum eo clam te subduxti mihi?

TRASÓN

¡Atención! ¡Estoy viendo a la mismísima Tais!

GNATÓN

¿Cuándo atacamos?

TRASÓN

Esperá. Es conveniente que el hombre sabio agote todas las opciones antes de recurrir a las armas. ¿Cómo sabés que no va a cumplir mis 790 órdenes sin usar la violencia?

GNATÓN

¡Por los dioses! ¡Cuánta sabiduría! Siempre aprendo algo de usted.

TRASÓN

Tais, primero respondeme esto: cuando te regalé esta chica, ¿no me dijiste que me dabas estos días solo a mí?

TAIS

¿Y qué?

TRASÓN

¿Qué me estás preguntando? ¡Me trajiste a tu amante en mi cara...

TAIS

¿Qué problema tenés con él?

795

TRASÓN

... y con él escapaste de mí a escondidas!

THAIS

lubuit.

THRASO

Pamphilam ergo huc redde, nisi vi mavis eripi.

CHREMES

tibi illam reddat aut tu eam tangas, omnium . . ?

GNATHO

ah quid agis? tace.

THRASO

quid tu tibi vis? ego non tangam meam?

CHREMES tuam autem, furcifer?

GNATHO

cave sis: nescis quoi maledicas nunc viro.

CHREMES

non tu hinc abis?

800 scin tu ut tibi res se habeat? si quicquam hodie hic turbae coeperis,  
faciam ut hui(u)s loci di<ei>que meique semper memineris.

TAIS

Me dio la gana.

TRASÓN

Entonces devolveme a Pánfila. ¿O preferís que te la saque por la fuerza?

CREMES

¿Que la devuelva o usted se la lleva,<sup>130</sup> pedazo de...?

GNATÓN

¡Eh! ¡Qué hace! ¡Cállese!

TRASÓN

¿Qué dice? ¿No me la puedo llevar, si es mía?

CREMES

¿Suya, sinvergüenza?

GNATÓN

Cuidado, ¡por favor! No sabe con quién se está metiendo.

CREMES

(*A Gnatón.*) ¿No te habías ido? (*A Trasón.*) ¿No se da cuenta cómo está la cosa? Si hoy arma un alboroto, ¡voy a hacer que se acuerde siempre de este lugar, de este día y de mí!

<sup>130</sup> Traducimos por “llevar” el lexema verbal *tango*, que tiene el sentido básico de “tocar”, en tanto expresa el contacto con la mano, pero también se emplea como sustituto eufemístico de *fútuao* (“mantener relaciones sexuales”). Según explican Suárez; Vázquez (2012:66), “el clasema distribución entre funciones y género es la clave para establecer la diferencia de significados. Partiendo, pues, del rasgo “contacto”, la complementación con un objeto inanimado relaciona este lexema verbal con la esfera significativa de la apropiación; por el contrario, con un sujeto masculino y un objeto paciente femenino, *tango* se ubica en el área de las relaciones amorosas.”. En este caso, dado que el soldado Trasón se está refiriendo a la *uirgo*, resuena este uso eufemístico del término.

GNATHO

miseret t<ui> me qui hunc tantum hominem facias inimicum tibi.

CHREMES

diminuat ego caput tuum hodie, nisi abis.

GNATHO

<ai>n vero, canis?

sic in agis?

THRASO

quis tu homo es? quid tibi vis? quid cum illa r<ei> tibist?

CHREMES

805 scibi': principio <ea>m esse dico liberam.

THRASO

hem.

CHREMES

civem Atticam.

THRASO

hui.

CHREMES

m<ea>m sororem.

THRASO

os durum.

GNATÓN

¡Pobre de usted, buscarse semejante hombre de enemigo!

CREMES

Hoy voy a romperte la cabeza si no te vas.

GNATÓN

¿Ah, sí, animal? ¿Así se porta?

TRASÓN

¿Quién se cree que es? ¿Qué quiere? ¿Qué tiene que ver con ella?

CREMES

Se lo voy a decir: primero le digo que ella es libre.

805

TRASÓN

¿Eh?

CREMES

Y ciudadana ateniense.

TRASÓN

¡Ja!

CREMES

Y mi hermana.

TRASÓN

¡Qué caradura!

CHREMES

miles, nunc adeo edico tibi  
ne vim facias ullam in illam. Thais, ego eo ad Sophronam  
nutricem, ut eam adducam et signa ostendam haec.

THRASO

tun me prohibeas  
meam ne tangam?

CHAEREA

prohibebo inquam.

GNATHO

audin tu? hic furti se adligat:  
810 sat[is] hoc tibist.

THRASO

idem hoc tu [ais], Thai?

THAIS

quaere qui respondeat.—

THRASO

quid nunc agimu'?

GNATHO

quin redeamu': iam haec tibi aderit supplicans  
ultra.

THRASO

credin?



CREMES

Soldado, de ahora en más le ordeno que no ejerza ninguna violencia sobre ella. Tais, yo voy a lo de la nodriza Sofrona, para que venga y muestre las pruebas.

TRASÓN

¿Usted me va a prohibir llevarme a la que es mía?

CREMES

Sí, se lo voy a prohibir.

GNATÓN

¿Lo escuchó? Se declaró culpable de robo, con eso ya tiene suficiente. 810

TRASÓN

Tais, ¿vos decís lo mismo?

TAIS

Buscate a alguien que te responda.

TRASÓN

¿Qué hacemos ahora?

GNATÓN

¿Por qué no nos vamos a casa? Ya va a volver más adelante suplicando.

TRASÓN

¿Te parece?

GNATHO

immo certe: novi ingenium mulierum:  
nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro.

THRASO

bene putas.

GNATHO

iam dimitto exercitum?

THRASO

ubi vis.

GNATHO

Sanga, ita ut fortis decet

815 milites, domi focique fac vicissim ut memineris.

SANGA

iamdudum animus est in patinis.

GNATHO

frugi es.

THRASO

vos me hac sequimini.

GNATÓN

¡Por supuesto! Conozco el carácter de las mujeres: no quieren cuando uno quiere, y cuando uno no quiere, sí quieren.<sup>131</sup>

TRASÓN

Tenés razón.

GNATÓN

¿Licencio ya al ejército?

TRASÓN

Cuando quieras.

GNATÓN

Sanga, como corresponde a los soldados valerosos, cuidá del fuego de 815 tu hogar.

SANGA

Ya hace tiempo que mi pensamiento está en las cacerolas.

GNATÓN

¡Qué útil sos!

TRASÓN

Ustedes síganme por acá.

<sup>131</sup> A lo largo de la pieza, Gnatón asume el comportamiento esperable en el rol del esclavo que urde engaños. Aquí, como suelen hacer los *servi* que colaboran con su joven amo para que pueda satisfacer sus deseos sexuales, el *parasitus* aconseja al *miles* en relación con el comportamiento femenino. Algo semejante ocurre en los vv. 434-445, en referencia a Fedrias, su rival amoroso. Cf. Manuwald (2006:427-428).

## ACTVS V

I

THAIS PYTHIAS

THAIS

Pergin, scelesta, mecum perplexe loqui?

“scio nescio abiit audivi, ego non adfui.”

non tu istuc mihi dictura aperte es quidquid est?

820 virgo conscissa veste lacrumans opticet;

eunuchus abiit: quam ob rem? [aut] quid factumst? taces?

PYTHIAS

quid tibi ego dicam misera? illum eunuchum negant

fuisse.

THAIS

quis fuit igitur?

PYTHIAS

iste Chaerea.

THAIS

qui Chaerea?

## ACTO V

### Escena I

T AIS – PITIAS<sup>132</sup>

T AIS

*(Saliendo de la casa junto con Pitias.)*

¿Seguís, maldita, hablándome con rodeos? *(Parodiando a Pitias.)* “Lo sé, no lo sé, se fue, lo oí, yo no estuve presente”. ¿Me vas a decir de una vez por todas lo que pasó, sea lo que sea? La chica, con la ropa rasgada y llorando, 820 no dice una palabra. El eunuco se fue. ¿Por qué razón? ¿Qué pasó? *(Pitias no responde.)* ¿No me lo vas a decir?

PITIAS

¡Desgraciada de mí! ¿Qué puedo decirle? Niegan que el eunuco... fuera un eunuco.

T AIS

Y entonces, ¿quién era?

PITIAS

El Quéreas ese.

T AIS

¿Cuál Quéreas?

<sup>132</sup> Los dúos o tríos femeninos constituyen un motivo dramático tradicional que, a menudo, “servent uniquement à annoncer un coup de théâtre ou un quiproquo qui n’auront véritablement lieu que dans la scène suivante, en présence d’un personnage masculin”, afirma Faure-Ribreau (2012:10). Así, pues, el dúo entre Tais y Pitias prepara el encuentro entre la cortesana y Quéreas (vv. 840-909) que hará avanzar la intriga.

PYTHIAS

iste ephebu' frater Phaedriae.

THAIS

825 quid ais, venefica?

PYTHIAS

atqui certe comperi.

THAIS

quid is obsecro ad nos? quam ob rem adductust?

PYTHIAS

nescio;

nisi amasse credo Pamphilam.

THAIS

hem misera occidi,

infelix, siquidem tu istaec vera praedicas.

num id lacrumat virgo?

PYTHIAS

id opinor.

THAIS

quid ais, sacrilega?

830 istucine interminata sum hinc abiens tibi?

PITIAS

El efebo ese, el hermano de Fedrias.

TAIS

¿Qué decís, bruja?<sup>133</sup>

825

PITIAS

Y estoy completamente segura.

TAIS

¿Qué hacía en nuestra casa? ¡Por favor! ¿Por qué razón lo trajeron?

PITIAS

No sé... salvo que se haya enamorado de Pánfila.

TAIS

¡Ay, desgraciada de mí! ¡Estoy muerta, pobre de mí, si es verdad lo que me decís! ¿Por eso está llorando la chica?

PITIAS

Eso creo.

TAIS

¿Qué decís, descarada? ¿Fue eso lo que te ordené precisamente al salir de aquí?<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Traducimos por “bruja” el adjetivo *venefica*, que tiene el sentido de “envenenadora” y es prácticamente un sinónimo de *malefica*. En Plauto es un insulto corriente (cf. *Per.* 278). En Terencio, en cambio, aparece en esta única ocurrencia: se trata de un insulto utilizado en contextos de registro bajo, cuyo significado léxico no debe interpretarse literalmente. Cf. Daremberg; Saglio, s.v. *veneficium*; Dickey (2007:180).

<sup>134</sup> En verdad, Tais no había dado ninguna orden en escena, sino que había indicado que lo haría al entrar (cf. vv. 492-493), por lo que Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) comenta: *apparet haec post scaenam esse mandata*. Puede suponerse que la orden se dio dentro de la casa y, por tanto, fuera de escena, o bien que Tais esté refiriéndose al pedido de que se cuidara a la joven que realizara a Pitias antes de salir de escena (cf. vv. 502-503).

PYTHIAS

quid facerem? ita ut tu iusti, soli creditast.

THAIS

scelesta, ovem lupo commisisti. disputet  
sic mihi data esse verba. quid illuc hominis est?

PYTHIAS

era mea, tace tace obsecro, salvae sumus:  
835 habemus hominem ipsum.

THAIS

ubi is est?

PYTHIAS

em ad sinist<e>ram.  
viden?

THAIS

video.



PITIAS

¿Qué podía hacer? La dejamos a su cargo, tal cual usted lo ordenó.

TAIS

Maldita, le entregaste la oveja al lobo.<sup>135</sup> Es vergonzoso que me hayan embaucado así. (*Entra Quéreas todavía disfrazado de eunuco.*) ¿Qué clase de tipo es ese?<sup>136</sup>

PITIAS

Señora mía, cállese, cállese, por favor. ¡Estamos salvadas! Aquí está el 835 tipo en persona.

TAIS

¿Dónde está?

PITIAS

Mire, a la izquierda. ¿Lo ve?

TAIS

Lo veo.

<sup>135</sup> Tais utiliza un proverbio que aparece en Plauto, *Ps.* 140, en una escena en la que el *leno* Balión reprende a sus esclavos por la pereza y el incumplimiento de sus tareas. Bureau; Nicolas (2015:395-396) encuentran en esta intertextualidad la clave para la interpretación de la escena y particularmente del enojo de Tais con su sirvienta, pues permite poner en relación al personaje de la prostituta terenciana con el lenón plautino. En efecto, según los autores, "Thais qui voulait se doter de respectabilité se retrouve, par la faute de Chéréa et la négligence de Pythias, dans la situation ni plus ni moins d'une *lena*. La jeune fille qui lui était confié a été prostituée et le rêve de reconnaissance sociale de la courtisane s'effondre en la renvoyant au modèle honni du *leno*".

<sup>136</sup> Tais muestra sorpresa por la incongruencia entre el *adulescens* y su apariencia. En efecto, cada *persona* de la comedia *palliata* presenta ciertos rasgos físicos y un vestuario particulares que resultan suficientes para que el público (y los personajes) sepan cuál es su rol. El *adulescens* se caracteriza por su aspecto lozano y fuerte, tener el cabello negro, ser barbilampiño y vestir el *pallium* propio de los varones de condición libre, todo lo cual evidentemente contrasta con el atuendo colorido (cf. vv. 682-683) que lleva Quéreas y con la vejez de Doro, el verdadero eunuco. La referencia a lo extraña que resulta la vestimenta de Quéreas aparece ya en la escena en que, al salir de casa de Tais, se encuentra con su amigo Antifón (cf. vv. 550 ss.).

PYTHIAS

conprende iube, quantum potest.

THAIS

quid illo faciemu', stulta?

PYTHIAS

quid facias, rogas?

vide amabo, si non, quom aspicias, os inpudens

videtur! non est? tum quae ei(u)s confidentiast!

PITIAS

Ordene que lo agarren lo antes posible.

TAIS

¿Y qué vamos a hacer con él, estúpida?

PITIAS

¿Qué hacer, me pregunta? Mire, querida, si, al mirarlo, su cara no parece la de un sinvergüenza... ¿No es así? Encima, es un creído.

## II

## CHAEREA THAIS PYTHIAS

CHAEREA

- 840 Apud Antiphonem uterque, mater et pater,  
 quasi dedita opera domi erant, ut nullo modo  
 intro ire possem quin viderent me. interim  
 dum ante ostium sto, notu' mihi quidam obviam  
 venit. ubi vidi, ego me in pedes quantum queo  
 845 in angiportum quoddam desertum, inde item  
 in aliud, inde in aliud: ita miserrimus  
 fui fugitando nequi' me cognosceret.  
 sed estne haec Thai' quam video? ipsast. haereo  
 quid faciam. quid mea autem? quid faciet mihi?

THAIS

- 850 adeamu'. bone vir Dore, salve: dic mihi,  
 aufugistin?

CHAEREA

era, factum.

THAIS

satine id tibi placet?

CHAEREA

non.

THAIS

credin te inpune habiturum?

## Escena II

QUÉREAS – TAIS – PITIAS

QUÉREAS

*(Sin ver a Tais y a Pitias.)*

En lo de Antifón estaban uno y otro, la madre y el padre, como si fuera a 840  
 propósito, para que, de ningún modo, pudiera entrar sin que me vieran.  
 En eso, mientras estoy parado delante de la puerta, me topé con alguien  
 conocido. Cuando lo vi, salí corriendo tan rápido como pude hacia un 845  
 callejón desierto, y después a otro y a otro. Así, me sentí muy miserable  
 al huir para que nadie me reconociera. Pero ¿no es Tais a quien veo? Es  
 ella misma. Estoy paralizado. ¿Qué voy a hacer? ¿Y a mí qué? ¿Qué me va  
 a hacer?

TAIS

*(A Pitias.)* Acerquémonos. *(A Quéreas.)* ¡Hola, Doro, buen hombre! 850  
 Decime: ¿te escapaste?

QUÉREAS

*(Con amabilidad.)* Sí, ama.

TAIS

¿Y eso te parece bien?

QUÉREAS

No.

TAIS

¿Y te pensás que vas a salir impune?

CHAEREA

unam hanc noxiam

admitte: si aliam admisero umquam, occidito.

THAIS

num meam saevitiam veritus es?

CHAEREA

non.

THAIS

quid igitur?

CHAEREA

855 hanc metui ne me criminaretur tibi.

THAIS

quid feceras?

CHAEREA

paullum quiddam.

PYTHIAS

eho «paullum», inpudens?

an paullum hoc esse tibi videtur, virginem

vitiare civem?

QUÉREAS

Perdóneme esta única falta.<sup>137</sup> Si alguna vez cometo otra, máteme.<sup>138</sup>

TAIS

¿Tenías miedo de mi rigor?

QUÉREAS

No.

TAIS

¿Entonces de qué?

QUÉREAS

(*Señalando a Pitias.*) Tuve miedo de que ella me incriminara ante usted. 855

TAIS

¿Qué habías hecho?

QUÉREAS

Una tontería.

PITIAS

¡Ey! ¿Una “tontería”, sinvergüenza? ¿Le parece una tontería violar a una ciudadana?

<sup>137</sup> Traducimos por “falta” el lexema nominal *noxia*, que refiere un comportamiento injurioso por parte de un niño, un esclavo o un animal que está bajo la potestad del *paterfamilias* (cf. OLD s.v. *noxia*). En este caso, Quéreas utiliza el término al dirigirse a Tais, puesto que, habiendo tomado la identidad del eunuco, se encuentra bajo su dominio.

<sup>138</sup> Es habitual que el esclavo de la comedia, ante la inminencia de un castigo, pida que se le perdone la falta que lo ha provocado prometiendo que será la última. Lo hace mediante una expresión que es prácticamente formular (*unam hanc... amitte, si aliam... occidito*), que encontramos también, por ejemplo, en *Ph.* 141-142 o en *Pl. Mil.* 565-568.

CHAEREA

conservam esse credidi.

PYTHIAS

conservam! vix me contineo quin involem in  
860 capillum, monstrum: etiam ultro derisum advenit.

THAIS

abin hinc, insana?

PYTHIAS

quid ita? vero debeam,  
credo, isti quicquam furcifero si id fecerim;  
praesertim quom se servom fateatur tuom.

THAIS

missa haec faciamu'. non te dignum, Chaerea,  
865 fecisti; nam si ego digna hac contumelia  
sum maxume, at tu indignu' qui faceres tamen.  
neque edepol quid nunc consili capiam scio  
de virgine istac: ita conturbasti mihi  
rationes omnis, ut eam non possim suis  
870 ita ut aequom fuerat atque ut studui tradere,  
ut solidum parerem hoc mi beneficium, Chaerea.

CHAEREA

at nunc de(h)inc spero aeternam inter nos gratiam  
fore, Thai': saepe ex hui(u)smodi re quapiam et  
malo principio magna familiaritas



QUÉREAS

Creí que era una compañera de esclavitud.<sup>139</sup>

PITIAS

¡Compañera de esclavitud! Tengo que contenerme para no agarrarlo de los pelos, imonstruo! Encima viene de vuelta para reírse.

860

TAIS

¡Salí de acá, loca!

PITIAS

¿Por qué? De verdad creo que me quedaría corta, si le hiciera eso a este caradura, especialmente cuando confiesa ser su esclavo.

TAIS

Terminemos con esto. No es digno de vos lo que hiciste, Quéreas, porque incluso si yo soy la más digna de esta ofensa, es indigno que vos la cometieras. Y ahora, ¡por Pólux!, no sé qué hacer con esta chica. A tal punto me complicaste todos los planes que no puedo devolverla a los suyos, como era justo y de acuerdo con el esfuerzo que hice para conseguir este beneficio concreto.

870

QUÉREAS

Pero ahora, Tais, desde este momento, espero que haya entre nosotros una eterna gratitud. A menudo, a partir de una situación como esta y

<sup>139</sup> Quéreas apela aquí para justificar su accionar al término *conserva*, que ya había utilizado Parmenón (v. 366) al presentar al *adulescens* las ventajas de hacerse pasar por el eunuco. Desde el punto de vista de Quéreas, él disfrazado como un *servus* (metateatralidad) perpetra la violación de la *virgo*, a quien confunde (equivoco) con una *conserva*, por lo que el acto se produce entre esclavos y en la casa de una *meretrix*, y aun cuando se revele su verdadera identidad, es el estatus de la joven y el espacio donde ocurrió el hecho lo que lo exculpa, motivo por el cual el *adulescens* apela a ese argumento para defenderse. Cf. Breijo (2020).

875 conflatat. quid si hoc quispiam voluit deus?

THAIS

equidem pol in eam partem accipioque et volo.

CHAEREA

immo ita quaeso. unum hoc scito, contumeliae  
me non fecisse causa, sed amoris.

THAIS

scio,

et pol propterea mage nunc ignosco tibi.

880 non adeo inhumano ingenio sum, Chaerea,  
neque ita inperita ut quid amor valeat nesciam.

de un mal comienzo, surge una gran familiaridad.<sup>140</sup> ¿Y si algún dios 875 lo quiso así?

TAIS

¡Por Pólux! De esta manera no solo lo interpreto, sino también que lo deseo.

QUÉREAS

Y te pido que así sea. Te aseguro que no lo hice para ofenderte, sino por amor.

TAIS

Lo sé y, ¡por Pólux!, por eso ahora más te perdono. Además, Quéreas, 880 soy humana<sup>141</sup> y no soy tan inexperta como para no saber lo que puede el amor.

<sup>140</sup> La familia es una institución social, religiosa y jurídica que existe con anterioridad a la formación de la ciudad; es en esos tiempos, posiblemente, cuando *familia* y *gens* son términos similares. Es un concepto complejo que supone varios usos: por un lado, existe un concepto económico de familia, en tanto comprende todos los bienes que posee una persona, entre ellos los esclavos; por otro, refiere al lugar físico donde viven o trabajan los miembros de un grupo, por lo que una familia está constituida por quienes comparten una misma casa y el sentimiento de intimidad entre dos o más personas se denomina *familiaritas*. Este es probablemente el sentido que aparece en este verso, ya que Quéreas se encuentra viviendo en la casa de la cortesana sin que tenga con el resto de los habitantes de la casa ni con ella alguna de las clases de parentesco que conoce el derecho romano. En tiempos de Terencio, los romanos conocen dos clases de parentesco: el de agnación, vínculo civil y de relevancia jurídica que se transmite por vía masculina y comprende a los parientes unidos por este medio que están bajo la potestad de un jefe; y el de cognación, que es un vínculo de sangre, como el que tienen madre e hijo, que, en principio, carece de relevancia jurídica pero que, con el correr del tiempo, a través del pretor, va obteniendo ciertos reconocimientos en el ámbito del derecho.

<sup>141</sup> El concepto de humanidad es habitual en Terencio. En este caso, se basa en la experiencia compartida del amor, que lleva al entendimiento y el perdón (cf. v. 879). Tanto *humanus*, como *homo* y su antónimo *inhumanus*, en sentido opuesto, se aplican a un comportamiento racional y considerado (cf. *Ad.* 107, 145, 470, 734, 736; *An.* 236; *Hau.* 99, 1406; *Hec.* 499, 553, 555). Sin embargo, el comediógrafo juega con este sentido positivo de la humanidad, poniéndolo en cuestionamiento de acuerdo con cómo se desarrollan las tramas y los personajes se transforman, generando un efecto humorístico a través de la ironía dramática. Esto es especialmente notorio en el caso *Hau. 77: homo sum: humani nihil a me alienum puto*. Cf. Palacios (2016).

CHAEREA

te quoque iam, Thais, ita me di bene ament, amo.

PYTHIAS

tum pol tibi ab istoc, era, cavendum intellego.

CHAEREA

non ausim.

PYTHIAS

nil tibi quicquam credo

THAIS

desinas.

CHAEREA

885 nunc ego te in hac re mi oro ut adiutrix sies,  
ego me tuae commendo et committo fide[i],  
te mihi patronam capio, Thai', te obsecro:

QUÉREAS

¡Por el amor de los dioses, Tais! Ahora también a vos te amo.<sup>142</sup>

PITIAS

¡Por Pólux!, señora, creo que debe cuidarse de este.

QUÉREAS

No me atrevería.

PITIAS

A usted no le creo nada.

TAIS

Basta.

QUÉREAS

Ahora te ruego que seas mi ayudante en este asunto, me encomiendo 885  
y me confío a tu protección,<sup>143</sup> te tomo como mi patrona,<sup>144</sup> Tais, por

<sup>142</sup> El hecho de que le diga que la ama es una picardía de Quéreas que la respuesta de Pitias pone en evidencia. El amor se convierte en término de justificación y, en consecuencia, en eufemismo para aludir al acto sexual, pues el verbo *amo* en latín tiene un claro sentido erótico, que en el término español actual queda diluido.

<sup>143</sup> El concepto de *fides* ('confianza', 'buena fe', 'lealtad', 'promesa', según el contexto) reunía a la vez dos sentidos: uno activo, es decir, la confianza que se deposita en alguien, y otro pasivo, esto es, la confianza de la que alguien es acreedor. La *fides* en Roma es uno de los elementos más importantes en la escala de valores sociales. La relación entre *cliens* y *patronus* se funda sobre la noción de *fides*, por lo tanto implica una obligación insoslayable por parte de ambos. Se trata de una relación asimétrica en la que el primero ejerce sobre el segundo su *patria potestas*: el *patronus* promete a su *cliens* que lo protegerá contra sus adversarios en todas las circunstancias en las que su intervención pudiera serle de utilidad. Esto implica que el *patronus* ejerce una verdadera *patria potestas* sobre su *cliens*, lo cual lo conmina a asumir una actitud activa que lo conduce a velar constantemente por la seguridad y el bienestar de aquellos que ha tomado bajo su protección y a alejar de ellos los peligros que pudieran amenazarlos. En contrapartida, el *cliens* le debe confianza, lealtad y fidelidad. (cf. Hellegouarc'h, 1972:27-35). Es esperable, además, que los ciudadanos respeten la *fides* debida tanto a sus conciudadanos cuanto a la *res publica* en su conjunto, como parte de la relación de solidaridad que existe entre los miembros de una misma comunidad, que comparten las mismas costumbres, leyes y religión. En ese sentido, la *fides* es una regla religiosa, porque contribuye a la protección de la comunidad. De hecho, en las invocaciones a los dioses, adquiere el valor de 'protección' (cf. vv. 418, 790, 924, 943, 1049). Para un estudio pormenorizado de este concepto, cf. Freyburger (1986).

<sup>144</sup> Podemos considerar el término *patronus* como sinónimo de "abogado". Según afirma López

emoriar si non hanc uxorem duxero.

THAIS

tamen si pater . . ?

CHAEREA

quid? ah volet, certo scio,  
890 civis modo haec sit.

THAIS

paullulum opperirier  
si vis, iam frater ipse hic aderit virginis;  
nutricem accersitum iit quae illam aluit parvolam:  
in cognoscendo tute ipse aderi', Chaerea.

CHAEREA

ego vero maneo.

THAIS

vin interea, dum venit,  
895 domi opperiamur potiu' quam hic ante ostium?

CHAEREA

immo percupio.

PYTHIAS

quam tu rem actura obsecro es?

favor. ¡Que me muera si no me caso con ella!

TAIS

Pero ¿y si tu padre...?

QUÉREAS

¿Qué? Ah, va a querer, estoy seguro, siempre y cuando sea ciudadana. 890

TAIS

Si quieres esperar un poquitito, está por llegar aquí el propio hermano de la chica. Se fue a buscar a la nodriza que la amamantó cuando era pequeña. Vos mismo, Quéreas, vas a presenciar el reconocimiento.

QUÉREAS

Yo me quedo, por supuesto.

TAIS

¿Quieres que entretanto, mientras llega, esperemos en casa, mejor que aquí delante de la puerta? 895

QUÉREAS

Sí, claro que quiero.

PITIAS

(A Tais.) ¿Qué va a hacer, por favor?<sup>145</sup>

---

Rendo – Rodríguez (2000:420-421), “en los orígenes de Roma y durante varios siglos, el ejercicio de la abogacía era una función civil, libre, totalmente gratuita realizada por un amigo –*patronus* o *advocatus*– llamado para ayudar a alguien que lo necesita. La finalidad de la abogacía era la protección de los intereses de los particulares [...] existe prácticamente unanimidad en señalar que el primer germen de la profesión de abogado radica en la protección conferida al cliente y al extranjero por el *patronus*”. Sin embargo, es Tais la que, como extranjera, necesita patronazgo y protección.

<sup>145</sup> Esta interacción que se da, desde aquí y hasta el fin de la escena, entre Tais y Quéreas, por un lado, y Pitias, por otro, no solo aporta comicidad a través del personaje de la esclava y su cólera (cf. Barsby, 1999a:244), sino que muy probablemente proporcionara un juego escénico entretenido y vivaz, en el

THAIS

nam quid ita?

PYTHIAS

rogitas? hunc tu in aedis cogitas

recipere posthac?

THAIS

quor non?

PYTHIAS

crede hoc meae fide[i],

dabit hic pugnam aliquam denuo.

THAIS

au tace obsecro.

PYTHIAS

900 parum perspexisse ei(u)s videre audaciam.

CHAEREA

non faciam, Pythias.

PYTHIAS

non credo, Chaerea,

nisi si commissum non erit.

CHAEREA

quin, Pythias,

tu me servato.



TAIS

¿Qué pasa?

PITIAS

¿Me lo pregunta? ¿Piensa recibir en casa a este después de lo que pasó?

TAIS

¿Por qué no?

PITIAS

Confíe en lo que le digo, este va a causar algún problema de nuevo.

TAIS

Ah, callate, por favor.

PITIAS

Parece que no se dio cuenta de su audacia.

900

QUÉREAS

No voy a hacer nada, Pitias.

PITIAS

No le creo, Quéreas, salvo que no se le encargue nada.

QUÉREAS

Entonces cuidame vos, Pitias.

---

que Tais y Quéreas intentan entrar mientras Pitias lo impide con su cuerpo y su voz. Esto es posiblemente lo que debe entenderse del comentario de Donato (*Comm. Ter.*, ad Eun. 903): *Totum garrule et gesticulose, ut puellam eum adolescentulo fabulari videas*. Cf. Bureau; Nicolas (2015:419-420).

PYTHIAS

neque pol servandum tibi

quicquam dare ausim neque te servare: apage te.

THAIS

905 adest optume ipse frater.

CHAEREA

perii hercle: obsecro

abeamus intro, Thais: nolo me in via

cum hac veste videat.

THAIS

quam ob rem tandem? an quia pudet?

CHAEREA

id ipsum.

PYTHIAS

id ipsum? virgo vero!

THAIS

i prae, sequor.

tu istic mane ut Chremem intro ducas, Pythias.

PITIAS

¡Por Pólux! No me atrevería ni a darle algo para cuidar ni a cuidarlo.  
¡Salga de acá!<sup>146</sup>

TAIS

Justo llega su hermano.

905

QUÉREAS

¡Estoy perdido, por Hércules! Por favor, vayamos adentro, Tais. No quiero que me vea en la calle con esta ropa.

TAIS

Pero ¿por qué? ¿Porque te da pudor?

QUÉREAS

Exactamente.

PITIAS

¿“Exactamente”? ¡Una verdadera señorita!<sup>147</sup>

TAIS

(*A Quéreas.*) Andá delante, te sigo. Pitias, vos esperá acá para acompañar a Cremes adentro.

<sup>146</sup> La frase *apage te*, que traducimos por “salí de acá”, resulta llamativa en boca de Pitias, ya que se trata de una expresión que, en la comedia, aparece casi con exclusividad en boca de personajes masculinos. De las restantes dieciocho ocurrencias en Plauto y Terencio, solo una corresponde a un personaje femenino (cf. Pl. *Poen.* 225).

<sup>147</sup> La observación de Pitias deja ver que el pudor es una emoción fuertemente asociada a la mujer y referida al ámbito sexual. Si bien se trata de un sentimiento experimentado tanto por hombres cuanto por mujeres de nacimiento libre, Kaster (1997:9-10) afirma que en el caso de las mujeres “it was largely limited to a single frame of reference, the sexual: the *pudor* of women is, in effect, congruent with their *pudicitia*, or sexual respectability”. Ese es el sentido que aquí está en juego, pues Quéreas teme ser visto ataviado como un eunuco, ser que constituye la antítesis del *adulescens* en el plano sexual.

### III

#### PYTHIAS CHREMES SOPHRONA

PYTHIAS

910 Quid, quid venire in mentem nunc possit mihi,  
quidnam qui referam sacrilego illi gratiam  
qui hunc suppos<i>vit nobis?

CHREMES

move vero ocius  
te nutrix.

SOPHRONA

moveo

CHREMES

video, sed nil promotes.

PYTHIAS

iamne ostendisti signa nutrici?

CHREMES

omnia.

PYTHIAS

915 amabo, quid ait? cognoscitne?

CHREMES

ac memoriter.

## Escena III

PITIAS – CREMES – SOFRONA

PITIAS

¿Qué, qué se me podría ocurrir ahora, de qué manera podría devolverle 910  
el favor al sinvergüenza de Parmenón que nos sustituyó al eunuco?

CREMES

Pero movete más rápido, Sofrona.

SOFRONA

Me muevo.

CREMES

Lo veo, pero no avanzás para nada.

PITIAS

¿Ya le mostró las pruebas de reconocimiento a la nodriza?

CREMES

Todas.

PITIAS

Por favor, ¿qué dice? ¿Las reconoce?

915

CREMES

Sí, y de memoria.

PYTHIAS

probe edepol narras; nam illi faveo virgini.

ite intro: iamdudum era vos exspectat domi.—

virum bonum eccum Parmenonem incedere

video: vide ut otiosus it! si dis placet,

920 spero me habere qui hunc meo excruciem modo.

ibo intro de cognitione ut certum sciam:

post exhibo atque hunc perterrebo sacrilegum.

## PITIAS

Por Pólux, itrae excelentes noticias! Porque estoy del lado de la chica. Vayan adentro. Mi señora ya los espera hace un tiempo en casa. (*Cremes y Sofrona salen.*) Veo que se acerca este buen hombre, Parmenón. ¡Mirá qué despreocupado va! Si los dioses lo quieren, espero tener con qué 920 torturarlo a mi manera. Voy a entrar para estar segura de que el reconocimiento<sup>148</sup> sea un hecho. Después voy a salir y aterrorizar a este sinvergüenza.

<sup>148</sup> Traducimos por “reconocimiento” el sustantivo *cognitio*, que utiliza aquí Terencio como equivalente del griego *anagnórisis*, término con el que Aristóteles nombra un elemento esencial de las piezas trágicas (cf. *Poet.* 1452a29): el reconocer la verdadera identidad de una persona es un motivo recurrente en la tragedia, que tiene como función el desencadenamiento de lo trágico, pues suele tener consecuencias fatales. En el caso de la comedia, por el contrario, el reconocimiento es “un mecanismo para la solución de un problema, un comienzo de felicidad” en el ámbito de la vida cotidiana representada por las piezas cómicas (cf. Cavallero, 1996:188-191). Está presente en cinco de las seis comedias de nuestro autor. Privilegia el reconocimiento narrado (excepto *Andria*) frente al llevado a cabo en escena. A su vez, el reconocimiento tiene una doble valencia: a) en la trama, donde están presentes los *signa* (objetos, nombres o circunstancias) y la función de resolver el problema propuesto por el argumento para llegar al final feliz; b) en los prólogos, donde lo que se busca es el reconocimiento artístico de Terencio como autor de comedias (cf. Ricotilli, 2014). El hecho de que esté explícitamente mencionado puede interpretarse como un ejemplo de metateatralidad, en la medida en que hace referencia a un recurso propio del género.

## IV

## PARMENO PYTHIAS

## PARMENO

Reviso quidnam Chaerea hic rerum gerat.  
quod si astu rem tractavit, di vostram fidem,  
925 quantam et quam veram laudem capiet Parmeno!  
nam ut mittam quod ei amorem difficillimum et  
carissimum, a meretrice avara virginem  
quam amabat, eam confeci sine molestia  
sine sumptu et sine dispendio: tum hoc alterum,  
930 id verost quod ego mi puto palmarium,  
me repperisse quo modo adolescentulus  
meretricum ingenia et mores posset noscere  
mature, ut quom cognorit perpetuo oderit.  
quae dum foris sunt nil videtur mundius,  
935 nec mage compositum quicquam nec magis elegans  
quae cum amatore quom cenant ligurriunt.  
harum videre inluviem sordes inopiam,  
quam inhonestae solae sint domi atque avidae cibi,  
quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent,  
940 nosse omnia haec salus est adolescentulis.



## Escena IV

PARMENÓN – PITIAS

## PARMENÓN

Vuelvo para ver qué hace Quéreas por aquí. Si manejó el asunto con astucia, por los dioses, ¡cuántos y merecidos elogios va a recibir Parmenón! 925  
 Dejando de lado que le conseguí sin problema, sin gasto y sin pérdida un amor muy difícil y costoso, la muchacha a la que amaba, que pertenecía a una prostituta avara, aquello que en verdad me hace merecedor de 930  
 la palma<sup>149</sup> es que yo encontré el modo de que el jovencito pudiera conocer pronto la naturaleza y costumbres de las prostitutas, para que las odiara por siempre, una vez que las hubiera conocido. Mientras ellas están fuera de casa, nada parece más refinado, nada más acicalado ni 935  
 más elegante. Ellas, cuando cenan con sus amantes, comen delicadamente. Ver su suciedad, su sordidez, su pobreza, cuán repugnantes e insaciables de comida cuando están solas en casa, cómo devoran el pan negro del caldo del día anterior. Conocer todas estas cosas es la 940  
 salvación de los jovencitos.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> La mención de Parmenón del *palmarium* constituye una referencia metateatral en la que el personaje manifiesta un alto grado de conciencia con respecto a la *performance* teatral (Frangoulidis, 1994a). Ha concluido el plan para el encuentro de Quéreas y Pánfila y, con aquel, la obra dentro de la obra dirigida por Parmenón. El *palmarium* era presentado en la entrega de premios a los actores y dramaturgos en las competencias. Encontramos una referencia al *palmarium* en Pl. *Trin.* 705, por lo que Bureau; Nicolas (2015:427-428) afirman "ainsi, Parménon prétend avoir composé une comédie plautinienne parfaite... au moment même où il expose un élément qui n'est absolument pas plautinien, l'éducation morale qu'il a donnée à Phédria, cette fois, en le dégoûtant à tout jamais des courtisanes". Parmenón deja de ser un *servus callidus* para volver a ser, como en el acto I, un *servus sapiens*. Cf. Delignon (2008:10-12).

<sup>150</sup> La *vituperatio meretricum* pronunciada por Parmenón no se condice con el comportamiento que Tais muestra a lo largo de la pieza. Según Barsby (1999a:258-259), se refleja aquí una tendencia que puede observarse en los personajes de Plauto a confundir la casa de una *meretrix* particular con el *lupanar*, pues sería este un concepto familiar para los romanos.

PYTHIAS

ego pol te pro istis dictis et factis, scelus,  
ulciscar, ut ne inpune in nos inluseris.  
pro deum fidem, facinu' foedum! o infelicem adolescentulum!  
o scelestum Parmenonem, qui istum huc adduxit!

PARMENO

quid est?

PYTHIAS

945 miseret me: itaque ut ne viderem, misera huc ecfugi foras.  
quae futura exempla dicunt in illum indigna!

PARMENO

o Iuppiter,  
quae illaec turbast? numnam ego perii? adibo. quid istuc, Pythias?  
quid ais? in quem exempla fient?

PYTHIAS

rogitas, audacissime?  
perdidisti istum quem adduxti pro eunucho adolescentulum,  
950 dum studes dare verba nobis.

PARMENO

quid ita? aut quid factumst? cedo.

PYTHIAS

dicam: virginem istam, Thaidi hodie quae dono datast,  
scis eam hinc civem esse? et fratrem ei(u)s [esse] adprime nobilem?

PARMENO

nescio.

PITIAS

*(Aparte.)* Por Pólux, por esos dichos y hechos yo me voy a vengar de vos, criminal, para que no nos hayas burlado impunemente. *(En voz alta.)* ¡Que los dioses me asistan! ¡Ay, qué hecho aberrante! ¡Desgraciado jovencito! ¡Malvado Parmenón, que lo arrastró hasta aquí!

PARMENÓN

*(Aparte.)* ¿Qué pasa?

PITIAS

Me da lástima. Por eso, me escapé, pobre de mí, para no ver. Dicen que 945  
le infligirá un castigo ejemplar aunque indigno.

PARMENÓN

*(Aparte.)* Júpiter, ¿qué es aquel alboroto? ¿Estoy muerto? Me voy a acercar.  
*(A Pitias.)* ¿Qué es esto, Pitias? ¿Qué decís? ¿Para quién habrá un castigo?

PITIAS

¿Me preguntás, pedazo de atrevido? Arruinaste a ese jovencito que tra-  
jiste en lugar del eunuco en tu afán de engañarnos. 950

PARMENÓN

¿Cómo así? ¿Pero qué pasó? Decime.

PITIAS

Te lo voy a decir: esa joven, la que hoy le regalaron a Tais, ¿sabías que  
es ciudadana? ¿Y que su hermano es de lo más noble?

PARMENÓN

No lo sabía.

PYTHIAS

atqui sic inventast: eam istic vitiavit miser.  
ille ubi id rescivit factum frater violentissimus

PARMENO

955 quidnam fecit?

PYTHIAS

conligavit primum eum miseris modis.

PARMENO

955<sup>a</sup> hem  
conligavit?

PYTHIAS

atque quidem orante ut ne id faceret Thaide.

PARMENO

quid ais?

PYTHIAS

nunc minatur porro sese id quod moechis solet:  
quod ego numquam vidi fieri neque velim.

PITIAS

Pues bien, así se descubrió. La violó ese desgraciado. Cuando su hermano se enteró del hecho, enloquecidísimo...

PARMENÓN

¿Qué le hizo?

955

PITIAS

...primero lo ató en forma miserable.

PARMENÓN

¡Oh! ¿Lo ató?

955<sup>a</sup>

PITIAS

Y aun cuando Tais le pedía que no lo hiciera.

PARMENÓN

¿Qué decís?

PITIAS

Ahora amenaza que le hará eso que suele hacerse a los adúlteros, cosa que yo jamás he visto ni quisiera ver.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> En el derecho ático, el esposo, el hijo, el padre o el hermano de una mujer adúltera podía matar al amante, si era sorprendido al cometer el acto de adulterio (cf. Dem. 23.55, Lys. 1.25-26). En el derecho romano, dado que el adulterio es una conducta que podía perjudicar la ordenada reproducción de ciudadanos que debían nacer de matrimonios legítimos, su castigo ha sido severo a lo largo de toda la historia romana. Desde Augusto, tanto el padre como el esposo pueden matar a la mujer adúltera y a su amante, bajo determinadas circunstancias (cf. D. 48.5.24). En la literatura tanto griega cuanto latina se encuentran referencias a otros castigos típicos para los adúlteros, como por ejemplo la depilación del vello púbico o la inserción de algún elemento en el ano (cf. Ar. Nu. 1083, Catul. 15.19, Juv. 10.314-317). Aquí, a juzgar por las palabras de Pitias, es probable que se aluda a la castración, tal como ocurre en Pl. Mil. (1394-1437), donde un cocinero amenaza con castrar al soldado por haber cometido adulterio. Sobre el aspecto jurídico del adulterio en el derecho ático, cf. Carey (1995), Cohen (1991:98-170), Cole (1984), Harrison (1998:32-38).

PARMENO  
qua audacia  
tantum facinus audet?

PYTHIAS  
quid ita «tantum»?

PARMENO  
an non tibi hoc maxumumst?  
960 quis homo pro moecho umquam vidit in domo meretricia  
prendi quemquam?

PYTHIAS  
nescio.

PARMENO  
at ne hoc nesciatis, Pythias:  
dico edico vobis nostrum esse illum erilem filium.

PYTHIAS  
Hem  
obsecro, an is est?

PARMENO  
nequam in illum Thai' vim fieri sinat!  
atque adeo autem quor non egomet intro eo?

PYTHIAS  
vide, Parmeno,  
965 quid agas, ne neque illi prosis et tu pereas; nam hoc putant  
quidquid factumst ex te esse ortum.

PARMENÓN

¿Con qué osadía se atrevió a un delito tan grande?

PITIAS

¿Por qué “tan grande”?

PARMENÓN

¿Pero no te parece esto excesivo? ¿Quién ha visto alguna vez que alguien 960  
fuera detenido por adúltero en la casa de una prostituta?

PITIAS

No lo sé.

PARMENÓN

Pero, Pitias, no ignoren esto: les digo y les anuncio que ese es el hijo  
de mi amo.

PITIAS

¡Ah! Decime, por favor, ¿es él?

PARMENÓN

Que Tais no permita que lo agredan. ¿Y por qué mejor no voy adentro  
yo mismo?

PITIAS

Parmenón, fíjate lo que vas a hacer para ayudarlo, no sea que no le seas 965  
útil y termines muerto, porque piensan que fuiste vos el origen de todo  
lo que sucedió.

PARMENO

quid igitur faciam miser?

quidve incipiam? ecce autem video rure redeuntem senem.

dicam huic an non? ei dicam hercle; etsi mihi magnum malum  
scio paratum; sed necessest huic ut subveniat.

PYTHIAS

sapis.

970 ego abeo intro: tu isti narra omne[m] ordine[m] ut factum siet.



**PARMENÓN**

¿Qué puedo hacer, pobre de mí? ¿Por dónde empiezo? Veo al viejo regresar del campo. ¿Le digo o no? Por Hércules, se lo voy a decir, aunque sé que me espera un gran castigo; pero es necesario que lo ayude.

**PITIAS**

Tenés razón. Voy adentro. Vos contale todo lo que pasó en orden. (*Entra 970 en casa de Tais.*)

## V

SENEX<sup>15</sup> PARMENO

SENEX

Ex meo propinquo rure hoc capio commodi:  
 neque agri neque urbis odium me umquam percipit.  
 ubi satias coepit fieri commuto locum.  
 sed estne ille noster Parmeno? et certe ipse est.

975 quem praestolare, Parmeno, hic ante ostium?

PARMENO

quis homost? ehem salvom te advenire, ere, gaudeo.

SENEX

quem praestolare?

PARMENO

perii: lingua haeret metu.

SENEX

hem

quid est? quid trepidas? satine salve? dic mihi.

PARMENO

ere, primum te arbitrari [id] quod res est velim:

<sup>15</sup> No hay certeza sobre el nombre dado por Terencio al padre de Fédrias y Quéreas. En la nómina de *dramatis personae*, en el ms. A se lo llama Démeas (lat. *Demea*), mientras que en el conjunto de ms. de la recensión caliopea su nombre es Laques (lat. *Laches*). Por su parte, Donato (*Comm. Ter. ad loc.*) señala que en el texto de Menandro, recibe el nombre de Simón (lat. *Simo*). En cualquier caso, el hecho de que aquí no tenga nombre es una señal, según Bureau; Nicolas (2015:439), de la poca importancia de este rol dentro de la fábula principal. Sabemos por Quéreas que se trata de un *senex lenis* que aceptará el matrimonio con Pánfila siempre y cuando sea ciudadana (cf. vv. 889-890).

## Escena V

VIEJO – PARMENÓN

VIEJO

Aprovecho la ventaja de que mi campo queda cerca: nunca se apodera de mí ni el tedio por el campo ni el de la ciudad. Cuando comienzo a cansarme cambio de lugar. ¿Pero no es aquel nuestro Parmenón? Ciertamente, es él mismo. ¿Parmenón, a quién esperarás aquí, ante la 975 puerta?

PARMENÓN

¿Quién es ese? Ejem... ¡Amo! Me alegro de que llegue bien.

VIEJO

¿A quién esperarás?

PARMENÓN

*(Aparte.)* Estoy perdido, la lengua se me paraliza del miedo.

VIEJO

Mmm, ¿qué pasa? ¿Por qué temblás? ¿Todo va bien? Decime.

PARMENÓN

Amo, en primer lugar quisiera que usted piense las cosas tal como son:

980 quidquid huiu' factumst, culpa non factumst mea.

SENEX

quid?

PARMENO

recte sane interrogasti: oportuit  
rem praenarrasse me. emit quendam Phaedria  
eunuchum quem dono huic daret.

SENEX

quoi?

PARMENO

Thaidi.

SENEX

emit? perii hercle. quanti?

PARMENO

viginti minis.

SENEX

985 actumst.

PARMENO

tum quandam fidicinam amat hic Chaerea.

SENEX

hem quid? amat? an scit ill' iam quid meretrix siet?  
an in astu venit? aliud ex alio malum!

todo esto que pasó no pasó por mi culpa.

980

VIEJO

¿Qué?

PARMENÓN

Con mucha razón preguntó: hubiera convenido que yo le contara antes.  
Fedrias compró un eunuco para dárselo de regalo.

VIEJO

¿A quién?

PARMENÓN

A Tais.

VIEJO

¿Compró? Por Hércules, estoy perdido. ¿A cuánto?

PARMENÓN

A veinte minas.

VIEJO

Es un hecho.

985

PARMENÓN

Luego Quéreas se enamora de una lirista.

VIEJO

¿Ah? ¿Qué? ¿La ama? ¿Pero ya no sabe él que es una prostituta? ¿Vino a la ciudad?<sup>152</sup> Una desgracia trae la otra.

<sup>152</sup> Traducimos por "ciudad" el sustantivo *astus*, nombre que daban los atenienses a la ciudad de Atenas

PARMENO

ere, ne me spectes: me impulsore haec non facit.

SENEX

omitte de te dicere. ego te, furcifer,  
990 si vivo . . ! sed istuc quidquid est primum expedi.

PARMENO

is pro illo eunucho ad Thaidem hanc deductus est.

SENEX

pro eunuchon?

PARMENO

sic est. hunc pro moeche postea  
comprehendere intus et constrinxere.

SENEX

occidi.

PARMENO

audaciam meretricum specta.

SENEX

numquid est  
995 aliud mali damnive quod non dixeris  
relicuom?

PARMENO

tantumst.

**PARMENÓN**

Señor, no me mire: estas cosas no suceden porque yo las haya promovido.

**VIEJO**

Dejá de hablar de vos, sinvergüenza. Si vivo, yo te... Pero primero con- 990  
tame eso, sea lo que sea.

**PARMENÓN**

Lo llevaron a la casa de Tais en lugar del eunuco.

**VIEJO**

¿En lugar del eunuco?

**PARMENÓN**

Así es. Después, allí dentro, lo detuvieron por adúltero y lo encadenaron.

**VIEJO**

Estoy muerto.

**PARMENÓN**

Contemple la osadía de las prostitutas.

**VIEJO**

¿Queda alguna otra desgracia o daño que no me hayas dicho? 995

**PARMENÓN**

Eso es todo.

---

por oposición al Pireo, lugar donde, como efebo, Quéreas debía estar cumpliendo servicio de vigilancia (cf. v. 290).

SENEX

cesso huc intro rumpere?—

PARMENO

non dubiumst quin mi magnum ex hac re sit malum;

nisi, quia necessu' fuit hoc facere, id gaudeo

propter me hisce aliquid esse eventurum mali.

1000 nam iamdiu aliquam causam quaerebat senex

quam ob rem insigne aliquid faceret is: nunc repperit.



VIEJO

¿Por qué me demoro en irrumpir allí dentro? (*El viejo ingresa a la casa de Tais.*)

PARMENÓN

No hay duda de que recibiré un gran castigo por esta situación. Pero me alegra –ya que fue necesario hacerlo– que, por mi causa, alguna desgracia les suceda a estas. Porque el viejo ya hacía tiempo que venía buscando alguna razón para hacerles algo que no olvidaran: ahora la ha encontrado.

## VI

### PYTHIAS PARMENO

PYTHIAS

Numquam edepol quicquam iamdiu quod mage vellem evenire  
mi evenit quam quod modo senex intro ad nos venit errans.  
mihi solae ridiculo fuit quae quid timeret scibam.

PARMENO

1005 quid hoc autemst?

PYTHIAS

nunc id prodeo ut conveniam Parmenonem.  
sed ubi obsecro est?

PARMENO

me quaerit haec.

PYTHIAS

atque eccum video: adibo.

PARMENO

quid est, inepta? quid tibi vis? quid rides? pergin?

PYTHIAS

perii:  
defessa iam sum misera te ridendo.

PARMENO

quid ita?

## Escena VI

PITIAS – PARMENÓN

PITIAS

¡Por Pólux! Nunca me había sucedido nada que deseara más en mucho tiempo como que el viejo, equivocado, llegara enseguida a nuestra casa. Me reí sola, yo que sabía lo que temía.

PARMENÓN

*(Aparte.)* Pero ¿qué es esto?

1005

PITIAS

Ahora voy a encontrarme con Parmenón. Pero ¿dónde está, por favor?

PARMENÓN

*(Aparte.)* Esta me está buscando.

PITIAS

¡Pero si está acá! Me voy a acercar.

PARMENÓN

¿Qué pasa, inútil? ¿Qué quieres? ¿De qué te reís? ¿La seguís?

PITIAS

Me agoté. Pobre de mí, ya estoy cansada de reírme de vos.

PARMENÓN

¿Por qué?

PYTHIAS

rogitas?

numquam pol hominem stultiorem vidi nec videbo. ah

1010 non possum sati' narrare quos ludos praebueris intus

1010<sup>a</sup> [de sene quem fecisti ingredi pulsantem ut<i> senes solent].

at etiam primo callidum et disertum credidi hominem.

quid? ilicone credere ea quae dixi oportuit te?

an paenitebat flagiti, te auctore quod fecisset

adulescens, ni miserum insuper etiam patri indicares?

1015 nam quid illi credis animi tum fuisse, ubi vestem vidit

illam esse eum indutum pater? quid est? iam scis te perisse?

PARMENO

ehem quid dixti, pessuma? an mentita es? etiam rides?

itan lepidum tibi visumst, scelus, nos inridere?

PYTHIAS

nimum.

PARMENO

siquidem istuc inpune habueris . . !

PYTHIAS

verum?

PITIAS

¿Me lo preguntás? Nunca vi ni veré un hombre más estúpido. ¡Ah, casi no puedo contarte qué espectáculo nos ofreciste allá adentro, con el 1010 viejo al que hiciste entrar a los golpes, como suelen entrar los viejos. Pero antes creía que eras un hombre astuto y elocuente. ¿Qué pasó? ¿Cómo pudiste creer las cosas que te dije hace un momento? ¿No te afligía el escándalo, siendo vos el responsable<sup>153</sup> de lo que había hecho el joven, y encima delatarlo al miserable ante su padre?<sup>154</sup> Porque ¿qué 1015 creés que sintió su padre cuando vio la vestimenta que llevaba? ¿Qué te parece? ¿Te das cuenta ya de que estás perdido?

PARMENÓN

¡Ay! ¿Qué dijiste, malvada? ¿Acaso mentiste? ¿Todavía te reís? ¿Te parece gracioso, perversa, reírte de nosotros?

PITIAS

Mucho.

PARMENÓN

Si salís de esta impune...

PITIAS

(*Con ironía.*) ¿En serio?

<sup>153</sup> Al llamar a Parmenón *auctor*, Pitias lo nombra "responsable" de los hechos y a la vez hace una referencia metateatral a su condición de director de la intriga para que Quéreas se acercara a Pánfila, considerada por Frangoulidis (1994a) como una obra dentro la obra.

<sup>154</sup> Pitias pone de relieve el hecho de que Parmenón delate a su joven amo, pues es algo que no se corresponde con las características habituales del rol del *servus* (cf. Dupont; Letessier, 2011: 110-111; González Vázquez, s.v.). En efecto, incluso a sabiendas del castigo que recibirá, convencionalmente el *servus* protege al *adulescens*, y esa es precisamente su mayor virtud, motivo de orgullo para el esclavo. Por ello, en los vv. 923-940 Parmenón se vanagloria del éxito del engaño por él ideado (cf. vv. 369-375), a pesar de que inmediatamente se había retractado de su propuesta (cf. v. 378).

PARMENO

reddam hercle.

PYTHIAS

credo:

1020 sed in diem istuc, Parmeno, est fortasse quod minare.  
tu iam pendebi' qui stultum adolescentulum nobilitas  
flagitiis et eundem indicas: uterque in te exempla edent.

PARMENO

nullus sum.

PYTHIAS

hic pro illo munere tibi honos est habitus: abeo.

PARMENO

egomet meo indicio miser quasi sores hodie perii.

**PARMENÓN**

Te la voy a devolver, por Hércules.

**PITIAS**

Te creo. Pero tus amenazas se cumplirán en un día futuro, quizás. Ahora 1020  
te van a colgar, a vos que hacés famoso a un jovencito necio con infa-  
mias y lo delatás. Padre e hijo te van a castigar.<sup>155</sup>

**PARMENÓN.**

Es mi fin.

**PITIAS**

Esta es la recompensa que vas a recibir por aquel regalito. Me voy.

**PARMENÓN**

Pobre de mí, yo mismo me pierdo con mi propia boca, como si fuera  
un pez.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> El castigo al esclavo es un motivo recurrente en la comedia. Una de las formas corrientes era colgarlos de una viga y azotarlos (cf. *Ph.* 220).

<sup>156</sup> Literalmente, "Pobre de mí, yo mismo me pierdo con mi revelación, como si fuera una musaraña". Se trata de un proverbio que alude, según la explicación de Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.), al hecho de que las musarañas delatan su posición por el ruido que hacen de noche, por lo que resultan fáciles de atrapar.

## VII

### GNATHO THRASO PARMENO

GNATHO

1025 Quid nunc? qua spe aut quo consilio huc imu? quid coeptas, Thraso?

THRASO

egone? ut Thaidi me dedam et faciam quod iubeat.

GNATHO

quid est?

THRASO

qui minu' quam Hercules servivit Omphalae?

GNATHO

exemplum placet.

(utinam tibi conmitigari videam sandalio caput!)

sed fores crepuerunt ab ea.

THRASO

perii: quid hoc autemst mali?

1030 hunc ego numquam videram etiam: quidnam hic properans prosilit?



## Escena VII

GNATÓN – TRASÓN – PARMENÓN

GNATÓN

¿Qué pasa ahora? ¿Con qué esperanza o por qué consejo vinimos? ¿Qué 1025 trata de hacer, Trasón?

TRASÓN

¿Yo? Entregarme a Tais y hacer lo que ella me ordene.

GNATÓN

¿Por qué?

TRASÓN

¿Por qué habría de servirla menos de lo que Hércules a Ónfale?<sup>157</sup>

GNATÓN

Me gusta el ejemplo. (*Aparte.*) ¡Ojalá te ablande la cabeza a sandaliazos! Pero suena la puerta de su casa.

TRASÓN

(*Viendo a Quéreas salir de la casa, vestido de eunuco.*) Estoy acabado. ¿Qué es esta desgracia? Nunca había visto a este tipo. ¿Por qué sale tan apurado? 1030

<sup>157</sup> Hércules fue vendido como esclavo a Ónfale, reina de Lidia, en expiación por el asesinato de Ífito. Entre los múltiples detalles que los diversos autores transmiten sobre la relación amorosa, destaca el intercambio de roles: el héroe, con ropas y adornos propios de mujer, se entregaba a las labores femeninas y aprendía el hilado a los pies de la soberana, quien portaba la piel de león y la maza, atributos de Hércules (cf. *Ov. Ep.* 9.55 ss.). Al mismo tiempo, Ónfale le profería golpes con una sandalia (cf. *Luc. Hist. Conscr.* 10), lo que motiva el comentario hilarante de Gnatón en el parlamento siguiente. Cf. Grimal (s.v. Heracles).

## VIII

### CHAEREA PARMENO GNATHO THRASO

CHAEREA

O populares, ecqui' me hodie vivit fortunatior?  
nemo hercle quisquam; nam in me plane di potestatem suam  
omnem ostendere quoi tam subito tot congruerint commoda.

PARMENO

quid hic laetus est?

CHAEREA

o Parmeno mi, o mearum voluptatum omnium  
1035 inventor inceptor perfector, scis me in quibu' sim gaudiis?  
scis Pamphilam meam inventam civem?

PARMENO

audivi.

CHAEREA

scis sponsam mihi?

PARMENO

bene, ita me di ament, factum.

GNATHO

audin tu, hic quid ait?

CHAEREA

Tum autem Phaedriae

## Escena VIII

QUÉREAS – PARMENÓN – GNATÓN – TRASÓN

QUÉREAS

¡Oh, compañeros! ¿Vive alguien que sea más afortunado que yo hoy? Nadie, por Hércules. Pues los dioses mostraron por completo todo su poder sobre mí, cuando acumulé, tan súbitamente, tantos beneficios.

PARMENÓN

*(Aparte.)* ¿Por qué está tan feliz este?

QUÉREAS

¡Oh, querido Parmenón! ¡Oh, el inventor, iniciador, realizador de todos mis placeres! ¡No sabes qué alegría tengo! ¿Sabés que se descubrió que mi Pánfila es ciudadana?

PARMENÓN

Lo escuché.

QUÉREAS

¿Sabés que va a ser mi esposa?

PARMENÓN

¡Qué bueno, por el amor de los dioses!

GNATÓN

*(Aparte.)* ¿Oyó? ¿Qué dice este?

QUÉREAS

Además me alegro porque todo el asunto amoroso de mi hermano

meo fratri gaudeo esse amorem omnem in tranquillo: unast domus;  
Thais patri se commendavit, in clientelam et fidem

1040 nobis dedit se.

PARMENO

fratris igitur Thai' totast?

CHAEREA

scilicet.

PARMENO

iam hoc aliud est quod gaudeamu': miles pelletur foras.

CHAEREA

tu frater ubi ubi est fac quam primum haec audiat.

PARMENO

visam domum.—

THRASO

numquid, Gnatho, tu dubitas quin ego nunc perpetuo perierim?

GNATHO

sine dubio opinor.

Fedrias está en aguas calmas. La familia es una sola. Tais se encomendó a mi padre, se puso bajo nuestro cuidado<sup>158</sup> y protección. 1040

PARMENÓN

¿Entonces Tais es toda de tu hermano?

QUÉREAS

Efectivamente.

PARMENÓN

Hay otra cosa por la que alegrarnos: el soldado será echado.

QUÉREAS

Vos hacé que mi hermano se entere de esto lo antes posible, esté donde esté.

PARMENÓN

Voy a ver si está en casa. (*Sale.*)

TRASÓN

¿Y ahora qué, Gnatón? ¿Tenés alguna duda de que estoy perdido para siempre?

GNATÓN

Ninguna duda, pienso.

---

<sup>158</sup> Traducimos por "cuidado" el sustantivo *clientela*.

CHAEREA

quid commemorem primum aut laudem maxume?

1045 illumne qui mihi dedit consilium ut facerem, an me qui id ausu' sim  
incipere, an fortunam conlaudem quae gubernatrix fuit,  
quae tot res tantas tam opportune in unum conclusit diem,  
an mei patris festivitatem et facilitatem? o Iuppiter,  
serva obsecro haec bona nobis!

**QUÉREAS**

¿A quién mencionaré primero o alabaré más? ¿Al que me dio el consejo 1045 para que hiciera lo que hice o a mí, que me atreví a llevarlo a cabo, o voy a ensalzar a la fortuna, que fue la que estuvo al mando, la que tan oportunamente llevó a su final tantas cosas en un único día, o a la afebilidad y la indulgencia de mi padre? ¡Ojalá que Júpiter conserve estos bienes para nosotros!

## IX

### PHAEDRIA CHAEREA THRASO GNATHO

PHAEDRIA

Di vostram fidem, incredibilia

1050 Parmeno modo quae narravit. sed ubist frater?

CHAEREA

praesto adest.

PHAEDRIA

gaudeo.

CHAEREA

sati' credo nil est Thaide hac, frater, tua

digniu' quod ametur: ita nostrae omnist fautrix familiae.

PHAEDRIA

hui

mihi illam laudas?

THRASO

perii, quanto minu' spei 'st tanto magis amo.

obsecro, Gnatho, in te spes est.



Escena IX<sup>159</sup>

FEDRIAS – QUÉREAS – TRASÓN – GNATÓN

FEDRIAS

¡Por el amor de los dioses! ¡Son increíbles las cosas que Parmenón 1050  
acaba de contarme! Pero ¿dónde está mi hermano?

QUÉREAS

Acá estoy.

FEDRIAS

Me alegro.

QUÉREAS

Ya lo creo. No hay nadie más digno de ser amado que tu Tais. Fue la que  
favoreció a toda nuestra familia.<sup>160</sup>

TRASÓN

Estoy acabado, cuanta menos esperanza tengo, más amo. Te lo ruego,  
Gnatón, mi esperanza está en vos.

<sup>159</sup> En cuanto al problema que suscita el final del *Eunuco*, en relación con la coherencia interna de la obra y, sobre todo, con respecto al problema de la *contaminatio*, Victor (2012:691) sostiene que las escenas finales con cuatro personajes (algo en principio imposible en la comedia ateniense), si no consisten en una composición completamente original de Terencio, cuanto menos son una reescritura del *Eunoïkos* tan radical que prácticamente la vuelve por completo original. El objetivo de Terencio, siguiendo esta línea, fue transformar la tensión del argumento en un tipo de tensión de la que él disfrutara más: aquella entre el persuasor y los persuadidos.

<sup>160</sup> Tais se muestra a sí misma y es reconocida durante la comedia como una *patrona* (convence a Fedrias de su amor, da fuerzas a Cremes para derrotar al furioso Trasón y obtiene la promesa de Quéreas de casarse con Pánfila). Tais, una *peregrina*, establece una genuina relación de *fides* con un *civis*, Quéreas. En la escena final, en la que se acepta el triángulo amoroso entre Trasón, Tais y Fedrias, un *civis*, Fedrias, establece, a través del engaño intermediario Gnatón, una relación espuria con un *peregrinus*, Trasón. De esta manera, *Eunuco* explota el conflicto subyacente en la inversión de roles sociales. Cf. Pepe (1972).

GNATHO

quid vis faciam?

THRASO

perface hoc

1055 precibu' pretio ut haeream in parte aliqua tandem apud Thaidem.

GNATHO

difficilest.

THRASO

siquid conlubitum, novi te. hoc si feceris,

quodvis donum praemium a me optato: id optatum auferes.

GNATHO

itane?

THRASO

sic erit.

GNATHO

si efficio hoc, postulo ut mihi tua domus

te praesente absente pateat, invocato ut sit locus

1060 semper.

THRASO

do fidem futurum.

GNATHO

adcingar.

GNATÓN

¿Qué quiere que haga?

TRASÓN

Con ruegos o a cualquier precio, hacé que me pueda mantener cerca 1055 en alguna parte de la casa de Tais.

GNATÓN

Lo veo difícil.

TRASÓN

Si deseás algo... te conozco. Si conseguís esto, pedime cualquier regalo como forma de pago: lo que pidas, lo vas a tener.

GNATÓN

¿Tanto así?

TRASÓN

Así será.

GNATÓN

Si consigo esto, pido que su casa esté abierta para mí, con usted presente o ausente, que siempre haya lugar para mí como invitado.

1060

TRASÓN

Tenés mi palabra de que así será.

GNATÓN

Me alisto para la batalla.

PHAEDRIA  
quem ego hic audio?  
o Thraso.

THRASO  
salvete.

PHAEDRIA  
tu fortasse quae facta hic sient  
nescis.

THRASO  
scio.

PHAEDRIA  
quor te ergo in his ego conspikor regionibus?

THRASO  
vobis fretu’.

PHAEDRIA  
scin quam fretu’? miles, edico tibi,  
si te in platea offendero hac post umquam, quod dicas mihi  
1065 “alium quaerebam, iter hac habui”: periisti.

GNATHO  
heia haud sic decet.

PHAEDRIA  
dictumst.

FEDRIAS

(*Sin ver a Trasón.*) ¿A quién estoy oyendo? ¡Ah, Trasón!

TRASÓN

¿Cómo están ustedes?

FEDRIAS

Tal vez no conozcan los hechos que se desarrollaron acá.

TRASÓN

Los conozco.

FEDRIAS

¿Por qué, entonces, te veo por estos pagos?

TRASÓN

Confiado en ustedes.

FEDRIAS

¿Sabés qué tan confiado? Soldado, te comunico que si me encuentro con vos en esta calle alguna vez a partir de ahora, aunque me digas “buscaba 1065 a alguien, tomé este camino”, estás acabado.

GNATÓN

¡Eh, no es conveniente actuar así!

FEDRIAS

He dicho.

THRASO

non cognosco vostrum tam superbum . .

PHAEDRIA

sic ago.

GNATHO

prius audite paucis: quod quom dixero, si placuerit,  
facitote.

CHAEREA

audiamu'.

GNATHO

tu concede paillum istuc, Thraso.  
principio ego vos ambos credere hoc mihi vehementer velim,  
1070 me huiu' quidquid facio id facere maxume causa mea;  
verum si idem vobis prodest, vos non facere inscitiast.

PHAEDRIA

quid id est?

GNATHO

militem rivalem ego recipiundum censeo.

PHAEDRIA

hem

recipiundum?

GNATHO

cogita modo: tu hercle cum illa, Phaedria,  
ut lubenter vivis (etenim bene lubenter victitas),

TRASÓN

No los reconozco tan soberbios...

FEDRIAS

Así actúo.

GNATÓN

Primero escuchen unas pocas palabras. Cuando haya hablado, si les parece bien, actúen.

QUÉREAS

Te escuchamos.

GNATÓN

Usted, Trasón, aléjese de acá un poquito. (*A los hermanos.*) En primer lugar, querría fervientemente que ustedes dos me creyeran que cualquier cosa que haya hecho, lo hice sobre todo en mi beneficio. Pero, si esto mismo <sup>1070</sup> es de provecho para ustedes, sería una estupidez de su parte no hacer lo que les pido.

FEDRIAS

¿Qué cosa?

GNATÓN

Considero que el soldado debe ser aceptado como rival.

FEDRIAS

¡Eh! ¿Que lo aceptemos?

GNATÓN

Pensalo un poco: vos, por Hércules, Fedrias, vivís muy placenteramente

- 1075 quod des paullumst et necesses multum accipere Thaidem.  
ut tuo amori suppeditare possit sine sumptu tuo ad  
omnia haec, magis opportunu' nec magis ex usu tuo  
nemost. principio et habet quod det et dat nemo largius.  
fatuos est, insulsu' tardu', stertit noctes et dies:
- 1080 neque istum metuas ne amet mulier: facile pellas ubi velis.

CHAEREA  
quid agimus?

GNATHO  
praeterea hoc etiam, quod ego vel primum puto,  
accipit homo nemo meliu' prorsu' neque prolixius.

CHAEREA  
mirum ni illoc homine quoquo pacto opust.

PHAEDRIA  
idem ego arbitror.

- GNATHO  
recte facitis. unum etiam hoc vos oro, ut me in vostrum gregem  
1085 recipiati': sati' diu hoc iam saxum vorso.



con Tais (y te mantenés vivo bien placenteramente); tenés poco para 1075 darle y es necesario que ella reciba mucho. Para que pueda abastecer las necesidades de tu amor sin gasto de tu parte para todo esto, no hay nadie que sea más oportuno ni más útil que Trasón. En principio, tiene para dar y nadie da más generosamente. Es idiota, insulso, lerdo, ronca noche y día: no tengas miedo de que Tais lo ame. Podés despacharlo 1080 cuando quieras.

**QUÉREAS**

¿Qué hacemos?

**GNATÓN**

Además, está esto –que yo considero lo más importante–: no hay nadie en absoluto que invite mejor ni más generosamente.

**QUÉREAS**

No me sorprendería que este hombre fuera necesario de alguna manera.

**FEDRIAS**

Opino lo mismo.

**GNATÓN**

Actúan correctamente. Les pido una última cosa, que me acepten en su 1085 compañía.<sup>161</sup> Ya estuve empujando esta piedra por tiempo suficiente.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Traducimos por “compañía” el término *grex*, que puede tener el sentido de “círculo”, como grupo de personas con intereses en común, o bien como compañía teatral. Frangoulidis (1994a:130) sugiere que es este último sentido el que prima aquí, pues interpreta el pasaje como una referencia metateatral que permite unir a los personajes de cada una de las dos intrigas que se dan en la pieza en una sola *troupe*, la que ha representado *Eunuco*.

<sup>162</sup> Hay aquí una alusión al mito de Sísifo, quien fue condenado a empujar una roca hasta lo alto de una pendiente en los infiernos. La roca caía apenas llegar a la cumbre, por lo que Sísifo debía recomenzar la tarea una y otra vez (sobre las diversas versiones del motivo del castigo, cf. Grimal, s.v. Sísifo). Por otra parte, tal como señala Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.), la piedra funciona metafóricamente como símbolo

PHAEDRIA  
recipimus.

CHAEREA  
ac lubenter.

GNATHO  
at ego pro istoc, Phaedria et tu Chaerea,  
hunc comedendum vobis propino et deridendum.

CHAEREA  
placet.

PHAEDRIA  
dignus est.

GNATHO  
Thraso, ubi vis accede.

THRASO  
obsecro te, quid agimus?

GNATHO  
quid? isti te ignorabant: postquam is mores ostendi tuos  
1090 et conlaudavi secundum facta et virtutes tuas,  
impetravi.

THRASO  
bene fecisti: gratiam habeo maxumam.  
numquam etiam fui usquam quin me omnes amarent plurimum.

FEDRIAS

Te aceptamos.

QUÉREAS

Y muy a gusto.

GNATÓN

Y yo, por esto, Fedrias y vos, Quéreas, les regalo a Trasón para que se lo coman y se rían de él.

QUÉREAS

Me gusta.

FEDRIAS

Se lo merece.

GNATÓN

Trasón, acérquese cuando quiera.

TRASÓN

Por favor, te lo suplico, ¿qué vamos a hacer?

GNATÓN

¿Qué? Estos no lo conocían. Después de que les hice ver su forma de ser y de que lo elogí de acuerdo con sus hazañas y virtudes, lo logré. 1090

TRASÓN

Hiciste bien. Te agradezco mucho. Nunca estuve en ningún lugar sin que todos me amaran sobremanera.

---

de estupidez, lo cual puede aplicarse como burla al soldado Trasón.

GNATHO

dixin ego in hoc esse vobis Atticam elegantiam?

PHAEDRIA

nil praeter promissum est. ite hac.

CANTOR

vos valete et plaudite!

**GNATÓN**

¿No les dije que en él encontrarían el refinamiento ático?<sup>163</sup>

**FEDRIAS**

Es como lo prometiste. Vámonos.

**CANTOR**

Ustedes, ¡que estén bien y aplaudan!

---

<sup>163</sup> Con la expresión "refinamiento ático" (*Attica elegantia*) Gnatón se refiere, de manera irónica, a la pretendida despreocupación con que Trasón recibe la noticia de que es aceptado en casa de Tais. Cf. Barsby (1999a:289).





*El eunuco* es considerada la comedia más exitosa de Terencio. Esta entusiasta aprobación ha sido interpretada por la crítica a partir de ciertas similitudes con la obra de Plauto, por lo que ha sido ponderada como la “más plautina del corpus terenciano”. Sin embargo, el africano introduce variaciones que ponen en cuestión las características tradicionales del género. Uno de los ejemplos más obvios de innovaciones genuinas está vinculado con la doble intriga. La primera intriga está representada por el conflicto entre Tais y Fedrias en relación con el soldado Trasón, y la segunda marcada por el problema entre Tais y Quéreas a causa de la violación de Pánfila. La otra gran innovación se relaciona con la violación, hecho fundamental en la intriga de la Néa que suele ser anterior al comienzo de la obra. En nuestra comedia la violación transcurre durante el tiempo dramático y pasa a convertirse en el centro estructural de la pieza. Sin dudas, pues, el africano desafía las convenciones cómicas y manifiesta una absoluta conciencia del trabajo que realiza con la codificación de los roles y la reescritura de las obras pertenecientes a la Comedia Nueva griega, lo cual nos permite definir esta pieza como la más terenciana de Terencio.