

# TERENCIO: LOS HERMANOS

Introducción, versión y notas  
de **José Juan Del Col**

#### NOTA BENE

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

## PRESENTACIÓN

Este número 16 de *Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”* trae la versión al castellano, que yo realicé, de *Los hermanos* de Terencio, precedida por una introducción y provista de oportunas notas explicativas.

En la introducción se dan, primero, unas informaciones generales sobre la vida y obra del comediógrafo latino, y luego unas informaciones específicas sobre *Los hermanos*. En cuanto a la obra de Terencio, después de señalar que fue inspirada por Menandro, eximio comediógrafo ateniense, se destacan sus principales características. En cuanto a *Los hermanos*, se pone de relieve la importancia que esta comedia reviste, su fisonomía característica y la proyección que tuvo, tanto en la antigüedad como en la época moderna.

El presente trabajo reproduce, con leves modificaciones, el libro “*Los hermanos*” de Terencio, publicado por la Editorial Columba en mayo de 1973, como número 4 de la Colección Birreme, dirigida por el Dr. Alberto J. Vaccaro. Viene a ser, pues, una reimpresión de este libro, cuya edición, al parecer, está agotada.

Las otras cinco comedias de Terencio, que yo igualmente traduje, fueron publicadas, como sendos números, en los *Cuadernos del Instituto Superior “Juan XXIII”*: *Formión* y *La suegra*, en junio de 1984 (n. 6 y 7, respectivamente); *La andria*, *El eunuco* y *Heautontimorúmenos*, en enero de 1993 (n. 12, 13 y 14, respectivamente).

Hago constar que la mía es, en castellano, la cuarta versión completa del teatro de Terencio. Las anteriores son: la clásica de Pedro Simón Abril (¿1530-1595?), la de Pedro Voltes Bou (publicada en 1961) y la de Lisardo Rubio (publicada entre 1958 y 1966).

Hago constar, además, que no tengo noticia de otra versión completa de Terencio que se haya llevado a cabo en América; la mía sería, entonces, la primera en nuestro continente.

Me place consignar, finalmente, que el móvil de mi traducción de Terencio fue la participación - a instancias del fundador y primer rector del Instituto Superior “Juan XXIII”, Pbro. Dr. Osvaldo Francella, sdb, de feliz memoria- en el Concurso de Traducciones del Griego y del Latín clásicos al castellano, convocado por la Editorial Kraft Lda. en setiembre de 1964, para conmemorar el Centenario de su fundación. En marzo de 1966, el Jurado que dictaminó en dicho Concurso, seleccionó estas mis versiones: *La suegra*, *Formión* y *Los hermanos*.

Contigo ahora, gentil lector, la tercera de las tres comedias, con su introducción y notas.

Lic. **José Juan Del Col**, sdb  
Rector del Instituto Superior “Juan XXIII”

## INTRODUCCIÓN

### RASGOS BIOGRÁFICOS DE TERCIO

Publio Terencio Afro es el representante más delicado de la comedia latina. Pertenece a la primera mitad del siglo II a. C., siendo, por lo tanto, algo posterior al más fecundo y exuberante comediógrafo latino, Plauto (alrededor del 254-184). Nacido en Cartago en el año 195 o 190, fue conducido a Roma en tierna edad, como esclavo del senador Terencio Lucano. En seguida supo granjearse, por su porte agraciado y por su ingenio despierto, la simpatía y aprecio de su amo; lo cual le valió un trato de favor, es decir, una educación liberal y una manumisión temprana (posiblemente al llegar a la mocedad). Se puede suponer que, una vez manumitido, haya seguido viviendo en casa de su patrono, donde, siendo todavía esclavo, habría entrado en contacto con varios hijos de familias aristocráticas de Roma. Sea como fuere, lo cierto es que estrechó amistad con muchos nobles, y especialmente con Escipión Africano y C. Lelio<sup>1</sup>. Éstos y Furio Filo (es decir, amigo o amante, sobrentendido de lo griego) formaban un trío helenizante, que aglutinó a la nobleza romana de entonces en un círculo, llamado “círculo de los Escipiones”.

Aspiración de ese círculo era sentir, pensar, expresarse y portarse a la griega; era helenizar lo romano, es decir alisarlo, agilizarlo, y a la vez humanizarlo, de suerte que la *urbánitas*<sup>2</sup> romana se tornara cosmopolitismo o humanismo político y el *homo Romanus, homo humanus*<sup>3</sup>. Bajo el influjo de semejante humanismo, exclamará Marco Aurelio: “Como Antonino tengo por patria a Roma, como hombre el mundo”<sup>4</sup>. Ya en tiempos de Terencio ese humanismo hallaba un eco profundo tanto en la élite como en la plebe de la Urbe; es que en realidad respondía al genio romano más aún que al griego, ya que los romanos no se contentaban con abstracciones, con teorías, sino que tendían a encarnar en el plano concreto y práctico el espíritu cosmopolita y humanitario de que estaban dotados. Por eso cuando por vez primera resonó en el teatro de Roma el verso: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*<sup>5</sup>, todo el público, según refiere San Agustín, prorrumpió en aplausos<sup>6</sup>. Ese verso es el más famoso de Terencio y podría servir de epígrafe a todo su teatro como a toda la literatura latina; teatro y literatura impregnados de *humánitas*<sup>7</sup>.

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

Después de representadas las seis piezas, Terencio, a fines del 160 o en el año subsiguiente, emprendió un viaje -de solaz o, más verosímelmente, de estudio- al mundo griego, esto es, a Asia Menor y Grecia propiamente dicha.

En el regreso terminó sus días, alrededor del año 158<sup>8</sup>.

### OBRA DE TERCIO

*MENANDRO, EL MODELO PREDILECTO*. En Roma se cultivaron dos géneros principales de comedias, a saber: *la comóedia palliata*, de trama e indumentaria griega, y *la comóedia togata*, de trama e indumentaria romana. Terencio compuso todas comedias *palliatae*, al estilo de la comedia nueva,

<sup>1</sup> Cf Suetonio, *Vita Terenti*, Wessner, 1-2.

<sup>2</sup> = urbanidad, finura de trato y de costumbres.

<sup>3</sup> = el hombre romano, hombre “humano” (es decir, universal y filántropo).

<sup>4</sup> BIGNONE, p. 61.

<sup>5</sup> = Soy hombre, y nada de cuanto es humano me es extraño (*El atormentador de sí mismo*, 77).

<sup>6</sup> Cf PARATORE, p. 162.

<sup>7</sup> = sensibilidad y comprensión humana.

<sup>8</sup> Cf *Vita*, Wessner, 5 y 2.

cuyo principal representante -“el astro de la comedia nueva”, en expresión de los bizantinos- fue Menandro <sup>9</sup>.

Si la comedia nueva en general pudo ser definida “espejo de la vida”, nítidos espejos de vida son indudablemente las piezas de Menandro. Espejos de la vida real, de la vida cotidiana, de la vida burguesa; espejos de las costumbres y pasiones humanas; espejos de caracteres y sentimientos, de situaciones y cosas. Es esto lo que los antiguos más ponderaban a propósito de Menandro. Y es también lo que sobresale en la producción de su eximio imitador latino.

### *CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL TEATRO TERCENIANO*

Proponiéndonos ahora detallar las características principales del teatro de Terencio, examinemos por separado, a fin de proceder ordenadamente, el prólogo, la acción, los personajes y el estilo.

**PRÓLOGO.** En alguna comedia ática del siglo IV a. C. se puede hallar un prólogo que ostenta una exposición del argumento y a la vez una breve apología de la obra y de su autor; pero normalmente la comedia nueva lleva un “prólogo-exposición”. Los de Terencio, en cambio, ni una vez son prólogos expositivos, sino siempre y exclusivamente apologéticos. Hacen, en efecto, una apología de su obra, pero de ordinario, más que para encarecerla, para defenderla de la denigración, acusaciones y ataques de los rivales literarios. Y a fe que la defienden con ardor, con pasión, con dejos de resentimiento, con acentos de acrimonia; todo lo cual contrasta no solo con la característica romana del Prologuista amante de la paz y que en son de paz trae un ramo de olivo, sino también con el estilo acostumbrado de la pieza, un estilo que se desliza sosegada y suavemente. Si a lo dicho se añade que los prólogos aparecen alambicados y ahitos de figuras retóricas, mientras que el diálogo escénico respira naturalidad y medida, entonces se agrava la sospecha de que no sea Terencio el autor de tales prólogos. Por consiguiente, como dice Marouzeau <sup>10</sup>, o no es Terencio el autor de los mismos o, si lo es, en ellos dio rienda suelta a fantasías y extravagancias que en el texto de las comedias habría tenido que sofrenar en atención a los modelos griegos. En esta segunda hipótesis, el verdadero, el auténtico Terencio, ya como hombre, ya como literato, se hallaría perfilado en los prólogos de sus piezas.

Beare da por supuesto que los prólogos se deben a Terencio y pone de relieve que estando destinados a disipar sospechas y conseguir la atención, por eso mismo resultaron prólogos de nuevo cuño: quizás era la primera vez, escribe dicho autor, que un dramaturgo latino tenía conciencia de asentar un principio artístico <sup>11</sup>. Los prólogos serían pues un mérito, una prueba de la originalidad artística de Terencio.

**ACCIÓN.** - Comedias *palliatae*. Las comedias de Terencio imitan a las de Menandro, haciendo gala de una sutil psicología y de urbanidad, decoro, finura. Es que retratan la vida burguesa del foco de la civilización helénica, Atenas; y por añadidura la retratan filtrada y depurada a través de la simpatía y la admiración.

---

<sup>9</sup> Nació Menandro en Atenas, de padres ricos, hacia el año 342 y murió en la misma ciudad hacia el 292. Algunos lo consideran sobrino y discípulo del poeta cómico Alexis, pero el primer dato es casi ciertamente falso y el segundo es probable que no deba tomarse en sentido literal. Algún antiguo lo hace también discípulo del filósofo Teofrasto y amigo de Epicuro; en verdad, sus obras revelan de un modo notable al filósofo y al moralista. El epicureísmo se reconoce fácilmente en sus obras y en su conducta, pero más que de influjos debiera hablarse de afinidad espiritual con Epicuro. Vivió entregado a “la dulce vida”: vida de holganza, de regalo, entre caricias de cortesanas; vida de elegancia en el traje y en el porte; vida ajena a las turbulencias, revueltas y guerras que iban sacudiendo a Grecia y Atenas; vida refractaria aun a las honrosas presiones con que Tolomeo Soter intentó llevarlo a Alejandría de Egipto, hasta enviándole para ello, según cuenta la tradición, embajadores y buques. Sólo le placía Atenas, o mejor dicho, su hermosa villa del Pireo; lo fascinaban sus amores y el trato con personas de sociedad, de una sociedad refinada, culta; a la ambición anteponeía la quietud. En esa quietud tan holgada fue escribiendo sus comedias; más de cien.

<sup>10</sup> Cf MAROUZEAU, I, p. 50.

<sup>11</sup> Cf BEARE, p. 95.

*Comedias sentimentales.* Plauto despliega en sus comedias unas *vis cómica* jocosa, de una jocosidad bufa y crasa; Menandro sabe fijarse en la *humánitas*, pero sin hacerla prevalecer sobre el donaire de los tipos tradicionales. Terencio suele concentrarse en la *humánitas*, en los problemas humanos; de ahí el carácter serio y aun melancólico que aparece difuso en todo su teatro, desde *La suegra*, donde, como asegura Pichon, no se encuentra el menor chiste, y es de tono lloroso <sup>12</sup>, hasta *El eunuco* y *Formión*, que son las dos comedias aparentemente más festivas. Debido a su carácter serio y melancólico, las piezas de Terencio, más que comedias, son dramas, dramas de almas, o más bien, dramas de corazones, ya que el amor es el móvil de la acción en cada pieza.

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

*Técnica estructural.* Es característica de la técnica de Terencio la introducción en la pieza de algún personaje protático, es decir, de algún personaje que sólo figura en la prótasis de la obra a fin de introducir al público en la marcha de la acción, haciendo las veces del viejo prólogo expositivo.

Típico rasgo estructural en el teatro de Terencio, como hace notar Paratore <sup>13</sup>, es la geminación o duplicación de pasiones y situaciones: así en *La andria* la pasión ardiente de Pánfilo por Glicera y de Carino por Filomena, y las trabas que impiden el casamiento de uno y otro con el objeto de su amor.

Pero lo que Beare considera el principio fundamental de la técnica dramática de Terencio es el contraste de caracteres <sup>14</sup>. Este, al igual que la geminación de pasiones y situaciones, es reflejo del teatro de costumbres de Menandro, pero en Terencio se verifica -parece- con más regularidad, con más intensidad, con más afinación.

*Intriga.* En las comedias terencianas suele ser floja, pero alguna que otra vez tiene más enredo que en el original: en *La andria* y en *El eunuco* por la añadidura de personajes, y en *Los hermanos* por la inserción de una escena (el rapto de Baquis). Señalan varios autores que la complicación de la trama por contaminación representa un enriquecimiento que refuerza la acción y posibilita al mismo tiempo una más aguda caracterización psicológica de los personajes. Marouzeau, por ejemplo, afirma: “Es preciso reconocer que, en conjunto, Terencio por este medio (la contaminación) enriqueció una materia a veces indigente, reforzó su intriga, acreció el valor dramático de su obra” <sup>15</sup>.

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

Su maestría en la composición de semejantes comedias hace juego con su maestría en el dibujo de los caracteres; son ellas las dos mayores glorias de Terencio como poeta dramático.

PERSONAJES. Varrón, que le otorga la palma a Cecilio por los asuntos y a Plauto por los parlamentos, se la reserva a Terencio por los caracteres <sup>16</sup>. Terencio sería, pues, el mejor comediógrafo latino

<sup>12</sup> Cf PICHON, p. 78.

<sup>13</sup> Cf PARATORE, p. 184.

<sup>14</sup> Cf BEARE, p. 107.

<sup>15</sup> Cf MAROUZEAU, I, p. 43.

<sup>16</sup> Cf MAROUZEAU, I, p. 45.

en cuanto a caracterización. El juicio de Varrón es compartido incondicionalmente por varios autores modernos, como Rostagni, Serafini, Rubio... “La profundizada representación de los caracteres -escribe Rostagni- constituye el lado más apreciable de las comedias terencianas... Los personajes están todos finamente elaborados con respecto a las cualidades morales, llevando neta la impronta de su *ethos*”<sup>17</sup>. Terencio, declara Serafini, “ha llevado a la comedia una propia originalidad y novedad, por cuanto él estriba casi toda la acción en la psicología de los personajes. En este sentido, él es (juntamente con Menandro) el padre de la comedia moderna, la cual más que valerse de expresiones cómicas y picantes, trabaja alrededor de los caracteres”<sup>18</sup>. Rubio explica y amplía el elogio de Varrón diciendo a propósito de Terencio: “Él restaura la comedia esencialmente psicológica y penetra en el alma humana más hondamente que cualquier otro autor antiguo para ofrecernos una viva imagen de la vida real encarnada en el centenar de personajes dibujados en su obra; desde la antigüedad se concede la palma a Terencio en la expresión de los caracteres”<sup>19</sup>

A través de los personajes primorosamente caracterizados aparece en el teatro terenciano una humanidad aristocrática, culta, una humanidad que en términos generales puede describirse de la manera siguiente:

- humanidad buena, sincera, afectuosa; si cae en la mentira y el vicio, es por fragilidad, no por malicia; y siempre alcanza la felicidad cuando escucha la voz del corazón;
- humanidad decorosa, pudorosa; por más que ceda a la pasión del amor, no se jacta, sino que tiende un velo sobre esa debilidad; con todo, muestra bastante desenfado en lo relativo al sexo;
- humanidad dulce, comprensiva, tolerante, servicial;
- humanidad reflexiva, replegada sobre los estados de ánimo, especialmente sobre los determinados por el amor;
- humanidad melancólica, porque repara en las incertidumbres, afanes, chascos y derrotas de la vida;
- humanidad que busca intimar y desahogarse;
- humanidad reposada y mesurada en todas las manifestaciones de la vida y que por lo tanto no se desespera en la tristeza ni se exalta en la alegría: en la tristeza se resigna, en la alegría sonríe; sonríe por las inconsecuencias de los caracteres y las rarezas de las situaciones, en vez de reír, como en Plauto, por caricaturas, parodias, hipérboles divertidas, chistes verdes, expresiones ambiguas, neologismos curiosos; tristeza y alegría, además, alternan como en la vida, o mejor dicho, la tristeza es alegría cohibida, que espera y aguarda librarse; no es entonces tristeza morbosa, sino tristeza de melancolía difusa y provocada por añoranzas de alegrías pasadas y por ansias y ensueños de alegrías futuras; en el teatro terenciano está, pues, latente una concepción optimista de la vida.

Semejante humanidad de cuño aristocrático y selecto responde a una realidad ideal, de abstracción, que fija valores auténticamente humanos y por ende universales.

ESTILO. - *Juicio de autores antiguos*. Lengua y estilo de Terencio son de lo más delicado que pueda ofrecer la literatura latina. Ya lo proclamaban en la antigüedad varios autores, entre los cuales figuran: Cicerón y César, eminentes estilistas y maestros de la prosa latina; Horacio, el forjador de una “poesía de dicción” (Menéndez y Pelayo)<sup>20</sup> y maestro de preceptiva literaria; y Quintiliano, el otro celeberrimo estilista y preceptista literario.

*Constantes del estilo terenciano*. Son estas:

“*Mediocritas*“ y “*gracilitas*“. - El estilo de Terencio es, en general, *mediocris* y *gracilis* a un tiempo, esto es, medurado y fino.

<sup>17</sup> ROSTAGNI, p. 97.

<sup>18</sup> SERAFINI, p. 50.

<sup>19</sup> RUBIO, I, p. XLIV.

<sup>20</sup> Cf ALONSO SCHÖKEL, p. 169.

Pureza de lenguaje. - El de Terencio es *lectus sermo* <sup>21</sup> (Cicerón), *purus sermo* <sup>22</sup> (César). Terencio es representante y perfeccionador del *sermo urbanus* <sup>23</sup>; y téngase en cuenta que se trata de un lenguaje ciudadano de capital y de un lenguaje culto de la mejor ley, por ser el de la mejor sociedad. Y bien, al revés de Plauto, Terencio raramente emplea grecismos y, sin ser arcaizante, es más bien conservador en cuanto a vocabulario: guarda un justo medio de corrección, de casticismo, de rigor; su lenguaje, en efecto, está sacado del patrimonio común, pero está bellamente limado; y es restringido, ceñido, pero preciso y translúcido. La pureza de lenguaje es nota principal del estilo terenciano. Es nota muy ponderada, si no la más ponderada, por la crítica aun reciente.

Gracia y elegancia. - También para estas prendas hay todo un concierto de voces entusiastas que co-rean los juicios de la antigüedad. Así, por ej., Bignone dice: “Terencio parece conocer todos los secretos y las gracias del latín” <sup>24</sup>. La Harpe encarece la elegancia de su diálogo <sup>25</sup>. Para Ashmore es la elegancia o refinamiento y gracia del idioma lo que caracteriza los escritos de nuestro poeta <sup>26</sup>. Chambry afirma: “Su estilo ha pasado siempre por el modelo del *sermo urbanus*, de la conversación de las personas honradas” <sup>27</sup>. Rubio afirma a su vez: “Terencio ha sido considerado siempre y unánimemente como un modelo de la buena latinidad, del *sermo urbanus*”; y llega a afirmar: “no hay lengua más pura, elegante y distinguida que la de Terencio” <sup>28</sup>. Ya Leopardi había declarado: “Terencio, nunca igualado en su pura, perfecta y natural elegancia” <sup>29</sup>

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

Cortesía, delicadeza y decoro. - En el teatro de Plauto, como se encajan en cantidad puñetazos y palos, así se espetan denuestos e imprecaciones; y a la vez se descargan andanadas de expresiones maliciosas, chistes chocarreros, palabrotas y obscenidades. En Terencio, salvo contadas excepciones, estilo y trama respiran cortesía, delicadeza, decoro. Según Anatole France, Terencio fue el primero en poner el pudor sobre la frente de Talía, la musa de la comedia <sup>30</sup>. Y es corriente en los autores el elogio de la gentileza estilística de Terencio.

Lenguaje coloquial. - El estilo terenciano se destaca también por el tono conversacional, de una conversación que muy a menudo llega a ser coloquio íntimo: diálogo de almas que se comunican experiencias, resoluciones y planes; de corazones que se confían cuitas, celos, esperanzas y anhelos. Por consiguiente, el estilo se desenvuelve reposado, circunspecto, suave y tierno, leve y flexible, amoldándose a la rica y sutil gradación de pensamientos y afectos que los personajes van revelando poco a poco en el curso de la acción. Y así los caracteres se delinear y matizan progresivamente por toques menudos, discretos, finos; justamente en esto Paratore reconoce lo más típico del estilo terenciano <sup>31</sup>.

---

<sup>21</sup> = lenguaje selecto.

<sup>22</sup> = lenguaje puro.

<sup>23</sup> = lenguaje ciudadano.

<sup>24</sup> BIGNONE, p. 70.

<sup>25</sup> Cf PIERRON, p. 129.

<sup>26</sup> ASHMORE, introd., p. 35.

<sup>27</sup> CHAMBRY, I, p. VII.

<sup>28</sup> RUBIO, I, p. XLVIII.

<sup>29</sup> Cf GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI: Terencio.

<sup>30</sup> Cf SERAFINI, p. 48.

<sup>31</sup> “La característica principal del estilo de Terencio está en la esmeradísima gradación de los toques”: PARATORE, p. 188.

## LOS HERMANOS

*IMPORTANCIA DE Los hermanos.* Según Azelia Arici, la crítica actual con voces casi concordes habría llegado a reconocer la obra maestra de Terencio en *La suegra* <sup>32</sup>. No parece, sin embargo, que los críticos actuales convengan tanto en ese reconocimiento. Vitali, por ej., asegura que *Los hermanos* son “por varias razones la más notable” de las piezas de Terencio <sup>33</sup>. Gustarelli así los presenta: “la última de las comedias terencianas, la obra maestra del aún joven poeta, y, bien puede afirmarse, de todo el teatro cómico latino” <sup>34</sup>. Y Rubio atestigua: “Los *Adelfos* pasan por la obra maestra de Terencio” <sup>35</sup>. Por cierto se ha de admitir que dicha pieza es “una de las mejores de Terencio”, como afirma Marouzeau <sup>36</sup>.

*FISONOMÍA CARACTERÍSTICA DE Los hermanos.* Es de tipo serio, siendo, en efecto, “una comedia de costumbres o de caracteres al mismo tiempo que de intriga” <sup>37</sup>, o mejor dicho, siendo “una comedia de caracteres mucho más que de intriga” <sup>38</sup>, “una comedia predominantemente de carácter” <sup>39</sup>.

Desarrolla una tesis moral: es “la comedia pedagógica de Terencio”, en expresión de Serafini “<sup>40</sup>, pues contrapone dos sistemas educativos: uno netamente autoritario y rígido, y el otro netamente blando e indulgente. El primero está representado por un anciano, cierto Démea, padre de dos hijos, llamados Esquino y Ctesifón; el segundo, por otro anciano, cierto Mición, que es hermano de Démea y padre adoptivo de Esquino. Se cree que Démea y Mición encarnan los dos métodos antitéticos que se estilaban entre los romanos en tiempos de Terencio, es decir, el método tradicional y campesino, por un lado, y el método helenizante y urbano, por el otro. *Qualis pater, talis filius* <sup>41</sup>. Ambos ancianos fracasan en su intento educativo por lo extremado de uno y otro sistema <sup>42</sup>. A lo largo de los cuatro primeros actos, las preferencias parecen orientarse hacia Mición, pero he ahí que de repente Démea vira por redondo, aventajando y desconcertando al mismo Mición. ¿Es el triunfo de este sobre Démea, quien se aviene, por fin, al proceder educativo del hermano? Alguien opina justamente así. Escribe, por ej., Gustarelli: “Si, al final de la comedia, Mición se ve precisado a esparcir algo de ridículo sobre su teoría, cumpliendo acciones que el buen sentido por cierto no sugeriría, eso no vicia en absoluto la verdad de su tesis moral y pedagógica, antes bien, sirve para hacerlo triunfante, exageradamente, incluso a expensas, en algo, de su misma seriedad” <sup>43</sup>. Viceversa, otros, como Colombo y J. Coromines, en el brusco viraje de Démea no ven sino una cruel ironía respecto al método de la aquiescencia adoptado por Mición; y por lo mismo, una reacción de la austera conciencia romana contra la blanda *humanitas* del invasor helenismo. “En un tiempo de reacción, más o menos sincera, a la invasión helenística, había que aliarse -dice Colombo- con la austera costumbre de Démea y condenar resueltamente el humanitarismo desfibrado y dulzarrón de Mición, a fin de impedir la precoz corrupción de los jóvenes” <sup>44</sup>. El desenlace sería una añadidura de Terencio al original griego, hecha espontáneamente o bien por instigación de sus monitores, es decir de sus consejeros de la clase aristocrática, quienes, no obstante ser refinados helenizantes, guardaban, sin embargo, la altiva firmeza de la estirpe romana <sup>45</sup>. Pero hay quien opina, como Vitali, que *Los hermanos* reflejan en sentido exactamente contrario el parecer tanto de Terencio como de sus nobles amigos del círculo de los Escipiones. Es decir, que la *patria potestas* <sup>46</sup>, tan rigurosa e inflexible a lo largo de los cinco primeros siglos de la edad republicana, necesitaba ser atemperada; así lo exigían, al despuntar el imperio, las nuevas condiciones de vida y

<sup>32</sup> Cf ARICI, I, p. XXVI.

<sup>33</sup> VITALI, p. XVI.

<sup>34</sup> GUSTARELLI, p. 6.

<sup>35</sup> RUBIO, III, p. 97.

<sup>36</sup> MAROUZEAU, III, p. 98.

<sup>37</sup> MAROUZEAU, III, p. 95.

<sup>38</sup> COROMINES, IV, p. 73; cf también ARICI, I, p. XV.

<sup>39</sup> GUSTARELLI, p. 10.

<sup>45</sup> Cf COLOMBO, p. 16-17; COROMINES, IV, p. 78.

<sup>46</sup> = autoridad paterna.

sobre todo la juventud, que había dado maravillosas pruebas de valor y eficiencia en tantos campos de batalla, ensanchando el horizonte político romano más allá de los Alpes y de los mares <sup>47</sup>. Ni rigor ni rienda suelta en la educación, sino armonía de disciplina y condescendencia. Este es el ideal del método educativo, que Démea así formula al final de la comedia: *reprehéndere et corrígere... et obsecundare in loco* <sup>48</sup>. Triunfa aun en el sector pedagógico el equilibrio clásico: *ne quid nimis, medèn ágan* <sup>49</sup>; triunfan la comprensión y sabiduría. Y no solo en el sector pedagógico, sino en cualquier manifestación de la vida humana. Así Lupo Gentile atestigua que la comedia “con razón ha sido considerada en todos los tiempos como un modelo de sabiduría humana” <sup>50</sup>. Y Gustarelli declara: “Estos *Hermanos* bien podrían definirse la comedia de la comprensión humana y de la humana bondad” <sup>51</sup>, ya que, “en el fondo, la comedia se resuelve en una porfía de comprensión sentimental y humana; mientras, en efecto, se va desarrollando la acción, se aclara la verdad de las cosas y se aclara la verdad de las almas, que terminan por conocerse, compadecerse, apreciarse y amarse recíprocamente, encontrándose y aquietándose todas en la que es la más íntima nota común a todas: la innata bondad” <sup>52</sup>.

*PROYECCIÓN DE Los hermanos*. Se explica entonces que el suceso de la pieza haya sido grande tanto en la antigüedad como en la época moderna.

Un pasaje de Cicerón hace suponer que en su tiempo se representaba todavía <sup>53</sup> y una cita del mismo muestra que era familiar al gran público <sup>54</sup>. De un texto de Amiano Marcelino se desprende que el personaje de Mición seguía siendo popular en el siglo IV <sup>55</sup>.

Los hermanos son “la más conocida y la más leída” de las comedias terencianas, como dice Chambry <sup>56</sup>; “la que ha sido objeto de más estudios monográficos”, como dice J. Coromines <sup>57</sup>; “la más explicada en las escuelas”, como dice Marouzeau <sup>58</sup>.

Su tema además tuvo amplia repercusión en la dramática moderna. En Italia, Lorenzino de Médicis sacó de *Los hermanos* la mayor parte de la intriga de su *Aridosia* (1536). Giovan Maria Cecchi, el más fecundo comediógrafo del siglo dieciséis, derivó de la misma pieza el asunto de *I dissimili* (1550). En Francia, Pedro de Larivey hizo una adaptación de la *Aridosia* en *Les esprits*, comedia publicada en 1579 y tenida por su obra cumbre. Molière, maestro en la “risa pensativa”, sobre *Los hermanos* modeló *L'école des maris*, representada en París en 1665 <sup>59</sup>.

También J. Baron, discípulo de Molière, imitó esa pieza en *L'école des pères* (1705). Revela igualmente un notable influjo de ella *Le père de famille* (1758) de Diderot. En Inglaterra, *All fools* (1599), conceptuada la mejor comedia de George Chapman, es una adaptación de *El atormentador de sí mismo* con elementos adicionales tomados de *Los hermanos*. Fiel adaptación de *Los hermanos* es *The squire of Alsatia* (1688), popularísima comedia de Shadwell. Y en *Los hermanos* se inspiran: *The tender hus-*

---

<sup>47</sup> Cf VITALI, p. XVIII.

<sup>48</sup> = reprender y corregir, y también a su debido tiempo secundar (verso 994).

<sup>49</sup> = nada con exceso (= hay que evitar los excesos = todo extremo es vicioso).

<sup>50</sup> LUPO GENTILE, p. 8.

<sup>51</sup> GUSTARELLI, p. 11.

<sup>52</sup> GUSTARELLI, p. 12.

<sup>53</sup> *De sen.* 18, 65: cf MAROUZEAU, III, p. 98.

<sup>54</sup> *Pro Caelio* 16, 38: cf. MAROUZEAU, III, p. 98.

<sup>55</sup> XXVIII, 4, 27: cf MAROUZEAU, III, p. 98.

<sup>56</sup> CHAMBRY, II, p. 353.

<sup>57</sup> COROMINES, IV, p. 79.

<sup>58</sup> MAROUZEAU, III, p. 99.

<sup>59</sup> Es la más célebre de las imitaciones, pero los dos mozos son ahí reemplazados por dos hermanas jovencitas, cuyo padre, al morir, las confió a dos sujetos, hermanos entre sí, quienes desempeñan para con ellas tanto el papel de tutores como el de amantes, y en ambos papeles se establece el conflicto.

*band, or The accomplished fools* (1705) de R. Steele; *The jealous wife* (1761) de George Coleman el viejo; *The guardian, Linco's travels* (1767) de David Garrick; *The choleric man* (1774) de Sir Richard Cumberland, a quien Oliver Goldsmith llama “el Terencio de Inglaterra”; *The father, or The good-natured man*, comedia postuma (1778) de Fielding <sup>60</sup>.

*Los hermanos*, finalmente, se hallan comentados y discutidos, desde el punto de vista pedagógico, en Voltaire, La Harpe, Diderot, Lessing <sup>61</sup>.

## ADVERTENCIAS

1. Al realizar la traducción de *Los hermanos*, que aquí ofrecemos, nos atuvimos, normalmente, a la edición crítica de Lindsay-Kauer o a la de Marouzeau.

2. Con respecto a la traducción en sí misma:

- Procuramos reproducir con fidelidad lenguaje y estilo del comediógrafo latino, siguiendo el parecer de Marouzeau, de que una buena traducción de Terencio es la que esté redactada en un lenguaje sobrio y sencillo, en un estilo de cualidades medias, a igual distancia de la afectación y la vulgaridad <sup>62</sup>.

- Como la aliteración y ciertas consonancias o rimas (por ej., el fenómeno *similiter désinens* <sup>63</sup>) son habituales en nuestro poeta, nos preocupamos por guardar esas peculiaridades. Hasta aprovechamos oportunidades que la traducción sugería para introducir nuevos ejemplos de tales recursos literarios. Fue un intento de mayor acercamiento al gusto de Terencio, por más que se trate de un gusto bien discutible.

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

3. Para favorecer una más exacta penetración del texto, preferimos abundar en notas explicativas y explayarnos en los puntos más controvertidos, estimando que es raro se tenga a mano la documentación bibliográfica pertinente.

---

<sup>60</sup> Frecuentemente se dice que *The parasitaster, or The fawn* (alrededor de 1605) de Marston es similar a *Los hermanos*, pero en realidad no existe parecido entre las dos piezas. Asimismo, se afirma a menudo que *The scornful lady* (alrededor de 1616) de Beaumont y Fletcher está en deuda con *Los hermanos*, pero la similitud es bien escasa. Cf. DUCKWORTH, *The nature of roman comedy*, p. 396-431; Idem, *The complete roman drama*, p. 405; RUBIO, I, p. LIV - LVI; PARATORE, p. 190-191; GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI: *Aridosia, Disímiles, Escuela de los maridos, Espiritus; Encyclopaedia Britannica*: Beaumont and Fletcher, Garrick.

<sup>61</sup> Cf. MAROUZEAU, III, p. 99.

<sup>62</sup> MAROUZEAU, I, p. 104.

<sup>63</sup> = de igual desinencia.

# LOS HERMANOS

(ADELPHOE)<sup>1</sup>

DIDASCALIA <sup>2</sup>

Se representó en los Juegos Fúnebres <sup>3</sup> en honor de Lucio Emilio Paulo <sup>4</sup>, organizados por Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano <sup>5</sup>. La representaron <sup>6</sup> Lucio Hatilio de Preneste y Lucio

<sup>1</sup> *Adelphoe* es transcripción latina del vocablo griego *adelphoi* (hermanos).

<sup>2</sup> Originariamente la palabra *didascalía* designaba el ensayo de coros y diálogos dramáticos con arreglo a las instrucciones del autor de la pieza; pasó luego a significar el mismo drama o su representación y, en fin, las listas de los certámenes dramáticos tanto de tragedias como de comedias. Estas listas eran, en Atenas, de carácter oficial, ya que se conservaban en los archivos del Estado. En ellas iban consignados los nombres de los competidores y de sus obras (en orden de mérito), del arconte epónimo (o magistrado supremo que daba su nombre al año, y una de cuyas funciones era organizar las fiestas), del corega, de los protagonistas, etc. Aristóteles publicó unas *Didascalíai* valiéndose de esos documentos oficiales y de inscripciones grabadas en los alrededores del teatro de Dióniso. Muchos gramáticos griegos continuaron y completaron el estudio de Aristóteles. Ya las ediciones alexandrinas de los dramas están encabezadas por las didascalías.

La registración de dramas se estiló también en Roma: se habla, en efecto, de 1.800 comedias griegas registradas ahí en la gran inscripción de didascalías. Y también para las piezas de Terencio se acostumbró encabezarlas con sus didascalías. Traen estas los datos siguientes: 1) la indicación de los *Ludi* o Juegos en que se representaron; 2) los nombres de los ediles curules (magistrados de orden inferior) organizadores de tales *Ludi*; 3) el nombre del director de la compañía cómica; 4) el nombre del compositor de la música; 5) el tipo o tipos de flautas empleadas en la ejecución musical; 6) el nombre del autor griego de la pieza (en *Formión*, también el título original de la obra); 7) el número de la pieza en la serie de las comedias del autor latino; 8) los nombres de los cónsules en función al ser compuesta la obra. Es digno de nota que las didascalías de las comedias de Terencio son casi las únicas que quedan del teatro latino; solo se pueden citar, en efecto, otras dos: las dos, de comedias plautinas (*Stichus* y *Pséudolus*), y una de ellas (la primera) muy mutilada.

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

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

<sup>3</sup> Tales Juegos se realizaban en honor de difuntos esclarecidos. Según Plinio, su institución se debe a Ascanio (o *Iulus*), hijo de Eneas y de Creúsa, que era considerado como origen y estirpe de la *gens Iulia* (familia Julia).

<sup>4</sup> Lucio Emilio Paulo, apodado el Macedónico, hijo del que cuando cónsul, murió en la batalla de Cannas, fue edil y pretor en la España ulterior, cónsul en 128 a. C. y vencedor de los piratas ligures; cónsul nuevamente en 168 y vencedor de Perseo, rey macedonio, en Pidna (ciudad de Macedonia; de ahí el sobrenombre de Macedónico); murió, siendo censor, en el año 160. Amén de sobresalir en la política y las armas, se destacó en la elocuencia y en el conocimiento de la lengua griega. (*Diccionario del mundo clásico*, s. v. Emilios, n. 24).

<sup>5</sup> Los dos eran hijos de L. Emilio Paulo, pero los dos, con amargura del padre, habían salido de su familia, pasando, por adopción, a la familia Fabia (*gens Fábía*), el primero, y a la familia Cornelia (*gens Cornélia*), el segundo. El primero fue adoptado por Quinto Fabio Máximo Verrucoso (sobrenombre debido a la verruga que tenía en un labio), apodado también Contemporizador (por su táctica de hostilizar constantemente a Aníbal con escaramuzas, sin entablar nunca combate decisivo); el segundo fue adoptado por Publio Escipión, hijo de P. Cornelio Escipión Africano Mayor. Unos autores (como Marouzeau, III, p. 102, nota 1; Lupo Gentile, p. 11, nota 4; Zito, p. 16) afirman que Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano eran los ediles curules el año (160) en que murió su padre. Pero la didascalía no trae la especificación de los ediles curules, mientras la trae sin falta para las demás piezas. En la didascalía de *La suegra* se indican Quinto Fulvio y Lucio Marcio como ediles curules para la tercera representación de *La suegra*; consiguientemente tal representación se efectuó en 160, siendo ese el año de la edilidad de Quinto Fulvio y Lucio Marcio. También la segunda representación de *La suegra* se efectuó en ese mismo año y con motivo de los mismos juegos fúnebres en que se representó la comedia de *Los hermanos*, pero tampoco en la didascalía de *La suegra* se nombran los ediles curules para dicha representación. Es que los ediles curules tenían a su cargo la organización de los grandes juegos públicos oficiales, mientras ni ellos

Ambivio Turpión <sup>7</sup>. Compuso la música <sup>8</sup> Flaco, esclavo de Claudio <sup>9</sup>; la ejecución <sup>10</sup> se realizó toda

ni otras autoridades intervenían para nada en los juegos privados, entre los cuales los más importantes eran los Juegos Fúnebres. Pues Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano fueron los que en 160, sin ser a la sazón ediles curules, organizaron los Juegos Fúnebres en honor de su padre.

<sup>6</sup> La representación estaba a cargo del *dóminus gregis*. Era, este, el director de la compañía cómica y a la vez el actor principal, pero también era el empresario. Con él, pues, se entendían los magistrados para la elección de las piezas, o le daban carta blanca al respecto; con él hacían el presupuesto de los gastos, y a él se los abonaban. Él después se encargaba de todo (reclutamiento y ensayos de la compañía, aparato escénico, etc.).

<sup>7</sup> Lucio Ambivio Turpión es el famoso *dóminus gregis* cuyo ascendiente, habilidad y tesón posibilitaron el triunfo en la escena, ya de Terencio, ya, anteriormente, de Cecilio. Según las didascalias, cuidó de la representación de todo el teatro terenciano. También hizo de prologuista en *La suegra* (sin duda alguna) y (casi ciertamente) en *El atormentador de sí mismo*; por la forma de los prólogos de dichas piezas, hasta hubo quien pensó que fueran alegatos personales de él y harina de su costal. L. Ambivio Turpión es -a juicio de Ashmore (notas, p. 2)- el actor dramático más famoso hacia el 62 a. C. Según Paratore, Roscio es el más célebre actor del teatro latino para la comedia y Esopo para la tragedia, siendo L. Ambivio Turpión el más celebre *dóminus gregis* (p. 27-28).

Lucio Hatilio de Preneste aparece nombrado juntamente con Lucio Ambivio Turpión en las didascalias de todas las comedias de Terencio a excepción de *La suegra*; de él, sin embargo, nada sabemos. Lucio Ambivio Turpión figura en primer término, salvo, según el códice A (o *Vaticanus A*, llamado también *Bembinus*, que es el más antiguo -se remonta a fines del siglo IV o comienzos del V- y el más autorizado de los códices que consignan el texto terenciano), en la didascalia de *Los hermanos*; pero, suponiendo, al parecer, que la inversión se deba ahí a una distracción del copista, varios críticos ubican primero a Lucio Ambivio Turpión aun en la didascalia de dicha pieza ( así Ashmore, texto, p. 243; Colombo, p. 23; Coromines, IV, p. 82; Lupo Gentile, p. 11; Chambry, II, p. 366). De resultas hay quien opina que Lucio Ambivio Turpión habría estrenado las seis piezas y que Lucio Hatilio de Preneste se habría hecho cargo de alguna representación posterior (Martin, p. 81); algún otro piensa que por la presencia de los nombres de dos *dómini gregis* hay que suponer que se reunieran para la misma representación dos compañías (*catervae* o *greges*. La Magna, *Phormio*, p. 24, nota 6); algún otro se muestra propenso a admitir tanto una idéntica representación con dos compañías distintas como dos distintas representaciones con distintos *dómini gregis* al frente de sendas compañías (Colombo, p. 23-24).

<sup>8</sup> Es decir, la música de los *cántica*. Es sabido que la comedia latina constaba de partes habladas (*divérbia*, diálogos) y de partes cantadas (*cántica*, cantos). Los *divérbia* eran diálogos normales. En cuanto a los *cántica*, hay que distinguir entre los *cántica* sencillos y *cántica* especiales (en expresión de Donato, *mutatis modis canticum*, *cántica* en medidas cambiadas, esto es: en melodías o ritmos cambiados). Según algunos autores, los *cántica* sencillos eran unos recitados (es decir, un medio entre declamación y canto) con acompañamiento musical; los *cántica* especiales, en cambio, eran auténticos cantos, pero cuya ejecución, al son de la flauta, estaba confiada a un cantor, limitándose el actor a hacer los gestos y ademanes sugeridos por su letra (Rubio, I, p. XLIX; Chambry, I, p. XV. El segundo autor afirma que el cantor estaba de pie junto al flautista). La opinión tradicional, seguida aún por alguno que otro crítico moderno (Sedgwick, Lindsay: cf. Duckworth, *The nature of roman comedy*, p. 364, nota 9), era que la parte vocal de todos los *cántica* estaba a cargo de un cantor profesional (ubicado detrás del escenario, según dice Lindsay), mientras el actor desempeñaba la mímica correspondiente. Esta opinión se funda sobre la historia contada por el historiador Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) y repetida por el escritor Valerio Máximo (contemporáneo de Tiberio), de que el poeta Livio Andrónico, cuando actor viejo, por tener la voz cascada solía limitarse en los *cántica* a la mímica, dejando la parte vocal a un cantor especial traído a propósito *ad canendum ante tibicinem*, para cantar delante del flautista. Por eso, según Livio, *divérbia tantum ipsorum (histrionum) voci relictas*, a saber: de ahí arrancó la práctica de que los actores (histriones) pronunciaran personalmente el texto sólo cuando se trataba de diálogos hablados (Liv., VII, 2). Pero Beare sometió a crítica rigurosa la susodicha historia y la relativa interpretación de Livio, llegando a la conclusión de que todo *canticum* y por ende también el *mutatis modis canticum* no era sino una declamación rítmica hecha por un actor y sostenida por una melodía del flautista (del canto en nuestro sentido de la palabra, como acabamos de ver que sería, según unos autores, el *mutatis modis canticum*, presumiblemente ni siquiera había idea en tiempos de Plauto. Beare no nombra a Terencio, porque en nuestro poeta, con apenas veinticinco versos dedicados al *mutatis modis canticum*, este en la práctica no existe).

Advierte a su vez Paratore (p. 56, nota 8): “Téngase presente que en los códices el término *cantor* indica genéricamente al actor, y que tal sigla aparece particularmente al final de la comedia, cuando uno del *grex* se dirige al público en metro recitativo, exhortándolo a aplaudir”; Paratore, sin embargo, añade, contrariamente a lo que sostiene Beare acerca del “canto” en sentido propio, que bien podía ser que un cantor de profesión entonara el final *pláudite* para lograr un mayor efecto. A propósito de la cita de Paratore nótese que *cantor* no es sigla, sino que la sigla aludida es una omega mayúscula; esta es la sigla con que los códices representan unánimemente al cantor de dicho *pláudite* (cf Marouzeau, I, p. 203, nota 2). (Ver en detalle la cuestión en Beare, p. 219-232; cf también Duckworth, *The nature of roman comedy*, p. 361-383; Paratore, p. 2-25).

con flautas serranas <sup>11</sup>. El original es griego, de Menandro <sup>12</sup>. Es la sexta comedia del autor, compuesta durante el consulado de Marco Cornelio Cetego y Lucio Anicio Galo <sup>13</sup>.

## PERIOCA DE CAYO SULPICIO APOLINAR <sup>14</sup>

Cierto Démea tiene dos hijos mozos: Ésquino y Ctesifón. Entrega el primero, en adopción, a su hermano Mición, y él se queda con el segundo. Éste se prenda de la gracia de una guitarrista. El hermano

<sup>9</sup> El texto latino dice simplemente: *Flaccus Claudi*. Se sobrentiende *servus* (o *servos*). *Servus* para unos (Ashmore, Martin, Chambry, La Magna, Stella, Gustarelli, Bond-Walpole) es esclavo; para otros (cuales Marouzeau, J. Coromines, Voltes Bou, Aríci), liberto; para otros (como Rubio, P. Coromines), ora esclavo, ora liberto (así para Rubio es esclavo en la didascalía de *El eunuco*, de *El atormentador de sí mismo* y de *Formión*, y liberto en la de *La andria*, de *La suegra* y de *Los hermanos*); para otros (como Sargeant, Cogliandolo, Lupo Gentile), simplemente criado; en alguna traducción también se encuentra tan solo el complemento de especificación (así P. Coromines pone a secas: “Flac de Claudi” en la didascalía de *El atormentador de sí mismo*). La expresión elíptica “Flaccus Claudi” se encuentra en todas las piezas de Terencio que llevan didascalía original, es decir, en todas, menos *La andria*; pero también en esta pieza figura en la didascalía que se elaboró con elementos entresacados de los prolegómenos de Donato a la misma pieza. Flaco, pues, compuso la música para todas las comedias de Terencio. Nada más sabemos de él. Y nada en absoluto sabemos de su patrón Claudio.

<sup>10</sup> A cargo, ordinariamente, del mismo compositor de la música.

<sup>11</sup> *Tibiis Sarranis tota*, en el original. Los traductores y comentaristas suelen tomar *tibia* como flauta (Chambry, Marouzeau, Voltes Bou, Rubio ...); algunos guardan el mismo vocablo “tibia” (así los italianos *La Magna* y *Cogliandolo*. Nótese que en italiano existe “tibia” como término arqueológico que significa “instrumento músico de viento... semejante a la flauta; pífano”: Palazzi, s. v. tibia. Lo mismo se da en castellano: el Diccionario manual de la Real Academia Española consigna “flauta” como primera acepción para la voz “tibia”); otros autores vierten *tibia* por “caramillo” (Sargeant; Martin, p. 82, comentario a la expresión *Modos fecit*. El segundo también propondría oboe, descartando, en cambio, como no equivalente a *tibia* la palabra “flauta”). *Tibia* puede traducirse tranquilamente por cualquiera de los términos apuntados, pero nos parece preferible el término genérico “flauta”, preferible aun a “tibia”, término anticuado o poco usado. *Tibia* podía ser un instrumento de madera, caña, junco, boj, hiedra, o de metal (cobre), marfil, hueso (cuerno; primitivamente la misma tibia de algunos animales, lo que dio el nombre a este instrumento). Con cualquier material, la forma era semejante a un tubo con agujeros, donde se ponían o quitaban los dedos según el sonido que se quería producir, y con un extremo adelgazado para embocadura o boquilla. De este instrumento había muchas variedades. Limitándonos a las que figuran en las didascalías del teatro terenciano, señalamos las siguientes:

*tibia dextra* (o *Lýdia*), flauta derecha (o lidia): era la que se sujetaba y tocaba con la mano derecha, y cuya boquilla se aplicaba al lado derecho de la boca; tenía comúnmente tres agujeros, y producía las notas bajas;

*tibia sinistra* (o *laeva*, o *Sarrana* o *Serrana*), flauta izquierda (o sarrana, o tiria, o fenicia): para la mano izquierda y el lado izquierdo de la boca; contenía cuatro o más agujeros, y producía las notas agudas;

*tibiae impares* (o *Phrygiae*), flautas desiguales (o frigias): la *tibia dextra* unida con la *sinistra* formaba las *tibiae impares*, así llamadas por ser distintos el largo y la forma de los tubos;

*tibiae pares*, flautas iguales: si las dos *tibiae* eran de la misma especie (*dextrae* ambas, o ambas *sinistrae*).

Así opinan varios autores (La Magna, *Phormio*, p. 24; Cogliandolo, p. 14; Zito, p. 17; Lupo Gentile, p. 11). Otros opinan diversamente acerca de tal o cual especie de *tibiae*. Por ej., según Chambry (I, p. XVI), la *tibia dextra* (*incentiva*) servía para el tiple (o sea, generalmente hablando, para los sonidos agudos) y la izquierda (*succentiva*) para el acompañamiento (esto es, para los sonidos graves); también Marouzeau (I, p. 25) afirma que la *tibia* derecha era para el canto y la de la izquierda para el acompañamiento; y efectivamente tal es el testimonio de Varrón (*Rerum rusticarum*, I, 2, 15, cit. por Marouzeau). Bonino identifica las *tibiae pares* con *duae dextrae* (cf Stella, p. 40); Colombo escribe: “Se puede creer que el término *Sarranae tibiae* correspondiera al de *tibiae pares*, que eran más frecuentemente usadas” (p. 24), y entonces propone a identificar las *tibiae pares* con dos izquierdas; ya en el siglo IV el gramático latino Servio (Servio Mauro Honorato), en su Comentario a Virgilio (*Aen.* IX, 618) afirmaba la identificación de las *tibiae pares* con las *Serranae* (o izquierdas), por tener éstas longitud y diámetro iguales (cf La Magna, *Phormio*, p. 24, 7). Normalmente los autores toman la expresión *tibiae pares* como sinónima de *tibiae duae dextrae*, y consideran que estas eran las que servían para producir sonidos graves. J. H. Gray nos extraña sosteniendo que las *tibiae dextrae* eran flautas de sonido agudo, de tiple (*high-pitched, treble*) mientras las *tibiae sinistrae* (identificadas con las *tibiae Sarranae*) lo eran de sonido bajo (*low-pitched, bass*) (Cf *A companion to Latin studies*, p. 250). Donato, empero, nos autorizaría a desechar semejante aseveración, pues así escribe a pro-

Ésquino, sabiéndolo vigilado por un padre duro y austero, encubre la aventura, endosándose esos amores y las consiguientes habladurías; al fin, rapta a la tañedora de manos del rufián que la explotaba. Él, a su vez, había violado una joven ateniense falta de recursos y le había dado palabra de casamiento. Démea litiga con el hermano y se fastidia sobre manera. Pero después, descubierta la verdad, Ésquino contrae matrimonio con la que había deshonrado, y Ctesifón queda en posesión de su citarista.

---

pósito de las *tibiae Sarranae: acúminis lenitate iocum in comóedia ostendebant* (*De com.* VIII, 11: cf Marouzeau, III, p. 102, nota 3): por la suavidad del tono agudo realzaban el elemento jocoso en la comedia (así como el tono bajo realzaba el elemento serio). Adviértase, finalmente, que tratándose de dos instrumentos o ramas unidas, en vez de sendas boquillas, podía haber una sola.

<sup>12</sup> Ver *Introducción*, p. 9. Menandro escribió dos piezas con el título de *Adelphoi*: la primera (*Adelphoi alfa* o *Philadelphoi*, entre los años 317 y 312; la segunda (*Adelphoi beta*), después del 304 a. C. La primera sirvió de modelo a Plauto para su *Stichus* (*El criado*); la otra fue adaptada por Terencio en esta pieza, cuya mayor alteración respecto del modelo es la inserción, señalada por el mismo poeta en el prólogo (versos 6-11), de una escena perteneciente a la comedia de Dífilo que lleva por título *Synapothnéskontes* (Webster, p. 86-87 y 107-108).

<sup>13</sup> Fueron cónsules en el año 160 a. C. (594 de Roma).

<sup>14</sup> *Perioca* (*Periocha*) significa “sumario”, “compendio”. Se escribieron *periocas* para resumir los argumentos de las comedias de Plauto y Terencio, como asimismo de los libros de la Eneida. Las *periocas* del teatro terenciano y de la Eneida, y quizá también las no acrósticas del teatro plautino, fueron redactadas por C. Sulpicio Apolinar (gramático y retórico del siglo II de nuestra era, nacido en Cartago, y que fue maestro del escritor Aulo Gelio y del emperador Pértinax: *Diccionario del mundo clásico*, s. v. Sulpicios, 1). Las *periocas* de las piezas de Terencio constan, cada una, de doce versos senarios yámbicos (las de la Eneida, de seis hexámetros). Están compuestas sobre el modelo de las *hipothéseis* (temas, argumentos) griegas, de las cuales nos ha conservado un ejemplo para el *Heros* de Menandro un papiro de Aphroditópolis. Su estilo, como bien hace notar Marouzeau, es conciso, oscuro, desgarrado y rayano en la incorrección (I, p. 105). Por eso, es tan solo en fuerza de la tradición -advierte a su vez Rubio- si los pobres sumarios de C. Sulpicio Apolinar siguen teniendo en nuestras ediciones de Terencio el honor de preceder las piezas de este (I, p. XXIII).

## PERSONAJES <sup>15</sup>

(PRÓLOGO)	
DÉMEA	anciano, padre de Ésquino y Ctesifón
MICIÓN	anciano, hermano de Démea, padre adoptivo de Ésquino
HEGIÓN	anciano, pariente de Pánfila
ÉSQUINO	joven
CTESIFÓN	joven
SÓSTRATA	matrona, madre de Pánfila
PÁNFILA	doncella
CÁNTARA	anciana, madrina de Pánfila
SANIÓN	rufián
SIRO	esclavo de Ésquino
GETA	esclavo de Sóstrata
DROMÓN	joven esclavo de Mición
(EL CANTOR)	

## PERSONAJES QUE NO HABLAN

BAQUIS	meretriz
PARMENÓN	esclavo de Ésquino
ESTEFANIÓN	joven esclavo de Mición

---

<sup>15</sup> Ningún códice trae la lista de personajes. Ciertos códices, sin embargo, traen en su lugar la ilustración de un pequeño edificio con las máscaras de los personajes que intervienen y que están indicados por sendos nombres yuxtapuestos. Tales nombres y además los títulos de las escenas permitieron formar dicha lista. En las ediciones críticas de las comedias de Terencio, para cada personaje se indica escuetamente, al lado del nombre del personaje, su edad o condición o profesión, como *senex*, anciano, *libertus*, liberto, *obstetrix*, partera, etc. Pero en las traducciones se acostumbra ampliar la información señalando las relaciones de parentesco, de amor o amistad, de servidumbre, o alguna otra circunstancia aclaratoria, como la procedencia; así, por ej.: Simón, anciano (padre de Panfilo); Carino, joven (amante de Filomena); Cratino, amigo (de Demifón); Birria, esclavo (de Carino); Critón, anciano (de Andros, o vecino de Andros).

## PRÓLOGO <sup>16</sup>

Como el poeta <sup>17</sup> ha notado que hay personas malignas que examinan hostilmente sus obras <sup>18</sup>, y que sus opositores declarados vituperan la que vamos a representar, él mismo les suministrará la denuncia de su culpa, y ustedes juzgarán si este trabajo es digno de elogio o reprensión.

Existe una comedia de Dífilo <sup>19</sup> titulada *Synapothnéscontes*. Plauto la reprodujo con el título de *Commorientes* <sup>20</sup>. En la pieza griega figura, al comienzo, un joven que arrebatara una meretriz a un rufián; Plauto pasó por alto este episodio, que es justamente el que para sus *Hermanos* tomó nuestro autor <sup>21</sup>

<sup>16</sup> Ver *Introducción*, p. 8-9.

<sup>17</sup> Terencio nunca se nombra a sí mismo, a diferencia de Plauto, quien a veces lo hace en sus prólogos.

<sup>18</sup> Luscio Lanuvino y camarilla. En cuanto a Luscio Lanuvino (o de Lanuvio) adviértase que no era un mal poeta. Volcacio Sedígito, en el canon de los mejores poetas latinos, le asigna el noveno lugar, es decir, el penúltimo, anteponiéndolo a Enio (cf. Pierron, p. 134). Amén de esto, solo sabemos de él lo que nos dice Terencio. Pero lo que nos dice Terencio lleva patente la marca de la polémica, del fastidio, del resentimiento. Por eso declara Pierron: “No dudo que hubiese mucho que recoger en las obras de Luscio, pero el odio es más que ingenioso y se puede sostener osadamente que Luscio no fue juzgado por Terencio” (p. 134-135). Pero por cierto su fama depende casi exclusivamente de su tenaz oposición a Terencio. ¿Cómo se explica semejante oposición? Quizá Luscio Lanuvino sucediera a Cecilio (quien a su vez había sucedido a Enio) en la dirección del *Collégium Poetarum* (= gremio de los poetas), cuyos miembros, de origen plebeyo, posiblemente sentían ojeriza contra el círculo aristocrático de los Escipiones (Ver *Introducción*, p. 5-6). Quizá se sintiera despechado por no triunfar en la escena y ver, en cambio, que iba luciendo raras prendas de comediógrafo un joven; un joven, esclavo de origen, pero que se había vuelto el favorito de los aristocráticos y era el portavoz de su gusto en un campo que se consideraba dominio incontrastable de la plebe. Lo cierto es, como se desprende de los prólogos, que Luscio Lanuvino fue el opositor acérrimo de Terencio, que suscitó y acaudilló contra él una camarilla de rivales: de ahí toda una campaña difamatoria e incluso, tal vez, disturbios provocados para impedir o hacer fracasar la representación de las comedias de Terencio (como apartar al público con el anuncio de espectáculos más atrayentes). (Paratore, p.114 y 116; La Magna, *La fanciulla d'Andro*, p. 6).

<sup>19</sup> Poeta de la Comedia Nueva, n. en Sínope (capital de Paflagonia, a orillas del Ponto Euxino) hacia el año 360 a.C. y m. en Esmirna (puerto del mar Egeo, en el centro del golfo de su nombre). Compuso cien piezas, de las que solo han llegado hasta nosotros unos sesenta títulos y fragmentos. A través de los títulos y fragmentos se rezuma la predilección de Dífilo por la parodia mitológica y cierto carácter satírico y político que ataca aun a personas vivientes, y ello revela el notable influjo de la Comedia Media o de transición. Parece que la comedia de Dífilo tenía un fin moral y, en la faz artística, un acentuado realismo y una búsqueda de fáciles efectos cómicos, careciendo, en cambio, de esmero en la representación psicológica (Cataudella, p. 271). Sobre la representación psicológica por parte de Dífilo, el *Diccionario del mundo clásico* opina, al revés del citado autor, que Dífilo se acerca a Menandro “sobre todo en la exquisita descripción de los caracteres”. Plauto tradujo o imitó piezas de Dífilo en la *Casina*, en el *Rudens* y en los *Commorientes*; Terencio, tan solo tomó de aquel poeta el episodio indicado en este prólogo.

<sup>20</sup> Es el participio latino que reproduce exactamente el griego *Synapothnéskontes*, y quiere decir: “Los que mueren juntos”. La comedia titulada *Commorientes* se ha perdido. Adviértase que no figura en la lista de las veintiuna comedias que, a juicio de Varrón, sin género de duda se pueden considerar de Plauto.

<sup>21</sup> Es la escena del rapto con que comienza el acto segundo.

<sup>22</sup> En el texto latino: *verbum de verbo expressum extulit*; expresión que en rigor debiera verterse así: “lo tradujo palabra por palabra”. Pero el contexto hace pensar, más bien, en una réplica polémica. Lo acusaban a Terencio de contaminación, es decir: de mezclar originales griegos echándolos a perder, y él en su última pieza se adelanta a sosegar a sus adversarios diciendo que por lo menos ese episodio lo había trasladado tal cual, sin contaminarlo (cf Paratore, p. 169-170). Por otra parte, la expresión citada admite, preferentemente, otra interpretación. La que acabamos de anotar es la interpretación literal obvia, y es la adoptada corrientemente por los traductores (Abril, en *Publio Terencio Áfer*: vol. *Los hermanos-El eunuco-Formión*, p. 11; Marouzeau, III, p. 105 izq.; J. Coromines, IV, p. 85 der.; Chambry, II, p. 369; Sargeant, II, p. 219; Vitali, p. 225; Voltes Bou, p. 273; Rubio, III, p. 109; Blánquez Fraile, s. v. *effero*; Lupo Gentile, p. 14; este, después de verter: “lo tradujo realmente palabra por palabra”, comenta: pero la frase ha de entenderse con discreción). Sin embargo, nosotros, siguiendo a Andrea Gustarelli (p. 22), hemos adoptado la interpretación siguiente: “reconstruyéndolo con absoluta fidelidad”. (Análoga nos parece la traducción de Ronconi: “repiteéndola [la escena] por parejo (*pari pari*), p. 263). Tal interpretación nos parece preferible por las razones que vamos a detallar:

reconstruyéndolo con absoluta fidelidad<sup>22</sup>. Vamos, pues, a representar una comedia de argumento original; vean y juzguen si aquí hay plagio<sup>23</sup> o simple utilización de un trozo que fuera omitido por descuido.

Si bien en un pasaje Cicerón afirma que los tragediógrafos romanos (incluyendo a Enio y Pacuvio) vertían los originales griegos *ad verbum*, esto es, palabra por palabra, en otro pasaje asegura que Enio, Pacuvio y Accio vertían *non verba sed vim*, no las palabras, sino el sentido (o sea, la idea encerrada en las palabras); por eso Beare concilia los dos asertos de esta manera: Los tragediógrafos romanos seguían estrictamente sus originales en la sustancia, apartándose de ellos tan solo en la elección de los vocablos (p. 74). Lo mismo puede decirse -por analogía- de los comediógrafos romanos; lo mismo y quizá más todavía, según Beare, el cual escribe que ellos tal vez se atuvieran menos al sentido general de los griegos (p. 82). A menos rigor en la reproducción del contenido, más libertad, desde luego, en su formulación. Cicerón también cita ocasionalmente pasajes en que el traductor romano para acomodarse al gusto romano se había apartado del original, cambiando tal o cual expresión y aun el sentido (Beare, p. 312). En cuanto a Terencio, S. Jerónimo nos atestigua que no traducía, sino que interpretaba y elaboraba libremente (Ronconi, p. XI). Nuestro poeta no sería luego un traductor sino en sentido lato; sería más propiamente un imitador.

El mismo Terencio en el prólogo de *El eunuco* echa en cara a su más acre enemigo que “traduciendo fielmente, pero a la vez componiendo torpemente, de lindas comedias griegas sacó comedias latinas feas”. Y eso que Luscius Lanuvino no contaminaba originales, pues traducía uno por vez. Conque Terencio le echa en cara lo que en el prólogo de *La andria* llama “oscura exactitud”, es decir, una fidelidad tan pedante al original que redundaba en oscuridades de traducción. Oscuridades por las alusiones a cosas griegas con las que no estaban familiarizados los romanos (Ronconi, p. XI-XII). Otra razón, esta, para demostrar que Terencio no era partidario de una traducción literal o, por lo menos, de una traducción estrictamente literal.

Además, el cotejo que es dable establecer entre versos terencianos y fragmentos menandrosos confirma el testimonio de S. Jerónimo, pues se advierten libertades de adaptación. Aun se ha comprobado que ni siquiera hay rigurosa correspondencia entre la adaptación y el original; así, por ej., Donato señala en *La andria* (versos 959 ss.) una máxima que no viene de *La andria*, sino de *El eunuco* de Menandro. E inversamente, ciertos fragmentos de modelos griegos no tienen su correspondiente en la adaptación latina: es lo que ocurre, v. gr., con el verso 48 de *La andria* de Menandro (Marouzeau, I, p. 39-40).

Concluyendo: Aun admitiendo que el pasaje citado acerca del episodio de Dífilo signifique una traducción estrictamente literal, con todo no sería lícito generalizar y hacer de ese tipo de traducción la traducción normal de Terencio, pues la documentación que acabamos de referir llevaría a considerarla como algo excepcional. Bien podemos afirmar que nuestro poeta no fue un traductor literal y de ningún modo un traductor servilmente literal. Fue un traductor libre, y más que traductor, imitador.

<sup>23</sup> Para nosotros plagiar es imitar servilmente o copiar en lo sustancial una obra ajena dándola luego como propia. Entre los romanos, como entre los griegos, plagiar no significaba exactamente lo mismo. Opinaban ellos que la materia de una obra de arte era patrimonio común (*pública matéries*); era de todos, y por lo tanto, de ninguno en particular (*res nullius*). La propiedad literaria que uno podía arrogarse no se refería a la materia, sino tan solo a la forma. Por tanto, las leyendas, los mitos, los temas y caracteres tradicionales podían ser libremente reasumidos y reelaborados por cualquier autor. Así, por ej., en cuanto a los caracteres de las comedias el mismo Terencio nos informa que a cualquier comediógrafo le era lícito introducir en sus piezas “matronas honestas, deshonestas meretrices, un parásito comilón, un soldado fanfarrón, un niño falsamente sustituido, un viejo embaucado por un esclavo” (Prólogo de *El eunuco*). Eran tipos tradicionales, pertenecientes a la *pública matéries*; solo bastaba variar la forma para presentarlos como personajes propios, originales. Lo mismo ocurría con los temas; sabemos que Isócrates (eminente orador ático, n. en 436 y m. en 338 a. C.) reivindicaba el derecho de volver a tratar, como nuevos, temas ajenos, cambiando únicamente su forma.

El cambio de forma podía ser la simple traducción de otra lengua a la propia. Pero entre los romanos quien traducía una obra griega, adquiría automáticamente la exclusividad, por así decirlo, de la traducción. Antes de la traducción la obra griega era *res nullius*, que integraba la *pública matéries* de la literatura griega; después, era posesión inviolable de su traductor; se aplicaba a la literatura griega el principio jurídico: *Res nullius fit primi occupantis*, “cosa de nadie se torna posesión del primer ocupante”. Por ende, se consideraba hurto, plagio, el efectuar otra traducción. Desde luego, si el traductor traducía en parte una obra, su propiedad literaria se limitaba a la parte traducida; la restante seguía siendo *res nullius*. A partir de Livio Andrónico (el primer cultivador de la poesía dramática latina, que vivió entre 280 y 200 a. C., aproximadamente; su primer drama, traducido o imitado del griego, se representó en los *Ludi Romani* del año 240), los dramaturgos latinos habían ido explotando la *pública matéries* de la dramática griega. La habían explotado traduciendo fielmente o bien libremente, con oportunas adaptaciones. Había que respetar esa producción como quiera que fuese. Tal era la ética profesional de los dramaturgos. Tal era además la exigencia del público romano; este, en efecto, exigía que los argumentos de las piezas nuevas no hubiesen sido tratados anteriormente por ningún poeta con ninguna otra forma (Enciclopedia Espasa, s. v. comedia, p. 582, col. der. ).

Pues eso es lo que le achacaron dos veces a nuestro poeta cómico. La primera vez, respecto de *El eunuco*; en la función de ensayo, Luscius Lanuvino gritó: “El adúlador era un viejo tema de Nevio y Plauto; de él están sacados los personajes del parásito y del soldado” (Prólogo de la comedia nombrada). Terencio se sincera alegando inadvertencia: “Si esto es falta, es falta de advertencia, no falta intencional de plagio” (*ib.*), y asegura que él sacó esos personajes directamente de *El*

Y con respecto a lo que van insinuando esos malévolos, es decir, que unos personajes eminentes lo ayudan a componer colaborando con él constantemente <sup>24</sup>, eso, que ellos estiman una imputación gravísima, él lo estima una alabanza extraordinaria, pues agrada a aquellos que agradan a todos ustedes y a la entera ciudad y cuyos servicios prestados sin altanería, cada uno de ustedes disfrutó, oportunamente, en la guerra y en los negocios públicos y privados de la paz.

Y ahora, no esperen el argumento de la comedia: en parte lo expondrán unos ancianos que aparecerán en seguida, y en parte se lo mostrarán en el curso de la representación. Procuren que la ecuanimidad de ustedes dé ánimos al poeta para escribir nuevas piezas.

---

*adulador* de Menandro. La segunda vez, para *Los hermanos*, como estamos viendo, Terencio confiesa haber utilizado la comedia de Difilo titulada *Synapothnéskontes* y ya reproducida por Plauto con el título de *Commorientes*, pero desecha la acusación de plagio puntualizando que lo único que tomó de ese original griego es un episodio -el rapto de una meretriz-, que Plauto había omitido por descuido en su imitación latina.

La justificación de Terencio es aquí contundente, como contundente había sido en el caso anterior la imputación de sus rivales. Pero ¿cómo se explica este alternar de ignorancia y competencia en uno y otros? Hay que figurarse -responde Marouzeau- que una generación literaria podía conocer mal a la anterior (I, p. 37). Pero acabamos de comprobar que tanto los detractores de Terencio, primero, como él, después, dieron muestra de un conocimiento detallado de la generación literaria anterior. Por eso, Rubio formula la sospecha de que en ambas partes pudo haber mala fe por razones polémicas, advirtiendo a continuación: “De todos modos el hecho de producirse en pleno teatro tales acusaciones y réplicas muestra que al menos el gran público no se enteraba de la posible mala fe en una o en otra parte, es decir, desconocía la producción teatral de la generación inmediatamente anterior” (I, p. XXX). (Cf Rubio, I, p. XXIX-XXX; Ronconi, p. IX-X; Coromines-Coromines, I, p. XXII-XXV).

<sup>24</sup> Puesto que Terencio estuvo íntimamente relacionado con Escipión Emiliano y Lelio menor, nada extraño que cundiese el rumor de que ellos lo ayudaban en la composición de sus comedias. Suetonio (*Vita*, Wessner, 4) trae al respecto dos testimonios: el primero es de C. Memio, quien en un discurso afirmó que Publio (Escipión) Africano había llevado a la escena piezas suyas, pero ocultándose bajo el nombre de Terencio. El segundo es de C. Nepote, quien declara haber sabido de autor fidedigno que un día C. Lelio, encontrándose en su casa de campo de *Putéoli* (hoy Pozzuoli, en Campania), se excusó de llegar tarde a comer, porque se había sentido inspirado como pocas veces, y habiéndosele rogado que leyera lo que acababa de componer, pronunció los versos 723 ss. de *El atormentador de sí mismo*. Aun se pensó que a Lelio o Escipión debía atribuirse la entera paternidad del teatro terenciano. Cicerón en una carta a Ático dice, a propósito de Terencio: *cuius fabellae propter elegantiam sermonis putabantur a C. Laelio scribi*, “cuyas piezas teatrales se creía, dada la elegancia del lenguaje, que fueran escritas por C. Lelio” (Marouzeau, I, p. 36). Donato en su *Epímetrum* a la *Vita Terenti* reproduce el siguiente epigrama de un autor que la crítica no es acorde en identificar: “Las comedias que se dicen tuyas, oh Terencio, ¿de quién son? ¿No las hizo aquel que, colmado de honores, daba leyes a los pueblos?” Este es Escipión, especifica Donato. Quintiliano en su *De institutione oratoria* toma nota del rumor: *licet Terenti scripta ad Scipionem Africanum referantur*, “aunque se atribuyan a Escipión Africano las obras de Terencio” (*loc. cit.*). Pues bien, Quintiliano relata un rumor, no asiente, o, mejor dicho, disiente: *licet*, “aunque”, es aquí conjunción adversativa. Cicerón también relata un rumor sin asentar, y lo desecha terminantemente en un pasaje del diálogo *De amicitia*, haciéndole decir a Lelio: *In Andria familiaris meus dicit*, “dice mi amigo en *La andria*” (*loc. cit.*).

Pero quizás el rumor de que nobles amigos lo ayudaran a Terencio en la redacción de sus comedias, tenía algún fundamento. Con Ashmore (introd., p. 29) podemos suponer en efecto, que Terencio leyera sus obras en el círculo escipiónico antes de entregarlas para la representación, y que entonces se le hicieran críticas, observaciones y sugerencias que luego él aprovecharía, revisando y retocando. Pero aun reduciendo la ayuda a esos términos -bien modestos por cierto- hay que descartar a Escipión Emiliano y a Lelio el Sabio. La *Vita* suetoniana (Wessner, 4) nos trae sobre el particular la argumentación contundente de Santra, escritor latino del siglo I a. C. Ese filólogo, fundándose evidentemente en el prólogo de *Los hermanos*, hace notar que entonces (esto es, en 160, año de la representación de dicha pieza) Escipión y Lelio eran *adulescéntuli*. *Adulescéntuli*, es decir, muchachos, jovencitos, según la terminología romana de las edades; nosotros diríamos jóvenes, puesto que ambos tenían unos veinticinco años. Así y todo, en los años que constituyen la trayectoria poética de nuestro comediógrafo, es decir, entre el 166 y el 160, estaban aún lejos de ser los personajes eminentes que se habían hecho acreedores a la gratitud de toda la ciudadanía; solo una docena de años más tarde (y por lo tanto, después de la muerte de Terencio) alcanzarían ascendiente en Roma. Por eso, Santra identifica como presuntos *adiutores* o colaboradores de Terencio a C. Sulpicio Galo, gran cultor de las letras griegas, que fue cónsul en 166, o sea, justamente en el año que, según la biografía suetoniana, sería el del estreno de nuestro poeta cómico; a Q. Fabio Labeón, poeta, que había sido cónsul en 183; y a M. Popilio Lenas, igualmente poeta y ex cónsul (había sido cónsul en 173).

## ACTO PRIMERO

### ESCENA I

Mición, solo

MICIÓN (*sale de casa y llama*). - ¡Estórax! <sup>25</sup>... (*Aparte.*) Todavía no ha regresado de la cena de anoche. Ésquino ni esclavo alguno de los que fueron por él. Es muy cierto lo que suele decirse: si estás ausente en algún lugar o si te demoras ahí, es preferible que te ocurra lo que dice de ti o de ti imagina, airada, tu mujer, que no lo que temen unos padres indulgentes. Tu mujer, si tardas en volver, piensa que andas en amoríos o en francachelas, que te das una vida regalada y que para ti son los goces, mientras ella sola pasa trabajos. Yo, como no regresa mi hijo, ¡oh!, ¡qué cosas pienso y qué preocupaciones experimento ahora! ¿Se habrá resfriado? ¿Habrá caído en algún sitio? ¿Se habrá quebrado algún miembro? ¡Bah! Es raro que un hombre instale en su corazón o se procure algo que quiera más que a sí mismo. Además, ese no es hijo mío, sino de mi hermano; y mi hermano ya desde la juventud tiene gustos muy distintos de los míos. Yo he seguido la vida cómoda y holgada de la ciudad, y -cosa que esos estiman venturosa- nunca estuve casado <sup>26</sup>; él, todo lo contrario, vive en el campo, anda siempre entre estrecheces y austeridades; se casó y tuvo dos hijos. De estos yo adopté al mayor; lo eduqué desde niño; lo tuve y amé como hijo mío; en él he puesto mis delicias; es el único ser a quien amo. Por todos los medios procuro que me pague en la misma moneda: soy dadivoso con él; sé pasar por alto sus travesuras; no considero necesario afirmar en todo mis derechos; finalmente las cosas que otros hacen a escondidas de sus padres, y que son propias de la edad juvenil, yo he acostumbrado a mi hijo a no ocultármelas. Porque, en efecto, el que se acostumbra o se atreve a mentir o engañar a su padre, tanto más se atreverá a hacerlo con los demás. Yo pienso que es mejor refrenar a los hijos con el pundonor y nobleza de sentimientos que con el miedo. Pero mi hermano no está de acuerdo sobre esto ni le gusta semejante proceder. A menudo viene a gritarme: “¿Qué haces, Mición? ¿Por qué echas a perder nuestro hijo? ¿Por qué anda con mujeres? ¿Por qué frecuente tabernas? ¿Por qué le das dinero para costear estas cosas? Lo vistes demasiado bien. Eres demasiado incapaz de educar hijos”. Y él es demasiado duro pisoteando justicia y bondad. A mi juicio por lo menos, se equivoca de pe a pa quien cree que es más firme y estable la autoridad que se ejerce con la represión que aquella que se gana con la amistad. Este es mi sistema; esta es mi convicción. El que cumple su deber obligado por las amenazas, está en guardia mientras tema que sus faltas se llegarán a saber; si espera que permanecerán ocultas, vuelve a las andadas. Viceversa, aquel a quien ganas con tus beneficios, obra de buen grado, se esfuerza por corresponder, será idéntico en tu presencia que en tu ausencia. Esto es propio de un padre, es decir acostumbrar al hijo a portarse bien espontáneamente más que por miedo a otro; en esto se diferencian padre y amo; el que no sabe eso, confiese que no sabe gobernar hijos. (*Viendo a Démea.*) Pero ¿es ese, acaso, el mismo de quien hablaba? Claro que sí. Lo veo malhumorado, no sé por qué. Pienso que, como de costumbre, vendrá a regañarme. (*A Démea.*) Me alegro, Démea, de verte llegar con salud.

<sup>25</sup> Estórax es uno de los esclavos a quienes Donato llama *advorsitores* (*adversitores*, Wessner) y que iban al encuentro de su amo ausente, sobre todo para escoltarlo hasta la casa después de un banquete, llevando, si era preciso, antorchas en sus manos a fin de alumbrar el camino. Estórax no responde: señal de que el señorito no ha regresado todavía.

<sup>26</sup> ¿Quiénes eran “esos” (*isti*)? Y ellos ¿consideraban el matrimonio una felicidad o una desgracia? En general, se interpreta así: “esos” está por los espectadores *cives* (los de la ciudad), contrapuestos a los *rústici* (los del campo); Mición, con un ademán alusivo, señala aquí a los *cives* y precisamente a los célibes impenitentes que abundaban entre ellos. Tanto abundaban que se debió promulgar una ley especial contra el celibato. Pues esos *cives* célibes consideraban una desventura el matrimonio. Donato cita el dicho: *Cáelibem quasi cáelitem dicunt*, “llaman al célibe una especie de dios”; y en esta misma pieza, hacia el final (acto V, escena IV, versos 866-868), Démea declarará: “Yo, en cambio... me casé: y entonces ¡qué desdichas! Nacieron hijos: ¡nuevas inquietudes!” (p. 79). Luego Mición, ciudadano, consideraba una desdicha el matrimonio, al igual que un gran número de sus conciudadanos. Esta nos parece la interpretación natural. Pero se podría tomar “esos” como pronombre que designa a los espectadores que opinaban diversamente de Mición acerca del matrimonio, viendo en el matrimonio una dicha. Esta interpretación también figura en el comentario de Donato (cf Marouzeau, III, p. 108-109, nota; Zito, p. 29, 43. *isti*; Colombo, p. 30, 43. *isti*; J. Coromines, IV, p. 86 ).

**ESCENA II**  
Démea, Mición

DÉMEA. - ¡Oh, qué casualidad! Justamente te iba buscando.

MICIÓN. - ¿A qué se debe que estés apesadumbrado?

DÉMEA. - ¿Y me lo preguntas estando Ésquino de por medio?

MICIÓN (*aparte*). - ¿No decía yo que iba a ocurrir esto? (*Alto*.) Pues ¿qué ha hecho?

DÉMEA. - ¿Qué ha hecho? ¡Si no tiene vergüenza de nada ni teme a nadie ni piensa observar ley alguna! Dejemos a un lado todo lo que hizo anteriormente, pero ¿sabes qué infamia acaba de cometer?

MICIÓN. - ¿Pues cuál?

DÉMEA. - Forzó una puerta e irrumpió en casa ajena; golpeó mortalmente al dueño y a toda la familia; y arrebató a la mujer de la que está enamorado. Todos claman que se condujo de la manera más ruin. ¡Oh, cuántos, Mición, me lo repitieron mientras venía para acá! Es la comidilla de toda la población. En fin, si hay que proponer un ejemplo, ¿no ve que su hermano cuida de su patrimonio, y lleva en el campo una vida económica y morigerada? ¡Nada que se parezca a la conducta de Ésquino! Lo hago notar para él, pero en realidad a ti me dirijo, Mición; tú dejas que se eche a perder.

MICIÓN. - No hay absolutamente hombre más injusto que el incompetente, el cual no considera bien hecho sino lo que él mismo hizo.

DÉMEA. - ¿A qué viene esto?

MICIÓN. - Es que tú, Démea, juzgas mal. No es infamante, créeme, que un jovencito frecuente mujercuelas ni que empine el codo ni que haga saltar puertas. Si yo y tú no hicimos semejantes travesuras, fue porque la indignancia nos lo impidió. Y tú ahora te jactas de lo que entonces dejaste de hacer por necesidad; eso es injusto; pues si hubiésemos tenido la posibilidad de hacer lo que censuramos en otros, lo habríamos hecho; y tú, si fueras humano, dejarías que ese tu muchacho hiciera aquello ahora, mientras su edad lo consiente, sin esperar a que te haya llevado, ¡por fin!, a enterrar para hacer, no obstante, lo mismo a una edad menos apta.

DÉMEA. - ¡Por Júpiter, que me vas a volver loco! ¿No es un escándalo que un mozalbete haga esas cosas?

MICIÓN. - Vamos, escúchame, y no me aturdas más acerca de esto. Me diste tu hijo para que lo adoptara; se volvió, pues, hijo mío; si comete alguna falta, la comete, Démea, en mi perjuicio; soy yo quien llevará la peor parte. ¿Banquetea, bebe, se perfuma? Lo hace a mis expensas. ¿Tiene amante? Yo le daré dinero mientras lo considere oportuno; cuando no, quizá su amiga lo eche a la calle. ¿Derribó puertas? Se repararán. ¿Rasgó ropa? Se remendará. Gracias a los dioses, tengo con qué hacer frente a estos gastos, y esas cosas todavía no me molestan. En fin, o dejas de regañar o elige un árbitro entre los dos; yo te haré ver que en este asunto andas muy errado.

DÉMEA. - ¡Ay de mí! Aprende a ser padre de aquellos que saben serlo de verdad.

MICIÓN. - Tú eres su padre por naturaleza, yo por los consejos.

DÉMEA. - ¿Tú lo aconsejas en algo?

MICIÓN. - ¡Ah, si sigues así, me iré!

DÉMEA. - ¿Es esa la manera de portarte conmigo?

MICIÓN. - ¡Pues qué! ¿He de oírte rezongar tantas veces por la misma cosa?

DÉMEA. - Es que esa cosa me preocupa.

MICIÓN. - A mí también; pero cuidemos de ella en partes iguales; tú cuida de uno, que yo de la misma manera cuidaré del otro; pues si tú quieres cuidar de los dos, eso casi equivale a reclamar nuevamente al que me diste.

DÉMEA. - ¡Pero, Mición!...

MICIÓN. - A mí me parece que es así.

DÉMEA. - ¿Qué es eso? Si así te place, pues ¡que despilfarre, que se quede sin nada, que se arruine a sí mismo! Yo no tengo nada que ver con eso. Si en adelante suelto una sola palabra más...

MICIÓN. - ¿Otra vez te enojas, Démea?

DÉMEA. - ¿Y puede caberte duda? ¿Te reclamo, por ventura, al que te di? Es que me duele; no soy

ningún extraño. Pero si estorbo... ¡Bueno, acabo! Quieres que cuide de uno solo: muy bien. Y doy gracias a los dioses que se porta como yo quiero; ese tu hijo, en cambio, él mismo lamentará más tarde... Pero no quiero hacerle cargos más graves.

### ESCENA III

Mición, solo

MICIÓN. - Algo, pero no todo es tal como él dice. Sea lo que fuere, el asunto no deja de molestarme, y con todo no quise manifestarle que estaba afligido. Pues así está hecho él: cuando trato de aplacarlo, y me empeño en contradecirlo con buenas razones y disuadirlo, le cuesta aguantarlo pacientemente; pero si yo le diera cuerda o si también me asociara a su iracundia, por cierto me volvería loco juntamente con él. Sin embargo, debe admitirse que Ésquino con esta conducta no deja de perjudicarnos. En efecto, ¿de qué meretriz no estuvo enamorado? ¿A cuál de ellas no le obsequió algo? Por último, hace poco -creo que por estar ya harto de todas- dijo que quería casarse; yo esperaba que ya se hubiese apaciguado el hervor de su mocedad; me alegraba... cuando ¡he ahí que vuelve a las andadas! Pero, sea lo que fuere, quiero enterarme de lo que pasa y verme con él, si está en la plaza.

## ACTO SEGUNDO

### ESCENA I <sup>27</sup>

Sanión, Ésquino, Parmenón, Baquis

SANIÓN (*corriendo tras Ésquino y Parmenón, que se llevan a Baquis*). - ¡Los suplico, ciudadanos! ¡Presten auxilio a este infeliz inocente! ¡Socorran a un desvalido!

ÉSQUINO (*a la muchacha*). - ¡Tranquila! Quédate ahora ahí mismo. ¿Por qué miras atrás? No hay peligro; mientras esté yo, él no te tocará en ningún momento.

SANIÓN. - ¡A pesar de todos ustedes, yo a esa muchacha ...!

ÉSQUINO. - Aunque es un facineroso, hoy no dará ocasión para que lo vapuleen por segunda vez.

SANIÓN. - Ésquino, oye -no sea que luego digas que ignorabas mis costumbres-: yo soy un rufián...<sup>28</sup>

ÉSQUINO. - Ya lo sé.

SANIÓN (*continuando*). -... pero tal que en ningún lado hubo otro más honrado. No se me dará un bledo<sup>29</sup> de que luego te disculpes diciendo que no quisieras haberme agraviado. Créeme, yo haré valer

<sup>27</sup> Esta escena está aquí fuera de lugar. El rapto en ella representado, hacía bastante que había ocurrido, pues ya era “la comidilla de toda la población”, como lamenta Démea en la escena II del acto anterior (p.21). Además, Ésquino aparece descarado, atropellador, violento, es decir, diverso de como aparece en el resto de la pieza. Terencio, pues, no ha sido feliz al insertar aquí el episodio entresacado de los *Synapothnèskontes* de Dífilo y al insertarlo sin oportunas modificaciones. Para una eventual representación de la comedia, dicho episodio habría que pasarlo al primer acto o, mejor aún, suprimirlo. (Cf Marouzeau, III, p. 114, nota; Vitali, p. 425).

<sup>28</sup> En latín, *leno*. El *leno* era un mercader de esclavas, o como diríamos nosotros, un tratante de blancas. En Atenas, debido a la corrupción de las costumbres, se toleraba el lenocinio o rufianería. Algún autor afirma que semejante profesión no tenía allí protección legal (Colombo, p. 39); algún otro, en cambio, declara que al *leno* no le estaba negada automáticamente la protección de la justicia, por ser la suya una profesión públicamente tolerada (Coromines, IV, p. 91, nota). Por cierto, con esta segunda opinión armoniza mejor el tono decidido de la protesta de Sanión y en especial las dos expresiones siguientes: a) “en ningún lado hubo otro más honrado” (en el original: *úsquam fuit fide quisquam óptuma* [verso 161]; *fide óptuma* es fórmula jurídica, como observa Donato); b) “yo haré valer mis derechos” (en el original: *ego meum ius pèrsequar*, verso 163; *ius suum pèrsequi* es, propiamente, tratar de hacer valer sus derechos por vía judicial).

<sup>29</sup> En el texto latino figura la expresión: *huius non fáciam*, que traducida al pie de la letra, reza así en castellano: “no lo estimaré en esto”. Al pronunciar estas palabras, el rufián, con toda probabilidad, le mostraría a Ésquino la punta de algún dedo ( acaso del meñique ) para darle a entender que menor aún sería el caso que haría de una posible justificación por parte de él. En general, los autores concuerdan sobre un ademán relativo a los dedos, nombrando el dedo meñique, como Zito (p. 40,160-3), o la uña del índice, como Abril (en *Publio Terencio Áfer*: vol. *Los hermanos -El eunuco - Formión*,

mis derechos, y no se te ocurra que satisfarás con palabras el perjuicio que me inferiste con obras. Ya conozco su excusa: “No quisiera haberlo hecho”. Aun se me declarará con juramento: “Tú no merecías semejante agravio”, mientras en realidad lo que no merezco es que se me trate de este modo.

ÉSQUINO (*a Parmenón*). - Sigue adelante con resolución y abre la puerta.

SANIÓN. - Pero ¿no tienes en cuenta para nada lo que acabo de decirte?

ÉSQUINO (*a la muchacha*). - ¡Entra ya!

SANIÓN. - Pues yo no permitiré ...

ÉSQUINO. - Acércate, Parmenón; ahí estás demasiado lejos; ponte acá cerca de este. (*Parmenón se acerca.*) ¡Sí, justamente acá! Y ahora fija tus ojos en los míos y no los apartes hacia ningún lado, para que, no bien te haga señas, descargues puñetazos sobre su mejilla.

SANIÓN. - Pues eso mismo quiero yo probar. (*Pone las manos encima de la muchacha.*)

ÉSQUINO (*a Parmenón*). - ¡Hola, atención!

PARMENÓN. - ¡Suelta a esa mujer! (*Pega a Sanión.*)

SANIÓN. - ¡Qué horror!

ÉSQUINO. - Mira que va a duplicar eso, si no te precaves. (*Parmenón le encaja otro puñetazo.*)

SANIÓN. - ¡Pobre de mí! ¡Ay, ay!

ÉSQUINO (*a Parmenón*). - No te había hecho seña, pero, con todo, más vale que peques en ese sentido.

Entra ya con ella. (*Parmenón entra en casa con la muchacha.*)

SANIÓN. - ¿Qué es eso? ¿Acaso eres rey de esta ciudad, Ésquino?

ÉSQUINO. - Oh, si lo fuera, ya serías recompensado según tus méritos.

SANIÓN. - ¿Qué tienes que ver tú conmigo?

ÉSQUINO. - ¡Nada!

SANIÓN. - Además, ¿sabes quién soy yo? <sup>30</sup>

ÉSQUINO. - No me interesa.

SANIÓN. - ¿He tocado algo de lo tuyo?

ÉSQUINO. - Si lo hubieses hecho, sufrirías el castigo.

SANIÓN. - Y entonces, ¿cómo es que te arrogas más derecho que yo sobre esa mujer, por la cual yo desembolsé dinero? Contesta.

ÉSQUINO. - Mejor será no armar alboroto aquí delante de la puerta, porque, si sigues molestando, haré que te arrastren allá adentro y te cubran de azotes hasta que revientes.

SANIÓN. - ¿Cubrir de azotes a un hombre libre?

ÉSQUINO. - Como lo oyes.

SANIÓN. - ¡Degenerado! ¿Y es aquí donde dicen que la libertad es igual para todos?

ÉSQUINO. - Si ya bastante has delirado, rufián, pues oye ahora, por favor.

SANIÓN. - ¿Que yo he delirado? ¡Tú, sí, has delirado contra mí!

ÉSQUINO. - Deja eso y vamos al caso.

SANIÓN. - ¿Al caso? ¿A qué caso he de ir?

ÉSQUINO. - Pues ¿quieres que te espete lo que te concierne?

SANIÓN. - Sí, hombre, con tal que sea algo justo.

ÉSQUINO. - ¡Bah! ¡Un rufián no quiere que hable yo de cosas injustas!

SANIÓN. - Soy rufián, lo confieso, perdición de todos los mozos, perjuro, pestífero; con todo, tú de mí no has recibido el menor agravio.

ÉSQUINO. - Pues, ¡por Hércules, no faltaba más!

SANIÓN. - Vamos, Ésquino, vuelve a hablar de lo que habías empezado.

ÉSQUINO. - Tú compraste esa mujer por veinte minas <sup>31</sup> -¡maldito seas por ello!-; y bien, yo te abonaré

p. 18), o la punta de los dedos, como Lupo Gentile (p. 27,163. - J. Coromines señala “una demostración con la punta de los dedos” (IV, p. 92), pero sin especificar cuáles son estos).

<sup>30</sup> En el original: *nostin qui sim?*, “¿sabes quién soy?” Voltes Bou (p. 279) comenta aquí: “Expresión forense, que equivaldría a ‘¿Te debo algo?’ (Donato)”. Si el informe es seguro, no parece estar en consonancia con la réplica de Ésquino: “No me interesa” (o “no tengo curiosidad por saberlo”, o “no ansío saberlo”, o “no lo echo en falta”; significados todos, que bien pueden corresponder a la expresión latina: *Non desidero*).

la misma cantidad de dinero.

SANIÓN. - ¿Y si yo no quiero vendértela? ¿Me vas a obligar?

ESQUINO. - ¡De ninguna manera!

SANIÓN. - Pues temía que sí.

ÉSQUINO. - No pienso que deba venderse la que es libre; pues yo sostengo formalmente que ella es libre. Te dejo ahora la opción: o recibir el dinero o entablar un pleito. Delibera el asunto, rufián, en tanto que yo vuelva. (*Sale.*)

SANIÓN (*a solas*). - ¡Oh soberano Júpiter! No me asombro en absoluto de los que empiezan a desvariar por injurias que reciben. Me arrebató de casa; me golpeó; a pesar de mi oposición se llevó a esa muchacha; pues en pago de todos estos desmanes, pide que se la entregue al mismo precio que la compré yo. Y eso después de haberme propinado -¡ay de mí!- más de quinientos bofetones. Pero, en fin, ya que tanto lo mereció, hágase lo que él anhela. Reclama su derecho. ¡Y bien! Yo, deseo dársela, con tal que entregue el dinero. Pero yo adivino: no bien diga que se la dejo en tal o cual precio, él en seguida sacará testigos de que se la he vendido; y el dinero se trocará en sueño: “Ya te lo voy a dar; vuelve mañana”. Y aun eso podría aguantar si él pagara al fin, por más que sea injusta tal demora. Pero yo sé lo que ocurre en realidad, es decir, que cuando uno se mete en este tráfico, tiene que estar dispuesto a recibir y soportar en silencio los insultos de los mozos. Pues nadie me dará nada; en vano echo estas cuentas conmigo mismo.

## ESCENA II

Siro, Sanión

SIRO (*hablando a Ésquino, que está adentro*). - Calla, yo mismo iré a hablarle (*Aludiendo a Sanión.*); haré que reciba el dinero de buena gana y aun diga que se le ha hecho un favor. (*Viendo a Sanión.*) ¿Qué es esto, Sanión, que me dicen que tuviste no sé qué altercado con mi amo?

SANIÓN. - Nunca vi yo un altercado más desigual que el que hubo hoy entre él y yo; yo recibiendo golpes y él descargándolos, y eso hasta cansarnos los dos.

SIRO. - ¡La culpa es tuya!

SANIÓN. - Pues ¿qué debía hacer?

SIRO. - Debías complacer al mozo.

SANIÓN. - ¿Qué más pude hacer, ya que todo el día de hoy estuve presentándole la cara?

SIRO. - ¡Ea!, ¿sabes lo que quiero decir? Que desdeñar el dinero en su tiempo y lugar, significa a veces efectuar una enorme ganancia. ¡Oh!, ¿temiste, necio rematado, que si al presente hubieses cedido un poquito de tu derecho y hubieses complacido al mozo, esto no te iba a fructificar con usura?

SANIÓN. - Yo no adquiero esperanzas a cambio de dinero.

SIRO. - Y entonces nunca harás fortuna. ¡Anda, que no sabes, Sanión, engatusar a la gente!

SANIÓN. - Creo que es mejor hacer eso, pero yo nunca fui tan astuto que no prefiriese tomar en el acto cuanto pudiese.

SIRO. - Pues cuenta con que ya tienes esas veinte minas, si es que lo complaces. Eso aparte, dicen que estás a punto de partir para Chipre ... <sup>32</sup>

SANIÓN (*extrañado*). - ¡Oh!

SIRO (*continuando*). - ... que has comprado muchas mercancías para llevarlas allá, que has alquilado una nave; por esto, ya lo sé, tienes el ánimo en suspenso. Cuando, como espero, regreses de allí, arreglarás esto por fin.

<sup>31</sup> La mina era moneda griega. Podía ser de oro o plata; la de oro equivalía a diez minas de plata y la de plata valía cien dracmas. La dracma correspondía a un denario romano; el denario, moneda de plata, tuvo primitivamente el valor de diez ases, y luego de dieciséis (= cuatro sestercios); el as era la unidad monetaria.

<sup>32</sup> En Chipre había un gran mercado de esclavas.

SANIÓN. - ¡No iré a ninguna parte! (*Aparte.*) ¡Estoy perdido, por Hércules! Los alentaba esta esperanza cuando empezaron el negocio.

SIRO (*aparte*). - Tiene temor; le he metido una inquietud en el corazón.

SANIÓN (*aparte*). - ¡Ah criminales! Fíjate cómo eso me deja jorobado tanto en uno como en otro caso. He comprado muchas mujeres y asimismo otras mercancías que voy a llevar de aquí a Chipre. Si no llego allá para la feria, mi perjuicio es gravísimo. Y si ahora dejo este negocio, para concluirlo a mi regreso, será fatiga tirada; nada que hacer, el asunto se habrá esfumado. “¿Ahora te acuerdas de venir? ¿Por qué permitiste semejante dilación? ¿Dónde estabas?” Así que es preferible perder el dinero a quedarse aquí ahora tanto tiempo o reclamarlo entonces.

SIRÓ. - ¿Ya sacaste la cuenta de lo que piensas recaudar?

SANIÓN. - ¿Es este un proceder digno de Ésquino? ¡Intentar esto! ¡Pretender quitarme por la fuerza esa muchacha!

SIRO (*aparte*). - Ya vacila. (*Alto.*) Solo tengo que proponerte una cosa. Mira si te agrada: antes de arrostrar, Sanión, la alternativa de salvarlo o perderlo todo, divide eso por la mitad; diez minas Ésquino alcanzará a rascarlas de alguna parte.

SANIÓN. - ¡Ay de mí! Yo ahora, desgraciado, veo comprometido mi propio capital. ¿No le da vergüenza? Me hizo saltar todos los dientes; además a causa de los bofetones toda mi cabeza es un chichón; y por añadidura ¿me ha de estafar? ¡No me marcho en absoluto!

SIRO. - Como gustes. ¿Tienes algo más que decir antes que me retire?

SANIÓN. - ¡Sí, por Hércules! Esto te suplico, Siro: como quiera que haya ocurrido la cosa, antes que seguir yo pleiteando, que a lo menos se me devuelva el dinero que me costó la muchacha. Sé que en lo pasado no disfrutaste de mi amistad; pero en lo sucesivo tendrás que decir que conservo memoria y gratitud por los beneficios recibidos.

SIRO (*encaminándose*). - Pondré todo mi empeño... (*Aparte.*) Pero ahí viene Ctesifón. Viene alegre por lo de su amiga.

SANIÓN. - ¿Y lo que te he pedido?

SIRO. - Aguarda un momento.

### ESCENA III

Ctesifón, Sanión, Siro

CTESIFÓN (*sin ver a los personajes que están en la escena*). - Cuando uno lo necesita, se alegra de recibir un favor de quienquiera que sea; pero, en realidad de verdad, lo que deleita es sobre todo que te haga el favor quien debe hacerlo. ¡Oh hermano, hermano mío! ¿Para qué alabarte yo ahora? Sé muy bien que no diré nunca elogio tan magnífico que tu mérito no lo supere. Así, pues, pienso que por esta sola cosa me distingo entre los demás, es decir, porque ningún otro tiene un hermano más eminente que el mío en las buenas cualidades.

SIRO (*llamándolo*). - ¡Ctesifón!

CTESIFÓN. - ¡Ah, Siro! ¿Dónde está Ésquino?

SIRO. - ¡Ahí lo tienes, esperándote en casa!

CTESIFÓN (*muy alegre*). - ¡Oh!

SIRO. - ¿Qué te pasa?

CTESIFÓN. - ¿Qué me pasa? Que gracias a él, Siro, vivo ahora. ¡Joven amable, que todo lo ha pospuesto en mi provecho, y sobre sí ha cargado ultrajes, chismes, mi pena y mi falta! Más no podía hacer. Pero ¿por qué metió ruido la puerta?<sup>33</sup>

SIRO. - Espera, espera; es él quien sale.

<sup>33</sup> La expresión latina es: *Quidnam foris crepuit?* (v. 264). En *Eunuchus* 1029 se lee: *fores crepuerunt*; en *Heautontimorumenos* 173 y 613: *crepuerunt fores*; en *Andria* 682: *concrepuit ... ostium*; en *Phormio* 840 y en *Hecyra* 521: *ostium concrepuit*. *Crepare* y *concrepare* significan, con valor intransitivo, “sonar, resonar, hacer ruido o estrépito, crujir, rechinar,

---

chirriar. Y así, en las expresiones citadas, se entendería, sencillamente, que la puerta sonaba (cf, por ej., Rubio, III, p. 65 y p. 127), resonaba (Chambry, II, p. 319), hacía ruido (Marouzeau, III, p. 61; Coromines, IV, p. 52), hacía estrépito (Colombo, p. 49), crujía (Lupo Gentile, p. 37; Coromines-Coromines, III, p. 73), rechinaba, chirriaba (Coromines-Coromines, I, p. 97; Marouzeau, I, p. 305). Pero, al querer explicar, hay quien afirma que eso ocurría o bien por girar la puerta sobre quicios de madera, o bien por el accionar de la cerradura (cf La Magna, *Phormio*, p. 142). En cambio, varios otros sostienen que la puerta de calle hacía ruido por golpearla desde adentro quien se disponía a salir de casa (cf, por ej., Chambry, II, p. 513, nota 28). Efectivamente, en Grecia y Roma -así explican- la puerta de ingreso de la casa se abría hacia la calle; por eso, quien iba a salir tenía la precaución, con previos golpes a dicha puerta, de poner sobre aviso a eventuales individuos que se hallasen cerca; precaución reclamada no solo por la cortesía, sino también por la angostura de las calles. Las expresiones arriba apuntadas reflejarían pues tal costumbre de golpear a la puerta desde adentro, y se contrapondrían a *pultare* o *pulsare fores* u *óstium*, es decir “golpear a la puerta desde afuera”, llamando (cf Chambry, *loc. cit.*; Paratore, p. 48; Beare, p. 288; La Magna, *Phormio*, p. 142; Ronconi, p. 316, 61: *Hanno bussato*). Debido a esto, las expresiones en cuestión aparecen a veces traducidas directamente así: “han llamado (o tocado) a la puerta” (Ronconi, p. 61, p. 158, p. 207) (sobrentendiendo: desde adentro).

Esta interpretación se funda sobre un testimonio de Plutarco (el historiador y moralista griego, n. entre 45 y 50 de nuestra era, y m. hacia 125) y sobre un análogo testimonio de Heladio Bizantino (gramático del siglo IV), que parece ser un simple eco del anterior. Plutarco dice textualmente en el cap. 20 de su vida de Públicola (o Poplicola. Se trata de P. Valerio Públicola, compañero de Bruto y Colatino en la revolución aristocrática que en el año 510 a. C. derribó a la realeza): “mientras las puertas de otras casas en ese tiempo se abrían hacia dentro, la puerta de calle de la casa de Públicola estaba hecha para abrirse hacia fuera... Antiguamente, en Grecia, dicen algunos, todas las puertas estaban hechas para abrirse así, y lo prueban con esos pasajes de las comedias donde se menciona que aquellos que salían, primero golpeaban fuerte desde el interior de la casa, para avisar a los que pasaran cerca o estuvieran delante de ellas (puertas), a fin de que las puertas al abrirse no dieran contra ellos”. Del testimonio de Plutarco se desprende que ya en el siglo VI antes de nuestra era, no era uso normal en Roma que la puerta exterior se abriera hacia la calle. Se desprende además que para Grecia el uso normal se remonta a la época primitiva, siendo ello probado únicamente por el uso de la escena. Y bien, el testimonio de Plutarco fue atacado vigorosamente por Becker hace más de un siglo. La crítica fue reanudada por W. W. Mooney (*The House-Door of the Ancient Stage*, 1914), por Dalman (*De áedibus scaenicis comœdiae novae*, 1929), y últimamente por el autorizadísimo W. Beare. No era, pues, preciso golpear una puerta exterior a fin de poner en guardia a la gente. A falta de tales golpes, el ruido de la puerta se explica igualmente por su estructura y juego. La puerta, en efecto, constaba de umbral, dintel, jambas y dos hojas (*fores*, *valvae*) que cerraban el hueco o vano; pero cada hoja en vez de sujetarse con goznes a la jamba (o quicial de la jamba), giraba gracias a pivotes cubiertos de metal, colocados en la cima y la base del eje (larguero) y que encajaban en ranuras excavadas en el umbral y el dintel, en ángulos recortados en el lado interno de la jamba. Además, el umbral tenía un diente por la parte interna, de modo que la puerta al cerrarse daba contra él. Es pues natural que el manejo de semejante puerta resultara incómodo y ruidoso. Para evitar o amortiguar el ruido, podía uno, sin embargo, proceder, tanto si salía como si entraba, con la mayor suavidad posible y a la vez levantar un poquito la puerta. (Para un estudio detallado de la cuestión, véase Beare, p. 287-294).

## ESCENA IV

Ésquino, Ctesifón, Siro, Sanión

ÉSQUINO. - ¿Dónde está ese bribón?

SANIÓN (*aparte*). - A mí me busca. ¿Trae algo por ventura? ¡Estoy muerto! ¡Nada veo! ...

ÉSQUINO (*a Ctesifón*). - ¡Hola, bien hallado! Justamente te buscaba. ¿Qué tal, Ctesifón? Todo está a salvo. ¡Vamos, echa de ti esa tristeza!

CTESIFÓN. - Sí, por Hércules, la echo de veras, pues te tengo a ti por hermano. ¡Oh mi Ésquino! ¡Oh hermano mío! ¡Ah!, tengo reparo en seguir alabándote estando tú presente, no sea que pienses que lo hago por lisonja más que por gratitud.

ÉSQUINO. - ¡No seas tonto, Ctesifón! ¡Como si todavía no nos conociéramos uno a otro! Lo que me duele es habernos enterado casi demasiado tarde y casi haber llegado a una situación tal que, aunque todo el mundo lo quisiera, nadie pudiera ayudarte en nada.

CTESIFÓN. - Me daba vergüenza informarte.

ÉSQUINO. - ¡Ah!, eso es necesidad, no vergüenza. ¡Por una bagatela estar a punto de irse de la patria!<sup>34</sup> Da vergüenza poner de relieve tal designio y suplico a los dioses que impidan disparates semejantes.

CTESIFÓN. - Me equivoqué.

ÉSQUINO (*a Siro*). - Y bien, ¿qué dice nuestro Sanión?

SIRO. - Ya está manso.

ÉSQUINO. - Yo iré al foro para liquidar la cuenta con este (*Señalando a Sanión*); tú, Ctesifón, vete adentro junto a tu amiga.

SANIÓN (*aparte, a Siro*). - Siro, date prisa.

SIRO (*a Ésquino*). - ¡Rápido! Este tiene prisa de partir para Chipre.

SANIÓN. - ¡Pero no tanto! Puedo esperar tranquilamente cuanto quieras.

SIRO. - Te pagará; no temas.

SANIÓN. - Pero que lo pague todo.

SIRO. - Sí, todo; pero ahora cállate y síguenos por acá.

SANIÓN. - Ya voy. (*Ésquino, Siro y Sanión empiezan a caminar en dirección a la plaza*.)

CTESIFÓN. - ¡Hola, hola, Siro!

SIRÓ. - ¿Eh? ¿Qué quieres?

CTESIFÓN. - Te conjuro, por Hércules, que despachen cuanto antes a ese sujeto infame, no sea que se irrite más todavía y el asunto llegue de alguna manera a oídos de mi padre; entonces yo estaría perdido para siempre.

SIRO. - Eso no ocurrirá; ten buen ánimo. Entre tanto, deleítate ahí adentro con ella, haz poner las mesas y preparar todo lo demás. Yo, una vez concluido el negocio, me volveré a casa con la vianda.

CTESIFÓN. - Así te lo ruego. Y puesto que la cosa ha salido bien, pasemos este día en regocijo.

## ACTO TERCERO

### ESCENA I

Sóstrata, Cántara

SÓSTRATA. - Dime, por favor, nodriza mía: ¿qué sucederá ahora?

<sup>34</sup> Así se lee en los versos 274-275. En los versos 384-385 (p. 30) Démea lamentará: “Ya me parece estar viendo el día en que Ésquino, reducido a la indigencia, deberá escaparse de aquí e ir a prestar servicio militar (*militatum*) en algún lado”. En *El atormentador de sí mismo* (versos 110-117), Menedemo confiesa a Cremes que solía increpar a su hijo Clinia espetándole: “Yo a tu edad no me entregaba a amoríos, sino que impulsado por la pobreza, me fui a Asia y allí, guerreando, encontré a la vez fortuna y gloria”; por lo cual Clinia “se fue a Asia... a servir al rey” (*In Ásiam ad regem militatum ábiit*). En la Comedia Nueva era un lugar común que un joven para salir de una situación desesperada abandonara la patria (Atenas) y se fuera a Asia *militatum* (a servir como soldado, a profesar la milicia). Nótese empero que en el original de Menandro, Ctesifón había pensado en suicidarse. Es un caso de adaptación a la idiosincrasia romana hacer que Ctesifón planeara no suicidarse, sino ir al destierro; el suicidio, en efecto, era algo chocante, una aberración para la virilidad romana (Ronconi, p. XX).

CÁNTARA. - ¿Qué sucederá, me preguntas? Por Pólux, espero que algo bueno. Hija mía, apenas ahora empiezan los dolores; y ya temes como si tú misma nunca hubieses estado de parto ni nunca hubieses dado a luz.

SÓSTRATA. - ¡Desdichada de mí! Estamos solas; Geta está ausente. No tengo a quien enviar por la partera ni nadie que vaya a llamar a Ésquino.

CÁNTARA. - Por Pólux, este por cierto vendrá; pues jamás deja pasar un solo día sin venir.

SÓSTRATA. - Él es el único remedio de mis penas.

CÁNTARA. - Dadas las circunstancias, ya que hubo seducción, no podía, señora, ocurrir nada mejor que lo que ocurrió, sobre todo por lo que a él se refiere; es decir, que se deba a un hombre como él, de tal condición y carácter, de familia tan acaudalada.

SÓSTRATA. - Así es, por Pólux, como tú dices; pido a los dioses que nos lo conserven.

## ESCENA II

Geta, Sóstrata, Cántara

GETA (*sin ver a las mujeres*). - Este es ahora un caso tal que, aunque todos juntasen todos sus consejos para buscar un remedio al mal, no aportarían solución alguna en lo referente a mí, a mi dueña y a la hija de mi dueña. ¡ Ah, pobre de mí! De repente me cercan tantas cosas de las que no es posible des- embarazarse: violencia, miseria, injusticia, desamparo, deshonra. ¡Qué época ésta! ¡Qué de maldades! ¡Qué linajes más ruines! ¡Qué hombre desalmado!...

SÓSTRATA. - ¡Pobre de mí! ¿Por qué será que veo venir a Geta tan temeroso y tan de prisa?

GETA (*continuando*). - Ni la lealtad ni el juramento prestado ni la compasión lograron detenerlo o ablandarlo; ni siquiera la inminencia del parto para la infeliz a la que tan indignamente violara.

SÓSTRATA (*a Cántara*). - No entiendo bien lo que dice.

CÁNTARA. - Por favor, Sóstrata, acerquémonos más.

GETA (*continuando*). - ¡Ah, desgraciado de mí! Casi pierdo el seso: ¡tanta es la ira en que me abraso! Nada hay que quisiera yo más que encontrar a toda aquella familia, para descargar sobre ellos toda esta rabia, ahora que está todavía fresca mi pena. Aceptaría con gusto el suplicio que eso me traería, con tal que pudiese ahora vengarme de ellos. Primeramente le partiría el alma al viejo que trajo al mundo ese criminal. Después a Siro, que fue su instigador, ¡oh, de cuántas maneras lo destrozaría! Empezaría levantándolo en alto por la cintura y lo arrojaría luego al suelo de cabeza para que fuera salpicando el camino con su seso. Al joven le arrancarí los ojos y después lo despeñarí en un precipicio. A los demás los correrí, los acosarí, los zamarrearí, los molerí a golpes y los dejarí tendidos en el suelo. Pero ¿por qué no me doy prisa para comunicar a mi ama esta desgracia? (*Se dirige hacia la casa de Sóstrata.*)

SÓSTRATA (*a Cántara*). - Llamémoslo. (*Alto.*) ¡Geta!

GETA (*sin ver a Sóstrata*). - ¡Oh! Quienquiera que seas, déjame en paz.

SÓSTRATA. - Soy yo: Sóstrata.

GETA (*mirando alrededor*). - ¿Dónde está? (*Descubriéndola.*) Justamente te andaba buscando y esperando; muy oportunamente has salido a mi encuentro. Señora...

SÓSTRATA. - ¿Qué pasa? ¿Por qué estás tembloroso?

GETA - ¡Ay de mí !

CÁNTARA. - ¿Y por qué vas tan de prisa, querido Geta? Toma aliento.

GETA. - Estamos del todo...

SÓSTRATA. - ¿“Del todo”, qué?

GETA. - ... ¡arruinados! ¡Se acabó!

SÓSTRATA. - Explicáte, te suplico.

GETA. - Ya ...

SÓSTRATA. - ¿“Ya”, qué, Geta?

GETA. -... Ésquino ...

SÓSTRATA. - Pues ¿qué pasa con él?  
GETA. -... nos ha plantado.  
SÓSTRATA. - ¿Eh? ¡Estoy perdida! ¿Y por qué razón?  
GETA. - Ha empezado a enamorarse de otra.  
SÓSTRATA. - ¡Ay, desdichada de mí!  
GETA. - Y no disimula eso; él mismo acaba de arrebatársela públicamente a un rufián.  
SÓSTRATA. - Pero ¿será cierto esto?  
GETA. - Tan cierto como que lo vi yo mismo, Sóstrata, con estos mis ojos.  
SÓSTRATA. - ¡Ah, pobre de mí! ¿Qué creer ya o a quién creer? ¡Nuestro querido Ésquino, el que era la vida de todos nosotros; en quien estaban puestas todas nuestras esperanzas y recursos; el que juraba que sin ella no viviría jamás ni un solo día; el que afirmaba que iba a poner al niño en el regazo de su padre implorando así el permiso de casarse con mi hija!  
GETA. - Señora, deja de llorar y mira más bien qué conducta habrá que seguir frente a esta situación. ¿Aguantaremos el desaire en silencio o informaremos a alguien?  
CÁNTARA. - ¡Anda, hombre! ¿Estás loco? ¿Te parece que esto deba darse a conocer?  
GETA. - En absoluto. Por de pronto, los hechos mismos evidencian que su corazón se ha apartado de nosotros. Si ahora publicamos eso, él lo desmentirá, ya lo sé; y entonces tu reputación como asimismo la vida de tu hija será blanco de díceres. Además, aunque él confiese, no es conveniente, puesto que corteja a otra, darle tu hija por esposa. Así que de todos modos es menester callar.  
SÓSTRATA. - ¡Ah, tonto de capirote! ¡Yo no haré tal cosa!  
GETA. - Pues ¿qué harás?  
SÓSTRATA. - Divulgar eso.  
CÁNTARA. - ¡Oh, mi Sóstrata, fíjate en lo que haces!  
SÓSTRATA. - ¡Total!, la situación no puede empeorar. Ante todo, mi hija está sin dote. Luego a esto se añade que se desvaneció lo que debía constituir su segunda dote: no la podemos dar en matrimonio como virgen. No queda sino esto: si él se niega, aquí tengo conmigo el anillo que él le envió<sup>35</sup>. Finalmente, como sé en conciencia que estoy libre de culpa en este asunto y que no estuvo de por medio dinero ni otra cosa que sea afrentosa para ella o para mí, pues yo, Geta, voy a armar pleito contra Ésquino.  
GETA. - ¿Qué quieres que te diga? Me avengo a tus buenas razones.  
SÓSTRATA. - Vete, lo más ligero que puedas, a Hegión, pariente de ella<sup>36</sup>, y cuéntale de cabo a rabo todo este enredo. Él fue amigo íntimo de nuestro Símulos<sup>37</sup> y siempre nos ha querido muchísimo.  
GETA. - Nadie más, por Hércules, mirará por nosotros.  
SÓSTRATA. - Y tú date prisa, mi Cántara; corre a llamar a la partera para que no nos haga esperar cuando sea necesaria su presencia. *(Salen los tres.)*

### ESCENA III

Démea, después Siro

DÉMEA *(aparte)*. - ¡Estoy perdido! Me he enterado de que mi hijo Ctesifón participó con Ésquino en el rapto de la muchacha. Para completar mi desventura no faltaba sino esto, que pudiera Ésquino per-

<sup>35</sup> Por medio de un esclavo de confianza o de un amigo íntimo. Plinio el Mayor o el Viejo (n., probablemente en *Novocolum*, hacia el año 23 de nuestra era, y m. el año 79) en su obra enciclopédica *Naturae Historiarum* (XXXIII, 4) consigna la costumbre de que el prometido enviaba a la familia de la prometida un anillo de hierro como prenda de casamiento (*sponsae múnere ferreus ánullus mittitur*). (Coromines, IV, p. 102, nota).

<sup>36</sup> Esto es, de Pánfila. En los versos 947-948 (p. 47) Démea dirá: “Hegión es su consanguíneo más cercano, afín nuestro” (*his cognatus próxumus, adfinis nobis*), desprendiéndose del contexto que “su” (*his*) se refiere sin duda alguna a Pánfila y a su madre, Sóstrata.

<sup>37</sup> Símulos era el marido de Sóstrata, ya difunto.

vertir a Ctesifón, que todavía sirve para algo bueno. ¿Dónde he de buscar ahora a este? Pienso que el otro lo arrastró a alguna casa de mala vida. No hay duda; ese deshonesto debe de haberlo convencido. Pero ahí veo venir a Siro. Ya sabré por él su paradero. Aunque, por Hércules, ese es del mismo rebaño; si se da cuenta de que lo ando buscando, no soltará prenda el bribón. Pues, no le daré a conocer mi intención.

SIRO (*viniendo del foro y prosiguiendo un monólogo*). - ... Acabamos de contar al viejo (*aludiendo a Mición*) todo el asunto exponiéndole con toda exactitud cómo se desarrolló. A fe que no vi nada más divertido...

DÉMEA (*ídem*). - ¡Por Júpiter, qué hombre más necio!

SIRO (*continuando*). - ... Colmó de elogios a su hijo; y a mí me dio las gracias por haberle aconsejado eso.

DÉMEA (*ídem*). - ¡Yo estallo!

SIRO (*ídem*). - Al punto contó el dinero; y encima nos dio media mina, como propina. La media mina evidentemente ya la he gastado a mi gusto.

DÉMEA (*ídem*). - ¡Mírenlo! A ese hay que confiarle los encargos que se quieran ver cumplidos a satisfacción.

SIRO. - ¡Hola, Démea! No te había visto. ¿Qué tal?

DÉMEA. - ¿Qué tal? No puedo admirarme lo bastante ante la manera de proceder de ustedes.

SIRO. - Por Hércules, que es necia y absurda, hablando en plata. (*Dirigiéndose a los criados que están adentro.*) Limpia bien los demás pescados, Dromón; pero a ese congrio tan grande, déjalo nadar un poco en el agua; se le quitarán las espinas cuando vuelva yo ahí; antes, no.

DÉMEA. - ¡Qué infamias!

SIRO. - A mí realmente no me agradan y protesto a menudo. (*A los criados.*) Estefanión, haz remojar bien esos pescados salados.

DÉMEA. - ¡Santos Cielos! ¿Lo hace a propósito o piensa conseguir honra echando a perder a este hijo? ¡Ay, desventurado de mí! Ya me parece estar viendo el día en que Ésquino, reducido a la indigencia, deberá escaparse de aquí e ir a prestar servicio militar en algún lado.

SIRO. - ¡Oh, Démea! Eso es cordura: no ver tan solo lo que está ante los pies, sino prever también lo que vendrá después.

DÉMEA. - ¿Y qué? ¿Ya está en su casa esa citarista?

SIRO. - Sí, está ella dentro.

DÉMEA. - Pero dime: ¿piensa tenerla en casa?

SIRO. - Yo creo que sí: ¡la quiere tan locamente!

DÉMEA. - Pero ¿será posible?

SIRO. - ¡Y!... Con la tonta blandura y el culpable consentimiento de su padre...

DÉMEA. - En verdad que me da vergüenza y pena de mi hermano.

SIRO. - Es que, Démea, hay demasiada diferencia entre ustedes, y no lo digo porque estés tú presente; la diferencia es indudablemente excesiva. Tú de pies a cabeza no eres sino sabiduría; él, la extravagancia personificada. Y, en efecto, ¿dejarías tú que tu hijo (*Alude a Ctesifón.*) hiciera esas calaveradas?

DÉMEA. - ¡Cualquier día! Puedes dar por descontado que seis meses antes de que él intentara algo por el estilo, ya lo habría olido.

SIRO. - ¿A mí me ponderas tu vigilancia?

DÉMEA. - Que permanezca Ctesifón tal cual es ahora: esto es lo que suplico a los dioses.

SIRO. - El hijo es como su padre quiere que sea.

DÉMEA. - Pues, él... ¿Lo viste hoy?

SIRO. - ¿A tu hijo? (*Aparte.*) Ya me encargaré de hacer que se marche al campo. (*Alto.*) Hace rato, creo yo, que está haciendo algún trabajo en el campo.

DÉMEA. - ¿Estás seguro de que se encuentra ahí?

SIRO. - ¡Oh, si yo mismo lo acompañé!

DÉMEA. - ¡Perfecto! Tenía recelo de que echara raíces aquí.

SIRO (*continuando*). - ...Y muy enojado.

DÉMEA. - ¿Por qué?

SIRO. - Se peleó con su hermano en el foro a causa de esa tañedora.

DÉMEA. - ¿De veras?

SIRO. - ¡Oh, no se guardó nada! Pues mientras casualmente se estaba contando el dinero, apareció él de repente y empezó a gritar: “¡Pero, Ésquino! ¡Hacer infamias de ese tipo! ¡Cometer tú esas acciones que son la deshonra de nuestra familia!”

DÉMEA. - ¡Oh, lloro de gozo!

SIRO (*continuando*). - “No solo derrochas ese dinero, sino tu propia vida”.

DÉMEA. - ¡Que los dioses me lo guarden! Yo confío que va a parecerse a sus antepasados.

SIRO. - ¡Cómo no!

DÉMEA. - Siro, él está lleno de tales máximas.

SIRO. - Ya lo creo. En el hogar mismo ha tenido un maestro de quien aprenderlas.

DÉMEA. - Yo hago lo posible para lograr eso. No le dejo pasar nada. Le hago contraer buenos hábitos. Finalmente, le mando fijarse en la vida de todos como en un espejo y sacar de ellos ejemplo para sí. “Haz esto”, le digo.

SIRO. - ¡Muy bien!

DÉMEA. - “Evita aquello”,

SIRO. - ¡Qué norma más prudente!

DÉMEA. - “Esto es digno de alabanza”.

SIRO. - ¡Eso es!

DÉMEA. - “Aquello es censurable”.

SIRO. - ¡Magnífico!

DÉMEA. - Y además ...

SIRO. - Por Hércules, no tengo ahora tiempo para escucharte. He conseguido pescado a medida de mi paladar; pues he de tener la precaución de que no se me eche a perder, ya que para nosotros, Démea, eso sería igual vergüenza que para ustedes dejar de hacer las cosas que acabas de mencionar. Por eso yo en lo posible alecciono a mis compañeros de servicio en esa misma forma tuya: “Esto está salado”; “esto está quemado”; “esto no está bien lavado, aquello sí”; “otra vez acuérdate de hacerlo así”. Me esmero en avisarles todo lo que pueda según mi entender. Finalmente, Démea, les mando mirar en las cacerolas como en un espejo, y les advierto lo que es preciso hacer. Me doy cuenta de que son tonterías lo que nosotros hacemos; pero ¿qué le vas a hacer? Hay que secundar a cada cual conforme a su genio. ¿Quieres algo más de mí?

DÉMEA. - ¡Oh, que los dioses les den más juicio!

SIRO. - ¿Vas a volver al campo?

DÉMEA. - Sí y derecho.

SIRO. - Realmente, ¿qué podrías hacer aquí, donde, si das algún buen consejo nadie te hace caso? (*Sale.*)

DÉMEA (*a solas*). - Sí, me marcharé de aquí, puesto que aquel por el cual había venido, volvió al campo. De él solo cuido; sólo él me interesa. Ya que mi hermano así lo quiere, allá él con el otro. Pero ¿quién es aquel que veo allá lejos? ¿No es Hegión, el de nuestra tribu? <sup>38</sup> Si los ojos no me engañan, es él, por Hércules. ¡Ah, somos amigos ya desde la niñez! ¡Buenos dioses! En verdad que ahora hay gran penuria de ciudadanos de esta clase. Ese es un hombre de antigua entereza y lealtad. Un hombre así difícilmente perjudica a la comunidad. ¡Cómo me alegro viendo que aún quedan restos de tal raza! ¡Oh, todavía da gusto vivir! Pues, lo esperaré aquí para saludarlo y conversar.

<sup>38</sup> En latín, *tribulis noster*. *Tribulis*, “que es de la misma tribu”, es el equivalente del término griego *fylétes*. Los atenienses (como los espartanos, los judíos, los persas, etc.) estaban repartidos en tribus (*fylai*). Estas antiguamente fueron cuatro y luego, a partir de Clístenes (siglo VI a.C.), diez. Primeramente *fylé*, “tribu”, designó un grupo de familias de una misma raza u origen, después un conjunto de individuos dentro de la comunidad (o de ciudadanos dentro del Estado), y finalmente una división política (cf Rocci y Pabón, s. v. *fylé*). Los romanos también estaban repartidos en tribus. Ellas originariamente fueron tres, a saber: de los Ramnes (*Ramnes*), de los Ticios o Ticienses (*Títies*) y de los Lúceres o Lucerios (*Lúceres*); las tres, tribus patricias. Servio Tulio las reemplazó por tribus topográficas, de patricios y plebeyos, divididas en cuatro urbanas y veintiséis rústicas o rurales. Las treinta tribus por distintos sucesos bajaron a veinte (en 504 a.C.), luego subieron nueva-

## ESCENA IV

Hegión, Geta, Démea, (Pánfila)

HEGIÓN (*entrando con Geta, pero sin ver a Démea*). - ¡Oh, dioses inmortales! ¡Es una infamia, Geta! ¿Qué me estás contando?

GETA. - Así ocurrió.

HEGIÓN. - ¡De esa familia salir una fechoría tan vergonzosa! ¡Oh Ésquino, por Pólux que hiciste algo indigno de tu padre!

DÉMEA (*aparte*). - Seguramente oyó hablar de esa citarista. Y bien, a él, aunque es un extraño, le duele eso; al padre, en cambio (*Aludiendo a Mición.*), no se le da un bledo. ¡Ay de mí! ¡Ojalá estuviera él por aquí cerca y oyera esas cosas!

HEGIÓN (*a Geta*). - Si no hacen lo que corresponde, no quedarán sin castigo.

GETA. - En tí, Hegión, está puesta toda nuestra esperanza; contamos solo contigo; tú eres nuestro protector; tú, nuestro padre. Nuestro viejo <sup>39</sup> al morir nos encomendó a tí. Si tú nos abandonas, estamos perdidos.

HEGIÓN. - No digas eso; pues ni lo haré ni pienso que podría hacerlo sin faltar a un deber de piedad.

DÉMEA (*idem*). - Lo abordaré. (*Alto.*) ¡Dichosos los ojos que te ven, Hegión!

HEGIÓN. - ¡Oh, justamente venía en tu busca! ¡Salud, Démea!

DÉMEA. - ¿Qué pasa?

HEGIÓN. - Tu hijo mayor, Ésquino, que diste en adopción a tu hermano, llevó a cabo algo que no es propio de un hombre justo y menos de un miembro de familia honrada.

DÉMEA. - ¿De qué se trata?

HEGIÓN. - ¿Te acuerdas de Símulos, ese amigo y camarada nuestro?

DÉMEA. - ¿Cómo no me voy a acordar?

HEGIÓN. - Pues, Ésquino le desfloró una hija.

DÉMEA. - ¿Qué?

HEGIÓN. - Aguarda, Démea, que aún no has oído lo más grave.

DÉMEA. - ¿Hay todavía más?

HEGIÓN. - ¡Claro que sí! Porque, en verdad, eso de algún modo se podría tolerar; lo indujo la noche, el amor, el vino, la edad juvenil; es algo humano. Cuando adquirió conciencia de lo que había hecho, él mismo, espontáneamente, acudió a la madre de la doncella llorando, rogando, suplicando, dando su palabra, jurando que se casaría con ella. Se le perdonó, se guardó silencio, se confió en él. Por efecto de ese estupro, la muchacha quedó embarazada. Ya estamos en el décimo mes <sup>40</sup>; y ese señorito tan atento se consiguió -con el beneplácito de los dioses- una tañedora con la cual cohabitar, abandonando sin más ni más a su amante.

---

mente: a 21 (en 504), a 25 (en 387), a 27 (en 358), a 29 (en 332), a 31 (en 318), a 33 (en 299), a 35 (en 241). Esta última cifra fue la que quedó definitivamente. Las tribus urbanas y las rústicas al principio se hallaban en pie de igualdad; pero como las rústicas se basaban sobre los bienes raíces (fincas), mientras las urbanas reunían a mercaderes, artesanos y jornaleros, las segundas llegaron a tener menos predicamento, sobre todo porque los libertos (y libertinos, o hijos de libertos) no podían ser inscriptos sino en ellas. El lugar donde se hallaban la propiedad y el domicilio determinaba la tribu, considerándose domiciliado en el territorio de una tribu rústica al ciudadano que fuera, en él, propietario de un pedazo de tierra; posteriormente, sin embargo, uno no dejaba de pertenecer a su tribu si iba a residir en el distrito de otra. En la época de Sila (n. en 136 y m. en 78 a.C.) las tribus perdieron su carácter territorial, si bien conservaron los nombres de los distritos. El reparto en tribus tenía importancia en lo administrativo, político y vecinal. Las tribus constituían la base para el *census* (censo o padrón en que constaba el nombre, familia y bienes de los ciudadanos) y el *delectus* (leva de gente o reclutamiento de tropas). Las tribus se reunían en comicios o asambleas para la votación de leyes, la elección de magistrados y de algunos cargos sacerdotales, y para la jurisdicción criminal en casos de *provocatio* o apelación contra multas. La competencia de los comicios, que todavía se daba con Augusto y Tiberio, se extinguió después, absorbida por el Senado. (Cf Marrouzeau, III, p. 138; Zito, p. 69, 439. *tribulis*; *Diccionario del mundo clásico*, s. v. *tribus* y *tributum*).

<sup>39</sup> Es decir, Símulos, marido de Sóstrata y padre de Pánfila ( cf nota 37, p. 29).

<sup>40</sup> Marrouzeau (III, p. 141, 1) anota: “Según el cálculo habitual de los antiguos”, y añade: “cf. 691: *menses abierunt decem* (“diez meses han pasado”). Justamente por el verso 691, creemos que no hay por qué acudir a un cálculo habitual de los antiguos; creemos, en cambio, que tan solo se alude aquí a una gestación de diez meses.

DÉMEA. - Pero ¿estás seguro de lo que dices?

HEGIÓN. - Ahí está la madre de la joven, está la misma joven, está el embarazo mismo. Además aquí está Geta, el cual, teniendo en cuenta el alcance de los esclavos, no es malo ni corto; él las mantiene, él solo sustenta a toda la familia; pues llévatelo, átaló, trata de averiguar el asunto <sup>41</sup>.

GETA. - Sí, por Hércules, tortúrame, Démea, si no fue como acaba él de decir. En fin, no podrá negar; vamos, hazlo venir a mi presencia.

DÉMEA (*aparte*). - Estoy aturullado. Ni sé qué hacer ni qué responderle a este.

PÁNFILA (*desde adentro*). - ¡Desdichada de mí! ¡Me desgarran los dolores! ¡Juno Lucina <sup>42</sup>, socórreme! ¡Sálvame, te suplico!

HEGIÓN. - ¡Oh! ... Dime: ¿acaso está ella de parto?

GETA. - Por supuesto, Hegión.

HEGIÓN. - He aquí, Démea, que ella implora la fidelidad de ustedes; pues otórguenle de buen grado lo que están obligados a hacer <sup>43</sup>. Que se resuelva esto como corresponde a ustedes; es lo primero que pido a los dioses. Pero si tuvieran otra intención, yo, Démea, defenderé con todas mis fuerzas a esta muchacha y la honra de su finado padre. Él era mi deudo; juntos fuimos criados desde la infancia; siempre estuvimos juntos en la paz y en la guerra; juntos sufrimos una rigurosa pobreza. Por eso me pondré en campaña, haré diligencias, recurriré a la justicia, en fin, dejaré la vida antes que abandonarlas. ¿Qué me contestas?

DÉMEA. - Mira, Hegión, voy a hablarle a mi hermano.

HEGIÓN. - Pero tú también, Démea, procura reflexionar sobre esto: que cuanto más holgada es la posición de ustedes y cuanto más poderosos, ricos, afortunados, renombrados son, tanto más han de examinar con serenidad lo que es justo, si quieren pasar por gente de bien.

DÉMEA. - Prosigue tu camino; se hará todo lo que es justo que se haga.

HEGIÓN. - Es tu deber obrar así. Geta, acompáñame allá dentro a la casa de Sóstrata. (*Se van Hegión y Geta.*)

DÉMEA (*a solas*). - ¿No decía yo que iba a ocurrir esto? ¡Y ojalá todo terminara aquí! Pero esa licencia desenfrenada sin duda alguna vendrá a parar en algún inconveniente serio. Voy a buscar a mi hermano para espetarle lo que siento. (*Sale.*)

## ESCENA V

Hegión, solo

HEGIÓN (*a Sóstrata, saliendo de la casa de ella*). - Procura tener buen ánimo, Sóstrata, y consolar a la muchacha lo mejor que puedas. Yo voy al foro para verme con Mición, si es que lo encuentro, y contarle detalladamente cómo ocurrió la cosa. Si él está dispuesto a cumplir con su deber, que lo cumpla; pero si tiene otra idea al respecto, que me lo diga a fin de que yo sepa cuanto antes cómo proceder.

## ACTO CUARTO

### ESCENA I

Ctesifón, Siro

CTESIFÓN. - ¿Dices que mi padre regresó al campo?

SIRO. - Sí, hace rato.

<sup>41</sup> Entre los griegos como entre los romanos, no se admitía como testigos a los esclavos, ya que se consideraba -y con razón- que eran parte interesada. Solo en casos gravísimos se los sometía a interrogatorio; pero antes se los ataba y torturaba, a fin de lograr (extorsionar) deposiciones fehacientes.

<sup>42</sup> Juno, la esposa de Júpiter, era frecuentemente invocada con el título de Lucina (diosa de la luz), por considerársela como personificación de la luna. Debido a la relación que la antigüedad admitía entre las fases de la luna y el embarazo, Juno Lucina era la protectora de las mujeres encintas, de los alumbramientos y de los recién nacidos. (*Diccionario del mundo clásico*, s. v. Juno).

<sup>43</sup> La legislación ática prescribía, so pena de muerte, que el seductor se casara con la doncella seducida.

CTESIFÓN. - Di la verdad, por favor.

SIRO. - Te aseguro que está en la granja. En este preciso momento debe de estar ocupado en algún trabajo.

CTESIFÓN. - ¡Ojalá! Aunque sin desmedro para su salud, yo quisiera que se fatigara tanto que luego por tres días seguidos no pudiera levantarse de la cama.

SIRO. - Así ocurra, y aun mejor que así si fuera posible.

CTESIFÓN. - Sí, ya que tengo una gana loca de pasar todo este día tan alegremente como lo empecé. ¡Ah!, esa granja por ningún otro motivo la detesto tanto como porque está cerca; pues si estuviera más lejos, lo sorprendería la noche antes de que pudiese volver acá nuevamente. Mientras ahora, no bien advierta que no estoy en casa, se vendrá acá volando -no me cabe la menor duda-; y me preguntará con insistencia dónde estuve, machacándome: “¡No te vi en todo el día!” ¿Qué le contestaré?

SIRO. - ¿No se te ocurre nada?

CTESIFÓN. - Nada de nada.

SIRO. - Tanto peor. Pero ¿no tienen ningún cliente, amigo, huésped ...

CTESIFÓN. - Sí, tenemos; pero ¿y con eso?

SIRO (*continuando*). - ... a quien se pueda presumir que tú has prestado algún servicio?

CTESIFÓN. - ¿Por más que no se lo haya prestado? No puede ser.

SIRO. - ¿Cómo no puede ser?

CTESIFÓN. - Eso podría ser durante el día; pero si yo paso aquí la noche, ¿qué excusa voy a aducir, Siro?

SIRO. - ¡Ah, cómo quisiera yo que hubiera costumbre de prestar servicios a los amigos aun durante la noche! Pero, igual, quédate tranquilo. Yo conozco a las mil maravillas el temperamento de tu padre. Cuando más agitado está, es cuando yo te lo torno tan plácido como una oveja.

CTESIFÓN. - ¿De qué modo?

SIRO. - Él se complace en oírte elogiar. Pues yo te hago un dios delante de él <sup>44</sup>; cuento las virtudes ...

CTESIFÓN. - ¿Mis virtudes?

SIRO. - Sí, las tuyas; y al punto le saltan las lágrimas de gozo como si fuera una criatura. (*Divisando a Démea que llega.*) ¡Guarda!

CTESIFÓN. - Pues ¿qué hay?

SIRO. - Hablando de Roma <sup>45</sup> ...

CTESIFÓN. - ¿Es mi padre?

SIRO. - ¡El mismo!

CTESIFÓN. - ¿Qué hacemos, Siro?

SIRO. - Tú retírate allá dentro, que yo me las arreglaré.

CTESIFÓN. - Si pregunta algo, le dirás que no me viste en ninguna parte. ¿Entendido? (*Entra en la casa de Mición.*)

SIRO. - ¿Quieres terminarla?

## ESCENA II

Démea, Ctesifón, Siro

DÉMEA (*sin ver a los actores*). - Soy realmente desdichado. Primeramente, no puedo encontrar a mi hermano en ningún lado; además, mientras lo iba buscando, vi un peón que venía de la granja y él aseguró que mi hijo no estaba ahí. No sé qué hacer.

<sup>44</sup> En latín: *Fácio te apud illum deum*. Es una expresión proverbial, que en lenguaje corriente podría verse así: “Pues yo le digo que eres divino” (o “que eres un ángel”, o “que eres una joya”... ).

<sup>45</sup> O: “Hablando del ruín de Roma ...”; o: “Nombrando al rey de Roma, en seguida asoma”. En el original: *Lupus in fábula*, expresión que Abril reproduce: “El lobo en la conseja” (*Publio Terencio Áfer*: vol. *Los hermanos - El eunuco - Formión*, p. 38. Igualmente, en forma moderna, Rubio: “El lobo del cuento”: III, p. 148 der.). Se alude a la fábula en que el lobo aparece en el preciso momento en que se está hablando de él.

CTESIFÓN (*desde adentro, en voz baja*). - ¡Siro!

SIRO (*igualmente en voz baja*). - ¿Qué hay?

CTESIFÓN. - ¿Me busca a mí?

SIRO. - ¡Por supuesto!

CTESIFÓN. - ¡Estoy perdido!

SIRO. - Vamos, está de buen ánimo.

DÉMEA (*aparte*). - ¿Qué raza de desgracia es esta? No caigo en la cuenta, a no ser que piense que para esto he nacido: para sufrir desdichas. Soy el primero en experimentar nuestros males, el primero en enterarme de todos ellos, el primero también en anunciarlos; y cuando se verifica alguno, soy el único en padecerlo.

SIRO. - Me río de este. Dice que es el primero en informarse y es el único que lo ignora todo.

DÉMEA. - Ahora estoy de vuelta; veré si por casualidad regresó mi hermano.

CTESIFÓN. - Siro, te lo suplico, procura que no se precipite derecho acá dentro.

SIRO. - ¡Calla la boca! Me voy a encargar yo de eso.

CTESIFÓN. - Por Hércules, que no me fío en absoluto; pues ahora mismo me voy a encerrar con ella en una pieza; eso es lo más seguro.

SIRO. - Está bien; con todo, yo lo alejaré de aquí.

DÉMEA (*alto*). - Pero ¡he ahí el maldito Siro!

SIRO (*simulando no ver a Démea*). - Ciertamente, por Hércules, no hay quien pueda aguantar en esta casa, si las cosas se ponen así. Y yo quisiera saber cuántos amos tengo. ¡Qué desventura es esta!

DÉMEA (*aparte*). - ¿Por qué rezongará ese? ¿Qué querrá? (*Alto*.) ¿Qué dices, buen hombre? ¿Está en casa mi hermano?

SIRO. - ¿Por qué diablos me llamas “buen hombre”? ¿No ves cómo estoy deshecho?

DÉMEA. - ¿Qué te pasa?

SIRO. - ¿Y me lo preguntas? Ctesifón descargó una lluvia de puñetazos sobre este pobre diablo y sobre esta citarista.

DÉMEA. - ¿Eh ? ¿Qué dices ?

SIRO. - Mira cómo me partió el labio.

DÉMEA. - ¿Por qué?

SIRO. - Dice que por mi instigación se compró esa mujer.

DÉMEA. - Pero ¿no me dijiste que acababas de acompañarlo al campo?

SIRO. - Sí, pero luego volvió hecho una furia. ¡Arremetió con todo! ¡No se avergonzó de golpear a un pobre viejo! ¡Y pensar que no hace mucho, cuando él era un niño pequeñito, lo llevaba en mis brazos!

DÉMEA. - ¡Te felicito, Ctesifón! ¡Has salido a tu padre! ¡Muy bien! ¡Te considero un hombre hecho y derecho!

SIRO. - ¿Qué? ¿Lo ponderas? En realidad, si tiene seso, deberá en lo sucesivo refrenar sus manos.

DÉMEA. - Se portó con valor.

SIRO. - Con un valor extraordinario, dado que triunfó de una pobre mujer y de un esclavo como yo, que no me atrevía a devolver los golpes. ¡Ah, bonito valor, muy bonito por cierto!

DÉMEA. - No habría podido portarse mejor; veo que piensa lo mismo que yo, es decir, que tú eres el responsable de esa fechoría. Pero dime ahora: ¿está mi hermano adentro?

SIRO. - No.

DÉMEA. - ¡Quién sabe dónde podré encontrarlo!

SIRO. - Yo sé dónde está; pero hoy no te lo indicaré en absoluto.

DÉMEA. - ¿Oh? ¿Qué dices?

SIRO. - Lo que oyes.

DÉMEA. - Mira que te voy a moler el seso <sup>46</sup>.

<sup>46</sup> En la comedia los viejos llevaban bastón. Podemos pues figurarnos que aquí Démea lo levantara en son de amenaza sobre la cabeza de Siro.

SIRO. - Pero no sé el nombre del señor en cuya casa se encuentra; tan solo conozco el lugar.

DÉMEA. - Indica, pues, el lugar.

SIRO. - ¿Conoces el pórtico junto al mercado de comestibles, allá abajo?

DÉMEA. - ¿Cómo no lo voy a conocer?

SIRO. - Pues, pásalo, yendo derecho por esa avenida hacia arriba; cuando llegues allá, hay una cuesta que tira hacia abajo; lánzate por ella; luego, a esta mano (*haciendo el correspondiente ademán*), hay una ermita; ahí cerca hay un callejón.

DÉMEA. - ¿Cuál?

SIRO. - El que está ahí donde hay también una gran higuera silvestre.

DÉMEA. - Ya sé.

SIRO. - Sigue por ahí.

DÉMEA. - Pero ¡ese es un callejón sin salida!

SIRO. - ¡Ay, sí, por Hércules! ¿No ves que soy un bruto? Me había desorientado. Vuelve otra vez al pórtico. Por ahí sin duda irás mucho más cerca y con menos peligro de extraviarte. ¿Conoces la casa de Cratino, ese ricachón?

DÉMEA. - Sí.

SIRO. - Pues pásala, por allá, a mano izquierda, tomando derecho aquella avenida. Una vez que llegues al templo de Diana, dobla a la derecha; antes de llegar a la puerta<sup>47</sup>, cabalmente al lado del estanque hay una panadería y enfrente una carpintería: ahí está él.

DÉMEA. - ¿Qué hace ahí?

SIRO. - Encargó unos divanes... con patas de encina... para comer al aire libre.

DÉMEA. - Y hacer ustedes sus comilonas. ¡Magnífico! Pero ¿en qué pienso que no voy a buscarlo? (*Sale.*)

SIRO (*a solas*). - ¡Sí, vete! ¡Hoy te haré trotar como te lo mereces, viejo decrepito! Ésquino tarda terriblemente; el almuerzo se echa a perder. Ctesifón a su vez está enfrascado en su pasión. Ya sé cómo componérmelas; pues, ahora mismo me retiro; echaré mano de las presas más exquisitas y luego me pasaré todo el día apurando, de a traguitos, copas de vino.

### ESCENA III

#### Mición, Hegión

MICIÓN. - Yo no veo en esto por qué tengas que alabarme tanto, Hegión. Cumpló mi deber; reparo la falta que los míos cometieron. A no ser que hayas pensado que yo pertenezco al número de esos hombres que creen que se les infiere agravio con pedirles cuenta del que ellos voluntariamente infirieron y que por añadidura arman pleito. Pues, ¿me das las gracias porque yo no hice lo mismo?

HEGIÓN. - De ninguna manera. Nunca me imaginé que fueras distinto de lo que eres. Pero te ruego que me acompañes, Mición, a la casa de la madre de la doncella, y que tú en persona le digas a aquella mujer esto mismo que me has dicho a mí, es decir, que si se pudo sospechar contra Ésquino es por causa de su hermano y de la amante de este, aquella guitarrista.

MICIÓN. - Si así te parece bien o si así es preciso hacer, pues ¡vamos!

HEGIÓN. - ¡Muy amable! Y en realidad, al punto aliviarás el ánimo de aquella mujer, que se está consumiendo de pena y zozobra, y a la vez cumplirás con un deber tuyo. Pero si opinas diversamente, yo mismo le narraré lo que me has dicho.

MICIÓN. - No, no; voy yo.

HEGIÓN. - ¡Encantado! Los que tienen menos suerte son, no sé por qué, más recelosos. Son propensos a interpretarlo todo como un desprecio. Debido a su inferioridad, siempre creen que se los deja de lado. Por eso la sosegarás más fácilmente si tú mismo, frente a frente, le das esa satisfacción.

<sup>47</sup> Junto a las puertas de una ciudad había estanques para abrevar el ganado que entraba o salía y como salvaguardia contra el fuego.

MICIÓN. - Es justo y es cierto lo que dices.

HEGIÓN. - Pues sígueme; entremos por acá. (*Indicando la casa de Sóstrata.*)

MICIÓN. - ¡Con mucho gusto!

#### ESCENA IV

Ésquino, solo

ÉSKUINO. - ¡Tengo el corazón atormentado! De repente se abatió sobre mí una desgracia tan grave, que no sé en verdad ni qué hacer de mí mismo ni qué partido tomar. Mis miembros están entorpecidos por el miedo; mi espíritu, pasmado de temor; y no soy capaz de fijar en la mente ninguna decisión. ¡Ay! ¿Cómo lograré salir de semejante desbarajuste? Una sospecha terrible ha recaído ahora sobre mí, y no sin fundamento. Sóstrata cree que yo he comprado para mí esa tañedora; me lo dio a entender la vieja Cántara. De aquí casualmente la habían enviado por la partera; yo, apenas la veo, me acerco a ella; le pregunto cómo está Pánfila, si ya es inminente el parto, si por eso va a llamar a la comadrona. Ella grita: “¡Vete, vete, Ésquino! Bastante tiempo nos has tomado el pelo; bastante nos has engañado, hasta ahora, con tus promesas”. “¡Oh! -digo yo.- ¿Qué es eso? ¡Explícate, por favor!” “¡Vete a paseo! ¡Quédate con la que te agrada!” Al instante advertí que ellas sospechaban eso; pero me contuve a fin de no descubrirle nada a esa charlatana acerca de mi hermano, evitando así divulgar la cosa. Pero ¿qué hacer ahora? ¿Manifestar que esa joven le pertenece a mi hermano? No es absolutamente oportuno que esto se propale en ninguna parte. Pero dejemos esta hipótesis: puede ser que no aflore por ningún resquicio; pero lo que temo es que no crean la misma verdad del caso. Es que concurren en contra tantas circunstancias verosímiles: yo mismo la rapté; yo en persona pagué el dinero; a mi casa la llevaron. Y todo esto ocurrió, he de confesarlo, por mi culpa. ¿Por qué no le habré manifestado a mi padre ese asunto tal como había sucedido? Le habría suplicado que me permitiese casarme con ella. Hasta aquí, tiempo perdido. ¡Ea, Ésquino, despierta ya! Ahora lo primero que hay que hacer es ir a verlas para sincerarse. Me acercaré a la puerta. ¡Estoy perdido! Siempre me estremezco -¡desgraciado de mí!- cuando empiezo a llamar a esa puerta. (*Llama.*) ¡Hola, hola! ¡Soy yo, Ésquino! ¡Abra alguien pronto! No sé quién sale; me apartaré hacia acá.

#### ESCENA V

Mición, Ésquino

MICIÓN (*saliendo de casa de Sóstrata*). - Hagan como acabo de decir, Sóstrata; yo me veré con Ésquino para ponerlo al tanto de cómo se arregló el asunto. Pero ¿quién ha llamado a esta puerta?

ÉSKUINO (*aparte*). - ¡Es mi padre, por Hércules! ¡Estoy perdido!

MICIÓN. - ¡Ésquino!

ÉSKUINO (*idem*). - ¿Qué tiene que ver este aquí?

MICIÓN. - ¿Tú has llamado a la puerta? (*Aparte.*) Se calla. ¿Por qué no me burlo un poquito de él? Bien lo merece, ya que él nunca quiso confiarme eso. (*Alto.*) ¿No me contestas nada?

ÉSKUINO (*respondiendo a la primera pregunta de Mición*). - En verdad, que yo sepa, no he llamado a esa puerta.

MICIÓN. - ¡Claro! Ya me extrañaba que tuvieses algo que hacer aquí. (*Aparte.*) Se ha puesto colorado; ¡buena señal!

ÉSKUINO. - Pero, dime, padre, por favor: y tú ¿qué tienes que hacer aquí?

MICIÓN. - ¿Yo? Nada ciertamente. Pero un amigo hace un ratito me ha traído acá del foro para que fuese su valedor <sup>48</sup>.

<sup>48</sup> En el original: *advocatum sibi*. En los asuntos más graves, en las contiendas, en los pleitos, los antiguos solían invitar amigos o personas versadas en derecho o simplemente influyentes, a fin de asesorarse con ellos. Tales individuos designados en latín con el nombre de *advocati* (de *advocare*, “llamar”), se distinguían de los jurisconsultos o abogados profesionales, designados en latín con el nombre de *oratores* o *causidici* o *patroni*.

ÉSQUINO. - ¿Con respecto a qué?

MICIÓN. - Te lo digo en seguida. Habitan aquí unas mujeres pobres. Pienso que no las conoces, o mejor dicho, estoy segurísimo; en efecto, no hace mucho que vinieron a establecerse aquí.

ÉSQUINO. - ¿Y después?

MICIÓN. - Hay una doncella con su madre.

ÉSQUINO. - Sigue.

MICIÓN. - Esta doncella es huérfana de padre. Ese amigo mío es su pariente más cercano. Y bien, las leyes lo obligan a casarse con ella <sup>49</sup>.

ÉSQUINO (*aparte*). - ¡Estoy perdido!

MICIÓN. - ¿Qué dices?

ÉSQUINO. - Nada. Está bien. Sigue.

MICIÓN. - Ese viene para llevársela consigo, pues habita en Mileto <sup>50</sup>.

ÉSQUINO. - ¿Eh? ¿Para llevarse a la doncella?

MICIÓN. - Así es.

ÉSQUINO. - ¡Cielos! ¿Hasta Mileto?

MICIÓN. - Sí.

ÉSQUINO (*aparte*). - Me siento desfallecer. (*Alto.*) ¿Y ellas? ¿Qué dicen ellas?

MICIÓN. - ¿Qué quieres que digan? Pues nada. La madre, en realidad, ha inventado el cuento de que la muchacha ha tenido un hijo de otro hombre, no sé de quién, puesto que no lo nombra; sostiene, por ende, que estando antes aquel, no hay que casarla con el otro.

ÉSQUINO. - Dime, ¿acaso no te parece justo eso? Después de todo...

MICIÓN. - No, hijo.

ÉSQUINO. - ¡Por los cielos! ¿Que no? ¿Acaso se la llevará de aquí, padre mío?

MICIÓN. - ¿Por qué no tendría que llevársela?

ÉSQUINO. - Ustedes han obrado con demasiada dureza, sin piedad y aun, padre, si hay que hablar con más franqueza, de un modo ruin.

MICIÓN. - ¿Por qué?

ÉSQUINO. - ¿Y me lo preguntas? Pues ¿qué corazón creen ustedes que le quedará a ese infeliz que primero trató con ella, que quizás, en su infortunio, aún la quiere y locamente, cuando estando él presente vea que se la arrebatan de su presencia, que se la llevan de delante de sus ojos? ¡Es algo indigno, padre!

MICIÓN. - Pero ¿por qué razón? ¿Quién se la prometió? ¿Quién se la dio? ¿Cuándo se casó con él? ¿Quién ratificó el contrato? ¿Por qué tomó él mujer que pertenecía a otro?

ÉSQUINO. - ¿Era menester acaso que una doncella de esa edad se quedase tranquila en casa esperando hasta que viniera, quién sabe de dónde, un pariente suyo a buscarla? Esto, padre mío, correspondía que dijese y defendiese.

MICIÓN. - Pero ¿esto es ridículo! ¿Debía por ventura defender una causa contra aquel que me había traído como valedor suyo? Por otra parte, ¿qué nos importa eso a nosotros, Ésquino? ¿O qué tenemos que ver con ellos? Vámonos. (*Ésquino echa a llorar.*) ¿Qué es esto? ¿Por qué lloras?

---

<sup>49</sup> Solón había establecido por ley que si una joven pobre quedaba huérfana, podía exigir que su pariente más próximo la tomara por esposa o la dotara convenientemente; el legislador miraba con ello a preservar de la deshonra a las huérfanas pobres.

<sup>50</sup> Mileto (ciudad del Asia Menor, puerta del mar Egeo) era una colonia jónica. Consta que las colonias jónicas asiáticas eran todas autónomas. Luego no se puede afirmar, como lo hacen Lupo Gentile (p. 73, nota al verso 654) y Vitali (p. 425), que en Mileto, por el hecho de ser colonia jónica, estaban en vigor las mismas leyes que en Atenas, cuya población también era jónica. Marouzeau (III, p. 155, nota 3) asegura, a su vez, que en tiempos de los *Adelphoe* de Menandro, Mileto era colonia ateniense. De ser así, es obvio que tuviera la misma legislación de la metrópoli. Pero no nos fue dado comprobar la verdad del informe de que Mileto en la época de los *Adelphoe* de Menandro (es decir, posteriormente al año 304 a. C.) fuera colonia ateniense o estuviera gobernada por los atenienses. Nos adherimos pues a la opinión de Ashmore (notas, p. 293), quien, después de señalar que Mileto era una colonia jónica del Asia Menor, observa (suponiéndola independiente) que un ciudadano ateniense podía residir en una colonia y permanecer sujeto a la legislación de su patria. Tal, pues, sería el caso del personaje que Mición inventa aquí como procedente de Mileto.

ÉSQUINO . - ¡Padre, te conjuro, escúchame!

MICIÓN . - Ésquino, me han hablado y estoy al corriente de todo. Como te quiero, por eso tomo más a pecho cuanto haces.

ÉSQUINO . - De tal modo quisiera yo ser digno de tu amor, mientras viva, como me pesa sobre manera haber cometido esa falta y me da vergüenza delante de ti.

MICIÓN . - Lo creo, por Hércules; conozco, en efecto, tu carácter; pero temo que seas demasiado descuidado. Pues ¿en qué ciudad piensas que estás viviendo? Violaste una doncella a la que no tenías derecho de acercarte. Ya esa primera falta fue grave, grave sin duda, pero, con todo, propia de hombres; la cometieron a menudo otros tan buenos como tú. Pero después que ocurrió, ¿tomaste acaso alguna precaución o, por lo menos, consideraste qué medidas habías de tomar, cómo llevarlas a cabo, y, si tenías empacho de avisarme tú mismo, de qué otro modo convenía que me enterase yo? Mientras dabas largas al asunto, diez meses han pasado. Te has comprometido a ti mismo y a ella, la pobre, y al hijo, a lo menos por lo que dependía de ti. Pues ¿qué? ¿Creías que los dioses iban a arreglarte el pastel mientras dormieses y que ella, sin que tú lo procurases, iba a ser llevada a tu casa y metida en tu alcoba? No quisiera que fueses igualmente descuidado en lo demás. ¡Ánimo!, que te casarás con ella.

ÉSQUINO . - ¿Cómo?

MICIÓN . - ¡Ánimo!, digo.

ÉSQUINO . - Padre, te conjuro, ¿acaso te estás burlando de mí?

MICIÓN . - ¿Yo, burlarme de ti? ¿Por qué?

ÉSQUINO . - No lo sé; pero como deseo con locura que eso sea verdad, por eso recelo más.

MICIÓN . - Vete a casa y ruega a los dioses que puedas traer a tu mujer <sup>61</sup>; vete.

ÉSQUINO . - ¿Cómo? ¿Traer ya a mi mujer?

MICIÓN . - Sí, ya.

ÉSQUINO . - ¿Ya?

MICIÓN . - Ya, lo más pronto posible.

ÉSQUINO . - ¡Que todos los dioses me detesten si ahora no te quiero más que a mis ojos!

MICIÓN . - ¿Y más que a ella?

ÉSQUINO . - Igual que a ella.

MICIÓN . - ¡Demasiado generoso!

ÉSQUINO . - Y el de Mileto, ¿dónde está?

MICIÓN . - Desapareció; se fue, se embarcó. Pero ¿por qué no te marchas?

---

<sup>51</sup> “El día de las bodas, antes de su celebración se realizaban funciones religiosas con sacrificios. Luego la novia dejaba la toga *praetexta* (= toga orlada de púrpura), consagrándola a la Fortuna Virginal; vestía una túnica blanca, ajustándosela a la cintura con una pretilla de lana de oveja, *cíngulum*, y se cubría el rostro con un velo, *flammeum*, así llamado por su color de fuego. Sus cabellos eran divididos, con la punta de una lanza en seis trenzas, *crines*, atadas con cintas y coronadas con verbenas. Seguía en casa de la novia la estipulación del contrato matrimonial; después una mujer casada, *prónuba* (= la madrina de boda. Adviértase que el adjetivo *prónubus* significa nupcial), entrelazaba las manos de los esposos. Se celebraba un sacrificio y se hacía un banquete que se prolongaba hasta el anochecer. Levantadas las mesas, venía la *deductio* a la casa marital. El cortejo era formado por parientes, amigos, curiosos. La esposa iba a pie llevando un huso y una rueca; la precedían antorchas, tañedores de flauta y tres muchachos cuyos padres y madres aún viviesen; uno de ellos sostenía una *taeda*, antorcha de pino silvestre, y la iba agitando. La casa del esposo estaba adornada con coronas y otros atavíos. Al llegar ahí, los tres muchachos pedían al esposo que les tirase nueces, a fin de indicar que ya se habían acabado para él las diversiones juveniles. La esposa cubría con cintas de lana las jambas de la puerta y las untaba con grasa de lobo o cerdo. En ese momento el esposo le preguntaba quién era y ella respondía: *Ubi tu Caius, ibi ego Caia*, donde tú eres dueño, yo seré dueña; entonces era transportada en brazos de suerte que no tocara con los pies el umbral y era colocada sobre una piel de oveja tendida en el pavimento, al grito de *Thalasio* (Talasio es el dios latino del matrimonio, al que se ha identificado con el Himeneo de los griegos. Himeneo = dios que simbolizaba el amor puro santificado por el matrimonio). El marido entregaba a la esposa la llave de la puerta, el agua y el fuego simbólico, para indicar que estaba llamada a participar en el culto del nuevo hogar. La prónuba preparaba en el atrio el *lectus genialis* (el lecho nupcial); la esposa invocaba a los Lares (= los dioses tutelares de la familia), Manes (= las almas divinizadas de los antepasados de la familia) y Penates (= los dioses del interior de la casa) de la nueva casa y se terminaba con un nuevo banquete, alegrado por cantos nupciales llamados epitalamios (o himeneos). El día siguiente (= tornaboda) el marido daba otro banquete, *repótia*; los huéspedes y los parientes obsequiaban regalos a la esposa y esta ofrecía el primer sacrificio en la nueva casa” (Zito, p. 95, nota al v. 699. Las aclaraciones entre paréntesis son añadiduras nuestras).

ÉSQUINO. - Ve tú más bien, padre, a invocar a los dioses; pues seguro estoy de que ellos te harán más caso a ti por cuanto eres mucho mejor que yo.

MICIÓN. - Yo me voy allá dentro a hacer preparar lo que hace falta; tú, si eres cuerdo, haz como te he dicho. (*Entra en casa.*)

ÉSQUINO (a *solas*).—¿Cómo es esto? ¿Esto es ser padre o esto es ser hijo? Si él fuera mi hermano o compañero, ¿cómo podría complacerme más? ¿A un padre así no he de amarlo, no he de llevarlo en el corazón? ¡Ah!, en consecuencia me infunde con su indulgencia un vivo cuidado: el de no hacer, ni aun por inadvertencia, cosa que le desagrade; y sabiéndolo me guardaré de hacerlo. Pero ya voy adentro, no sea que retrase yo mismo mi casamiento. (*Entra.*)

## ESCENA VI

Démea, solo

DÉMEA. - Estoy rendido de tanto andar. ¡Que el gran Júpiter te aniquile, Siro, a ti con tus indicaciones! He ido arrastrándome, sin parar, por toda la ciudad: hasta la puerta, hasta el tanque, ¿hasta dónde no...? Y no había allí carpintería ni nadie que dijese haber visto a mi hermano. Pero ahora estoy resuelto a quedarme en su casa hasta que regrese.

## ESCENA VII

Mición, Démea

MICIÓN (*a su hijo, que está adentro*). - Voy a decirles que nosotros estamos listos.

DÉMEA (*aparte*). - Pero ¡helo aquí, justamente! (*Alto.*) Hace rato que te estoy buscando, Mición.

MICIÓN. - ¿Para qué?

DÉMEA. - He de comunicarte otras barbaridades de ese joven honrado...

MICIÓN. - ¡Ya está!

DÉMEA (*continuando*). - ...¡inauditas!, ¡dignas de pena capital!

MICIÓN. - ¡Basta, basta!

DÉMEA. - Ah, tú no sabes qué clase de sujeto es.

MICIÓN. - Sí, lo sé.

DÉMEA. - ¡Tonto! Te imaginas que me refiero a la citarista. En cambio, se trata ahora de un delito contra una ciudadana núbil.

MICIÓN. - Ya sé.

DÉMEA. - ¡Oh! ¿Sabes y toleras eso?

MICIÓN. - ¿Por qué no habría de tolerarlo?

DÉMEA. - Dime: ¿no protestas? ¿No te pones furioso?

MICIÓN. - No; yo en verdad preferiría ...

DÉMEA. - Ha nacido un hijo ...

MICIÓN. - Que los dioses le sean propicios.

DÉMEA (*continuando*). - La doncella no tiene nada ...

MICIÓN. - Estoy enterado.

DÉMEA (*ídem*). -... y se ha de casar con ella por más que esté sin dote.

MICIÓN. - Por supuesto.

DÉMEA. - Y ahora, ¿qué se va a hacer?

MICIÓN. - Lo que las mismas circunstancias exigen: traer acá, de su casa, a la doncella.

DÉMEA. - ¡Oh, Júpiter! ¿Eso es lo que corresponde hacer...?

MICIÓN. - ¿Qué otra cosa podría yo hacer?

DÉMEA. - ¿Qué otra cosa? Si eso en verdad no te duele, por lo menos sería propio de hombre disimular.

MICIÓN. - Pero es que ya he prometido la doncella; la cosa está concertada; se hace el casamiento;

les he quitado todo temor: esto, sí, que es más propio de hombre.

DÉMEA. - Sea lo que fuere, ¿apruebas entonces, Mición, lo que él hizo?

MICIÓN. - No, si pudiera cambiarlo; pero, ya que no puedo, lo soporto ahora con serenidad. Así es la vida humana: como cuando se juega a los dados; si al echar el dado, no sale lo que era menester, se ha de remediar con destreza lo que salió por azar.

DÉMEA. - ¡Conque eres un remediador! Con tu destreza se esfumaron veinte minas en pago de la citarista; y a esta lo más pronto posible hay que despedirla para algún lado; y gratis, si no se logra venderla.

MICIÓN. - No corresponde despacharla ni deseo absolutamente venderla.

DÉMEA. - ¿Qué harás pues de ella?

MICIÓN. - Quedará en casa.

DÉMEA. - ¡Santos Cielos! ¡En una misma casa la meretriz y la madre de familia!

MICIÓN. - ¿Por qué no?

DÉMEA. - Pero ¿piensas que estás en tus cabales ?

MICIÓN. - ¡Claro que sí!

DÉMEA. - Así me amen los dioses como es verdad que, al ver yo tu necesidad, creo que harás eso para tener alguien con quien cantar a menudo <sup>52</sup>.

MICIÓN. - ¿Cómo no?

DÉMEA. - ¿Y la recién casada aprenderá también esa misma habilidad?

MICIÓN. - Naturalmente.

DÉMEA. - Y tú ¿guiando la soga, bailarás entre ellas? <sup>53</sup>

MICIÓN. - Eso es.

DÉMEA. - ¿Eso es?

MICIÓN. - Y tú también juntamente con nosotros <sup>54</sup>, si fuere menester.

DÉMEA. - ¡Ay de mí! ¿No te avergüenzas de decir estas cosas?

MICIÓN. - ¡Vamos!, deja ya esa tu cólera, y muéstrate, como es conveniente, jovial y de buen humor en las bodas de tu hijo. Yo voy a hablar con ellos; vuelvo en seguida.

DÉMEA. - ¡Oh, Júpiter! ¡Qué vida! ¡Qué costumbres! ¡Qué locura! Vendrá una esposa sin dote; adentro hay una tañedora; la casa es fastuosa; el joven, depravado por el libertinaje; el viejo, que delira. La Salvación <sup>55</sup> en persona, por más que lo quisiera, no podría de ningún modo salvar esta familia.

---

<sup>52</sup> Lenguaje irónico para los romanos; para ellos, en efecto, la música solo se empleaba en sacrificios, en la escena y en la guerra; fuera de estos casos se consideraba indigna de un hombre libre. En Grecia, por el contrario, se daba gran importancia a la música, atribuyendo su invención a los mismos dioses. Tenía un lugar preeminente en la educación, sobre todo por la influencia que se le reconocía en la acuñación del carácter. Cultivaron los griegos ya la música vocal (u ódica), ya la instrumental (u orgánica), ya la pantomímica (esto es, la destinada a la escena, llamada también hipocrítica). (*Diccionario del mundo clásico*, s. v. música).

<sup>53</sup> Nueva ironía para el público romano. Era poco menos que inconcebible que un ciudadano romano bailara. Cicerón dejó escrito: *Nemo fere saltat sóbrius nisi forte insanit*, “casi nadie baila a no ser que esté loco” (*Pro Murena*. 6: cf J. Coromines, IV, p. 123). También respecto del baile, ocurría en Grecia el fenómeno inverso. Era allí ampliamente practicado y vivamente apreciado. Sócrates, por ej., lo recomendaba a sus discípulos y él mismo, dicen, no desdenó recibir de la famosa Aspasia lecciones de tal arte; y ya Hornero señalaba como las cuatro cosas más bellas de la vida, el sueño, el amor, el canto y el baile (*Diccionario del mundo clásico*, s. v. baile). Con la frase “guiando la soga” (*restim ductans*) se alude a una especie de baile de figuras en que los que intervenían hacían evoluciones asidos de una soga, bajo la dirección de uno que tenía un extremo de ella (ver Livio, XXVII, 37,14). La frase *restim (in saltatione) ductare* o *dúcere* equivale a “dirigir la danza” (Calonghi, s. v. *ducto*); según Donato, en cambio, significaría simplemente “ponerse en fila teniéndose de la mano uno con otro” (Ronconi, p. 318).

<sup>54</sup> Alusión a los amores de Ctesifón.

<sup>55</sup> Se trata de *Salus* como personificación de la salvación, seguridad y prosperidad del pueblo y del Estado (*Salus pública*, *Salus Romana*, *Salus pópuli Romani*). En calidad de tal, tenía un templo en el Quirinal que le había dedicado en 307 a. C. el censor Junio Bubulcus. Al introducirse (293 a. C.) en Roma el culto de Esculapio, se la identificó con la *Hygieia* griega, perdiendo su carácter propio o cuando menos adquiriendo en su significado el concepto predominante de salud corporal (por lo que era llamada también *Sánitas*). Pero después reapareció o se reafirmó *Salus* en su elemento propiamente nacional, compartiendo el culto con *Salus* como personificación de la salud. Arqueólogos y mitólogos nos han conservado el sentido de la diferencia entre una y otra *Salus* (*Enciclopedia Espasa-Calpe*, s. v. *Salus*).

## ACTO QUINTO

### ESCENA I

Siro, Démea

SIRO (*aparte*). - Por Pólux, Siro, que te has tratado a cuerpo de rey y has cumplido espléndidamente tu deber. ¡Bravo! Pero después de atiborrarme allá dentro, me dio la gana de salir acá fuera a pasear.

DÉMEA (*aparte*). - ¡Míralo, por favor! ¡Qué ejemplo de austeridad!

SIRO (*idem*). - ¡Ahí está nuestro viejo! (*Alto.*) ¿Qué pasa? ¿Por qué estás mohíno?

DÉMEA. - ¡Ah, canalla!

SIRO. - ¡Alto ahí! ¿Vienes acá a derrochar tu elocuencia, oh Sabiduría?

DÉMEA. - Si fueras esclavo mío ...

SIRO. - Por cierto que serías rico, Démea, y habrías afianzado tu patrimonio.

DÉMEA. -... yo me encargaría de que fueses un escarmiento para todos.

SIRO. - ¿Por qué? ¿Qué he hecho?

DÉMEA. - ¿Me lo preguntas? En medio de ese desconcierto y después de una falta tan enorme que a duras penas se ha conseguido reparar medianamente, ustedes, canalla, empujaron el codo como para festejar una hazaña.

SIRO. - En verdad no quisiera haber salido acá.

### ESCENA II

Dromón, Démea, Siro

DROMÓN (*saliendo de la casa de Mición, pero sin ver a Démea*). ¡Hola, Siro! Ctesifón te ruega que vuelvas.

SIRO (*en voz baja*). - ¡Vete al diablo!

DÉMEA. - ¿Qué dice ese de Ctesifón?

SIRO. - Nada.

DÉMEA. - ¡Oye, desalmado! ¿Está Ctesifón allá dentro?

SIRO. - No.

DÉMEA. - Y ¿cómo ese pronuncia su nombre?

SIRO. - Es otro quídam, un “parasitastro” pequeñito. ¿Sabes...?

DÉMEA. - Ahora lo sabré. (*Hace ademán de entrar en casa de Mición.*)

SIRO. - ¿Qué haces? ¿Adonde vas?

DÉMEA. - ¡Déjame!

SIRO. - ¡No vayas, te digo!

DÉMEA. - ¿No vas a retirar tus manos, tunante? ¿Prefieres que haga salpicar aquí tu cerebro? (*Logra desvincularse y entrar en la casa de Mición.*)

SIRO. - ¡Se va no más! ¡Un comensal, por Pólux, nada grato, máxime para Ctesifón! ¿Qué haré yo ahora, hasta tanto se quiete este barullo, sino retirarme a algún rincón y allí dormir este vinillo? Así lo haré.

### ESCENA III

Mición, Démea

MICIÓN (*saliendo de casa de Sóstrata, y hablando hacia dentro*). - Por nuestra parte, Sóstrata, se hicieron los preparativos como he dicho; pues cuando quieras... ¿Quién ha hecho rechinar tan ruidosamente la puerta de casa?

DÉMEA (*saliendo de la casa de Mición*). - ¡Ay de mí! ¿Qué he de hacer? ¿Qué norma seguir? ¿Qué gritos dar? ¿Qué lamentaciones proferir? ¡Oh, cielo! ¡Oh, tierra! ¡Oh, mares de Neptuno!

MICIÓN (*aparte*). - ¡Ahí tienes! Se ha enterado de todo el lío; es por eso que grita; se acabó: está lista

la pelea, hay que afrontarla.

DÉMEA - ¡Helo ahí, la perdición de mis dos hijos!

MICIÓN. - Refrena por fin tu cólera y vuelve en ti.

DÉMEA. - La he refrenado; he vuelto en mí; dejo a un lado todos los improprios; examinemos la cosa en sí misma. ¿No se convino entre nosotros, y no fuiste tú mismo quien lo propuso, que ni tú cuidarías de mi hijo ni yo del tuyo? Contesta.

MICIÓN. - Es cierto; no lo niego.

DÉMEA. - Pues ¿por qué ahora se da a la bebida en tu casa? ¿Por qué recibes a mi hijo? ¿Por qué le compras una amiga, Mición? ¿Acaso no es justo que yo ejerza contra ti el mismo derecho que tú ejerces contra mí? Desde el momento que yo no cuido de tu hijo, tampoco tú cuida del mío.

MICIÓN. - No tienes razón.

DÉMEA. - ¿Que no ?

MICIÓN. - Pues no, ya que un refrán antiguo dice precisamente: las cosas de los amigos son comunes entre ellos.

DÉMEA. - ¡Gracioso! ¿Ahora sales con eso?

MICIÓN. - Escucha un momento, Démea, si no te es molesto. En primer lugar, si lo que te angustia son los gastos que hacen tus hijos, te ruego que trates de reflexionar sobre lo siguiente: en otro tiempo tú criabas a los dos de acuerdo con tu patrimonio, porque juzgabas que tus bienes alcanzarían para ambos, y que yo sin duda me casaría. Pues sigue haciendo el mismo cálculo de entonces: guarda, trata de adquirir, ahorra, procura dejarles lo más que puedas. Reserva para ti esa honra; pero deja a la vez que disfruten de mis bienes, que les han venido inesperadamente. Tu capital no sufrirá menoscabo alguno; por el contrario, todo lo que se agregará de parte mía, considéralo una ganancia. Si de veras, Démea, quisieses pensar con ponderación en eso, terminarías por no causar molestias ni a mí ni a ti ni a ellos.

DÉMEA. - Dejo a un lado el patrimonio; pero su régimen de vida ...

MICIÓN. - ¡Quieto! Estoy al tanto; a eso iba. Se dan en el hombre, Démea, muchos indicios por los cuales es fácil sacar conjeturas, de suerte que, cuando dos hacen la misma cosa, a menudo cabe inferir: “Este puede permitírsela impunemente, aquel otro no”. Y no porque sea distinta la cosa, sino porque son distintos los que la realizan. Y bien, yo noto en ellos señales por las que confío que serán como nosotros los queremos: veo, en efecto, que tienen criterio, que entienden las cosas, que cuando es tiempo saben contenerse, que se aman mutuamente. Se echa de ver la nobleza de su índole y corazón. Y entonces el día que tú quieras, podrás hacerlos volver al buen camino. Así y todo, podrías ciertamente temer que sean algún tanto descuidados con respecto al patrimonio. ¡Oh querido Démea! Para todo lo demás aumentamos en sabiduría con el andar de los años; hay un solo vicio que la vejez trae a los hombres: volvemos a todos más parsimoniosos de lo debido. Pues la edad misma les aguzará bastante el sentido de la economía.

DÉMEA. - ¡Con tal que esas tus buenas razones, Mición, y ese tu corazón acomodaticio no nos trastornen!

MICIÓN. - ¡Calla! No ocurrirá tal cosa; pierde cuidado. Hoy ríndete a mí; desarruga tu frente.

DÉMEA. - Pues las circunstancias así lo exigen, he de hacerlo. Pero mañana, al amanecer, me iré al campo con mi hijo...

MICIÓN. - Y aun antes que amanezca, opino yo. Pero hoy por lo menos ponte alegre.

DÉMEA (*continuando*). - ... y conmigo también me llevaré allá a esa citarista.

MICIÓN. - ¡Será una hazaña! De esa manera tendrás a tu hijo atado al campo por completo. Tan solo procura custodiarme bien a ella.

DÉMEA. - Esto corre por mi cuenta. Yo haré de manera que a fuerza de cocinar y moler se llene de ceniza, de humo, de harina; además le haré espigar en pleno mediodía; y así te la tornaré tan recocida y negra como carbón.

MICIÓN. - ¡Que me place! Ahora, sí, me das la impresión de un hombre cuerdo. (*Remedando la voz de Démea.*) “Y después, ¡a fe que obligaré a mi hijo, aunque no lo quiera, a acostarse con ella!”

DÉMEA. - ¿Me tomas el pelo? ¡Dichoso tú que posees semejante humor! Yo tengo para mí...

MICIÓN. - ¡Ah! ¿Vuelves a las andadas?

DÉMEA. - Me callo en seguida.

MICIÓN. - Ve pues adentro y pasemos este día en la fiesta para la cual está destinado. (*Entra en su casa.*)

#### ESCENA IV

Démea, solo

DÉMEA. - Jamás hubo nadie que haya sacado tan bien la cuenta para su vida que luego los acontecimientos, la edad, la práctica no le aportaran a cada instante algo nuevo, no le enseñaran algo, de suerte que uno llega a advertir que ignoraba lo que creía saber y, después de experimentarlas, repudia las cosas que juzgaba más importantes. Es lo que ahora me sucede a mí; pues estando casi a punto de finalizar mi carrera, desecho la vida áspera que he vivido hasta aquí. ¿Por qué? Porque la experiencia me ha hecho descubrir que nada le cuadra mejor al hombre que la condescendencia e indulgencia. Que esto sea verdad, cualquiera lo puede comprobar fácilmente en mí y en mi hermano. Él siempre ha pasado su vida en la holganza, entre banquetes, suave, tranquilo, no espetando injurias a nadie, sonriendo a todos; ha vivido a su gusto, gastado a su gusto; y todos hablan bien de él, todos lo quieren. Yo, en cambio, sujeto rudo, salvaje, malhumorado, mezquino, fiero, testarudo, me casé; y entonces, ¡qué desdichas! Nacieron hijos: ¡nuevas inquietudes! Y además mientras me afanaba por dejarles lo más posible, he gastado los años de mi vida buscando hacer adquisiciones. Ahora, al fin de la vida, por todo el trabajo que he desplegado, recojo de ellos este solo fruto: el aborrecimiento. El otro sin trabajo se goza las ventajas de la paternidad: a él lo quieren, a mí me esquivan; a él le confían sus proyectos, lo prefieren y los dos paran en su casa, mientras yo he sido abandonado; a él le desean larga vida, mientras -no cabe duda- están aguardando mi muerte. De esa manera, los que yo he criado con sumo trabajo, él los ha hecho suyos con poco gasto; yo me tomo todas las molestias, él se lleva todas las alegrías. ¡Ea, pues, probemos ahora, en sentido opuesto, si yo puedo hablar con blandura o actuar con benignidad, puesto que a eso me provoca él! Yo también pretendo ser amado y estimado por los míos. Si eso se obtiene dando y condescendiendo, ¡pues no le iré en zaga! ¿Nos vamos a fundir? No se me da un bledo: ¡total!, ya soy viejo.

#### ESCENA V

Siro, Démea

SIRO. - ¡Hola, Démea! Tu hermano te ruega que no te alejes.

DÉMEA. - ¿Quién es... ? ¡Oh, querido Siro, salud! ¿Qué cuentas? ¿Qué tal?

SIRO. - Bien.

DÉMEA. - ¡Magnífico! (*Aparte.*) Ya ahora para empezar, he añadido tres expresiones desusadas en mí: “¡Oh, querido...! ¿Qué cuentas? ¿Qué tal?” (*Alto.*) Te muestras un esclavo cortés, y será un placer para mí recompensarte.

SIRO. - Te lo agradezco.

DÉMEA. - Mira, Siro, que te hablo en serio, y dentro de poco lo comprobarás.

#### ESCENA VI

Geta, Démea

GETA (*saliendo de la casa de Sóstrata, y hablando hacia adentro.*) - Señora, yo voy ahí a la casa de ellos (*aludiendo a Mición y a Ésquino.*) a ver cuándo vienen por la doncella. Pero he aquí a Démea. ¡Salud!

DÉMEA. - ¡Oh!... ¿Cómo te llamas?

GETA. - Geta.

DÉMEA. - Geta, sinceramente te he juzgado hoy un hombre de mucho valer, porque sin duda es para mí un criado bien distinguido el que se interesa por su amo, como he notado que haces tú, Geta; por eso, en lo que fuere menester, con gusto te favoreceré. (*Aparte.*) Me ejercito en ser afable y la cosa marcha bien.

GETA. - Es bondad tuya que me juzgues así.

DÉMEA (*ídem*). - Poco a poco, y al comienzo no más, voy conquistando a la gente menuda.

## ESCENA VII

Esquino, Démea, Siro, Geta

ÉSQUINO (*saliendo de la casa de Mición, pero sin ver a los demás*). - Realmente que me matan con afanarse por celebrar un casamiento demasiado solemne; gastan todo el día en preparativos.

DÉMEA. - ¿Qué tal, Esquino?

ÉSQUINO. - ¡Oh! ¿Estabas tú aquí, padre mío?

DÉMEA. - ¡Sí, por Hércules, yo, padre tuyo tanto de corazón como por naturaleza, que te ama más que a sus propios ojos! Pero dime: ¿por qué no haces traer a casa a tu mujer?

ÉSQUINO. - Es lo que deseo, pero hay algo que me hace demorar: es decir, la flautista y los que han de cantar el himeneo <sup>56</sup>.

DÉMEA. - ¡Anda! ¿Quieres escuchar a este viejo?

ESQUINO. - ¿En qué?

DÉMEA. - Prescinde de todo eso: himeneo, cortejo, antorchas, flautistas. En cambio, manda derribar lo antes posible esa tapia del jardín. Por ahí haz pasar a tu esposa; de las dos casas haz una sola, y tráete con nosotros también a la madre y toda la familia.

ESQUINO. - Que me place, ¡oh padre en extremo amable!

DÉMEA (*aparte*). - ¡Qué bien! Ya me llaman “amable”. La casa de mi hermano estará siempre abierta; él hará entrar un aluvión de gente, y a fuerza de derrochar perderá gran parte de sus bienes. ¿A mí qué? Yo, amable, me hago acreedor al reconocimiento. ¡Ea, haz ahora que ese babilonio <sup>57</sup> desembolse minas al por mayor! <sup>58</sup> (*Alto.*) Siro, ¿qué esperas para ir y hacer eso?

SIRO. - ¿Qué? ¿Qué he de hacer yo?

DÉMEA. - Derribar la tapia. (*A Geta.*) Tú vete y hazlas pasar por ahí.

GETA. - Los dioses te lo paguen, Démea, pues veo que sinceramente quieres favorecer a nuestra casa.

DÉMEA. - Es que los considero dignos de este trato. (*Geta vuelve a entrar en casa de Sóstrata.*) (*A Ésquino.*) Y tú ¿qué dices?

ÉSQUINO. - Yo pienso lo mismo.

DÉMEA. - Es mucho más conveniente eso que conducir ahora por la calle a tu mujer, parturienta, dolorida.

ÉSQUINO. - En verdad nunca he visto solución más acertada, padre mío.

DÉMEA. - Así acostumbro proceder yo. Pero aquí sale Mición.

---

<sup>56</sup> Ver nota 51 (p. 39).

<sup>57</sup> Es decir, Mición, llamado irónicamente babilonio por opulento y derrochador. Los babilonios eran famosos por su molice y por su exageración en los gastos.

<sup>58</sup> El texto latino dice: *dinúmeret... viginti minas*, “desembolse (al pie de la letra: cuente, pague al contado) veinte minas”. Pero no se trata del importe de Baquis (v. 191: acto II, escena I), que Siro probablemente redujo a diez (versos 241-242, acto II, escena II) y que debió de ser pagado por los cuidados de Ésquino (verso 277: acto II, escena IV) y de Ctesifón (verso 282). *Dinumerare*, de *dis* (griego *diá* = *in diversas partes*) y *número*, denota separación y repetición; *dinúmeret*, apunta Donato, *quasi multum número*, esto es “como si tuviera que contar mucho”. Se alude pues a varias cantidades separables; *viginti minas* señala el monto de cada una de ellas, pero en forma irónica, recordando las veinte minas del precio de Baquis. En fin, Démea muestra gozarse de que el hermano Ésquino se vea precisado a desembolsar mucho más dinero que la suma entregada para Baquis. Por ello nos ha parecido conveniente, en aras de la claridad, traducir *dinúmeret uiginti minas* con la expresión: “desembolse minas al por mayor”. (Cf Marouzeau, III, p. 175, nota 1; Chambry, II, p. 516, nota 44; Zito, p. 115, nota al verso 915).

## ESCENA VIII

Mición, Démea, Ésquino

MICIÓN (*hablando a Siro, que está dentro*). - ¿Lo manda mi hermano? ¿Dónde está? (*Notando a Démea.*) ¿Tú mandas eso, Démea?

DÉMEA. - Sí, yo mando que por medio de eso y de todo lo demás hagamos lo posible para unir esa familia con la nuestra, para tratarla con consideración, favorecerla, adoptarla.

ÉSQUINO (*a Mición*). - Te suplico, padre, que consentas.

MICIÓN. - No tengo otra idea.

DÉMEA. - Más aún, por Hércules: es nuestro deber. Y para empezar, la esposa de este tiene una madre...

MICIÓN. - Es cierto; pero, ¿y con eso?

DÉMEA (*continuando*). - ... una madre honrada y modesta ...

MICIÓN. - Así dicen.

DÉMEA (*ídem*). - ... ya de edad.

MICIÓN. - Lo sé.

DÉMEA (*ídem*). - Hace mucho que por su edad no puede tener familia; y no hay quien mire por ella; está sola...

MICIÓN (*aparte*). - ¿Qué estará cavilando este?

DÉMEA (*ídem*). - Es conveniente que te cases con ella. (*A Ésquino.*) Y tú date maña para conseguirlo.

MICIÓN. - ¿Yo, casarme?

DÉMEA. - Sí, tú.

MICIÓN. - ¿Pero yo?

DÉMEA. - Pero sí, digo.

MICIÓN. - ¡Estás desvariando!

DÉMEA (*a Ésquino*). - Si tú eres hombre, él lo hará.

ÉSQUINO. - ¡Padre mío!

MICIÓN. - ¿Cómo? ¿Le haces caso, asno?

DÉMEA. - Es inútil; no hay escapatoria.

MICIÓN. - ¡Estás delirando!

ÉSQUINO. - ¡Permíteme, padre, que te induzca a eso !

MICIÓN. - ¡Estás loco! ¡Déjame en paz!

DÉMEA. - ¡Vamos, concede este favor a tu hijo!

MICIÓN. - ¿Estás en tus cabales? ¿Yo, volverme novel esposo a los sesenta y cinco años, casándome, por añadidura, con una vieja decrepita? ¿Eso sois capaces de aconsejarme?

ÉSQUINO. - Hazlo, yo se lo he prometido.

MICIÓN. - ¿Qué? ¿Prometido? ¡Hola, mocoso, sé dadivoso de tu persona!

DÉMEA. - Pues ¿qué dirías si te rogase algo más serio?

MICIÓN. - ¡Como si esto no fuese lo más serio!

DÉMEA. - Has de consentir.

ÉSQUINO. - No te hagas el precioso.

DÉMEA. - ¡Ea, promételo!

MICIÓN. - ¿No vais a dejarme por fin?

ÉSQUINO. - Yo no, si es que no te persuado.

MICIÓN. - Pero esta es auténtica violencia.

DÉMEA. - Hazlo de buen grado, Mición.

MICIÓN. - Aunque esto me parece algo insensato, fuera de propósito, absurdo y ajeno a mi género de vida, sin embargo, como insisten tanto, pues así sea.

ÉSQUINO. - ¡Gracias! Con razón te tengo afecto.

DÉMEA. - Pero... (*Aparte.*) ¿Qué podría proponer ahora, puesto que se ejecuta todo lo que quiero ?

MICIÓN. - ¿Qué es lo que falta todavía?

DÉMEA. - Hegión es su consanguíneo más cercano, afín nuestro; es pobre; conviene pues que le concedamos algún beneficio.

MICION. - ¿Qué beneficio?

DÉMEA. - Allá en el suburbio tienes un pedacito de tierra que arriendas a gente extraña; démoselo a este para que lo disfrute.

MICIÓN. - ¿“Un pedacito”, dices ?

DÉMEA. - Y si es un pedazo grande, igual hay que hacer eso. Hegión, en efecto, es como un padre para ella, es honrado, es de los nuestros <sup>59</sup>; con razón se le hace ese obsequio. Al fin y al cabo, ¿no puedo yo hacer mía esa sentencia que tú, Mición, oportuna y sabiamente dijiste hace un rato: “es vicio común de todos el ser en la vejez demasiado apegados a sus bienes”? Hemos de evitar semejante baldón: dijiste una gran verdad y hay que obrar en consecuencia.

ÉSQUINO. - ¡Padre mío !

MICIÓN. - ¿Qué hacer ahora? Se le dará eso, desde el momento que este así lo quiere.

DÉMEA. - Me alegro; ahora, sí, eres hermano mío tanto en el alma como en el cuerpo. (*Aparte.*) Con su propia espada lo degüello.

## ESCENA IX

Siro, Démea, Mición, Ésquino

SIRO. - Se ha hecho lo que habías ordenado, Démea.

DÉMEA. - Eres un hombre activo e ingenioso. Pues, por Pólux, estimo, a mi entender, que es hoy conveniente se liberte a Siro.

MICIÓN. - ¿Libertar a ese? ¿Por qué?

DÉMEA. - Por muchas razones.

SIRO. - ¡Oh, amigo Démea, por Pólux que eres un hombre bueno! Yo con esmero les he cuidado a esos dos desde su niñez, los he instruido, los he amonestado, les he dado siempre todas las buenas normas que he podido.

DÉMEA. - Eso está a la vista. Y después también esto: hacer compras concienzudas, reclutar prostitutas, preparar comilonas aun de día; no son, estos, servicios de un hombre cualquiera.

SIRO. - ¡Oh, qué hombre amable!

DÉMEA. - Por último, hoy este colaboró en la compra de esa tañedora, y tomó a pecho el asunto: es justo que le hagamos algún bien; otros esclavos se sentirán impulsados a llevar una conducta mejor; y por otra parte, (*Señalando a Ésquino.*) este quiere que así se haga.

MICIÓN (*a Ésquino*). - ¿Tú quieres eso?

ÉSQUINO. - Sí, lo quiero.

MICIÓN. - Ya que lo quieres ... Siro, ven, llégate acá junto a mí: sé libre <sup>60</sup>.

SIRO. - ¡Gracias! Gracias a todos, pero en especial a ti, Démea.

DÉMEA. - Estoy contento.

ÉSQUINO. - Yo también.

SIRO. - Lo creo. ¡Y ojalá se me torne cumplida semejante alegría, de suerte que pueda ver libre juntamente conmigo a Frigia, mi esposa!

---

<sup>59</sup> Ver nota 38 (p. 31).

<sup>60</sup> Es un ejemplo de *manumissio inter amicos* (“manumisión entre amigos”), o sea, de la forma de manumitir o dar libertad a un esclavo que consistía en declarar su dueño, en rueda de amigos, el propósito de otorgarle la libertad. Otras formas de manumisión eran las siguientes: *per mensam*, es decir, invitando el amo al esclavo a que se sentara a su propia mesa; *per vindictam*, libértandolo delante de un magistrado con una fórmula especial; *censu*, haciéndolo inscribir en el censo, esto es, en la lista de ciudadanos; *per epístulam*, por medio de una carta; *testamento*, por medio de un testamento. (*Diccionario del mundo clásico*, s. v. esclavos, 2; Zito, p. 123, nota al verso 970).

DÉMEA. - Es óptima mujer por cierto.

SIRO. - Y además fue ella la primera en ofrecer hoy su pecho a tu nieto, el hijo de Ésquino.

DÉMEA. - Pues, por Hércules, hablando en serio, si ella fue la primera en ofrecerle su pecho, no cabe duda de que conviene otorgarle la libertad.

MICIÓN. - ¿Por eso no más?

DÉMEA. - Claro que sí. Para terminar, recibe de mí el importe de lo que ella vale.

SIRO. - ¡Que los dioses, Démea, satisfagan siempre todos tus deseos!

MICIÓN. - Siro, hoy has tenido una suerte extraordinaria.

DÉMEA. - Desde luego, si además tú, Mición, cumples con tu obligación y le das a este un poquito de dinero al contado para hacer frente a sus primeras necesidades; él te lo devolverá pronto.

MICIÓN (*con un gesto expresivo*). - ¡Ni esto le daré!

ÉSQUINO. - Es un hombre honrado.

SIRO. - Por Hércules, que te devolveré el dinero; dámelo pues.

ÉSQUINO. - ¡Vamos, padre!

MICIÓN. - Decidiré después.

DÉMEA (*a Siro*). - Lo dará.

SIRO. - ¡Oh, qué hombre más bueno!

ÉSQUINO. - ¡Oh padre afabilísimo!

MICIÓN. (*a Démea*). - Pero ¿qué es eso? ¿Qué es lo que tan de repente ha cambiado tus costumbres? ¿Qué antojo?... ¿Cómo se explica esa subitánea liberalidad?

DÉMEA. - Te lo voy a decir: para mostrarte que, si estos te juzgan tratable y afable, eso no se deriva de un proceder razonable ni menos aún de justicia y bondad, sino del hecho de ser tú, Mición, condescendiente e indulgente y munífico con ellos. Ahora bien, si mi vida, Ésquino, les resulta anti-pática por la sencilla razón de que no condesciendo enteramente con ustedes en todas las cosas ya justas, ya injustas, les doy rienda suelta: derrochen, gasten, hagan lo que les plazca. Pero si prefieren que yo los reprenda y corrija, y también a su debido tiempo los secunde en las cosas que por su juventud ven con menos perspicacia, desean con más ardor y ejecutan con poca reflexión, pues aquí me tienes para prestarles ese servicio.

ÉSQUINO. - Padre, nos ponemos en tus manos; tú sabes mejor que nosotros lo que conviene hacer. Pero ¿qué será de mi hermano?

DÉMEA. - Le permito quedarse con la muchacha; y que ahí termine todo.

MICIÓN. - Muy bien.

EL CANTOR. - ¡Aplaudan! <sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> La invitación a aplaudir dirigida a los espectadores es en las piezas latinas la forma de rúbrica para indicar su finalización. Acerca del cantor, ver nota 8 (p. 13).

## BIBLIOGRAFÍA

(Constan únicamente las obras a que se hace referencia tanto en el curso de la introducción como en el de la versión del texto)

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

ARICI Azelia, *Terenzio, Commedie*, Colección Poeti di Roma, 2 vols. Bolonia, Zanichelli, 1965.

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

BEARE W., *The Roman Stage*. Londres, Methuen, 3ª ed. revisada, 1964. Hay traducción castellana, realizada por Eduardo J. Prieto sobre la 2ª ed. (1955) y publicada en 1964 por EUDEBA con el título *La escena romana*.

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

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

BOND John - WALPOLE Arthur Sumner, *The Phormio of Terence*. Londres, Mac Millan, 3ª ed., 1964.

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

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

COGLIANDOLO Giuseppe, *P. Terenzio Afro: Andria*. Milán, Signorelli, 1948.

COLOMBO Sisto, *P. Terenzio Afro: Adelphoe*. Turín, Società Editrice Internazionale, reimpr., 1953.

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

COROMINES Joan - COROMINES Pere, *P. Terenci Àfer, Comèdies*, Fundació Bernat Metge, vol. I, II, III. Barcelona, Emporium, 1936, 1956, 1958.

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

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

*Diccionario del mundo clásico*, redactado bajo la dirección de Ignacio Errandonea, S. I., 2 vols. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro- Méjico- Montevideo, Labor, 1954.

DUCKWORTH George E., *The complete roman drama*, vol. II. N. York, Random House, 8ª reimpr., 1967.

DUCKWORTH George E., *The nature of roman comedy*. Princeton, University Press, 1952; 3ª reimpr., 1965.

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

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

GONZÁLEZ PORTO BOMPIANI, *Diccionario literario*. Barcelona, Montaner y Simón.

GUSTARELLI Andrea, *P. Terenzio Afro: I fratelli*. Milán, Signorelli, reimpr., 1956.

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

LA MAGNA Giovanni, *Publio Terenzio Afro: Heautontimorumenos*. Milán, Signorelli, reimpr., 1950.

LA MAGNA Giovanni, *P. Terenzio Afro: Il punitore di sé stesso*. Milán, Signorelli, reimpr., 1944.

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

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

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

MAROUZEAU J., *Térence*, Colección Guillaume Budé, 3 vols. París, Les Belles Lettres, 1942-1949 (reimpr.: vol. I, 1963; vol. II, 1956; vol. III, 1961).

- MARTIN R. H., *Terence: Phormio*. Londres, Methuen, 1959; reimpr. con correcciones secundarias, 1964.
- PABÓN José M., *Diccionario manual griego-español*. Barcelona, Biblograf, 4ª ed., 1969.
- PALAZZI Fernando, *Novissimo dizionario della lingua italiana*. Milán, Ceschina, 1939, 4ª reimpr., 1942.
- PARATORE Ettore, *Storia del teatro latino*. Milán, Francesco Vallardi, 1957.
- PICHON René, *Histoire de la littérature latine*. París, Hachette, 9ª ed., 1924.
- PIERRON Pierre-Alexis, *Historia de la literatura romana*, trad. del francés por Antonio Clement, Colección Obras Maestras, vol. I. Barcelona, Iberia, 1966.
- PUBLIO TERCENCIO AFER, Colección Austral, vol. *Los Hermanos - El Eunuco - Formión*. Buenos Aires-Méjico, Espasa-Calpe Argentina, 2ª ed., 1947.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1950; reimpr., 1958.
- ROCCI Lorenzo, *Vocabolario greco-italiano*. Dante Alighieri (Milán-Roma-Nápoles-Città di Castello) - S. Lapi (Città di Castello), coeditores, 1959.
- RONCONI Alessandro, *Terenzio, Le Commedie*. Florencia, Le Monnier, 1960.
- ROSTAGNI Augusto, *Lineamenti di storia della letteratura latina*. Milán, Edizioni Scolastiche Mondadori, 26ª ed., 1960.
- RUBIO Lisardo, *P. Terencio, Comedias*, Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, vol. I, II, III. Barcelona, Alma Mater, 1958, 1961, 1966.
- SARGEAUNT J., *Terence*, Loeb Classical Library, 2 vols. Londres, Heinemann/Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1912; 7ª reimpr., 1959.
- SERAFINI Augusto, *Storia della letteratura latina*. Turín, Società Editrice Intemazionale, reimpr., 1962.
- STELLA Salvatore, *P. Terenzio Afro: Hecyra*. Milán, Signorelli, reimpr., 1952.
- VITALI Guido, *Terenzio, Commedie (La donna di Andro, I due fratelli)*, Colección Poeti di Roma. Bologna, Zanichelli, 1959.
- VOLTES BOU Pedro, *Terencio, Comedias*, Colección Obras Maestras. Barcelona, Iberia, 1961.
- WEBSTER T. B. L., *Studies in Menander*, Publicaciones de la Universidad de Manchester, N. CCCIX, Serie Clásica, N. VII. Manchester, University Press, 2ª ed. con un apéndice, 1960.
- ZITO Costantino, *P. Terenti Afri Adelphoe*. Milán, Antonio Vallardi, 1931.