

La esfera divina en *Amphitruo*, de Plauto

María Eugenia Mollo Brisco

Algunas precisiones sobre el concepto de *natura*

El significado del término *natura* fue variando a lo largo del tiempo. En la época de Plauto estaba asociado al sentido de “manera de ser innata”. Sin embargo, como señala Pellicer (1966), este vocablo era muy raro en los autores arcaicos y se preferían otros como *ingenium*, *indoles*, *mores*, *animus*. En Plauto el término más utilizado para expresar la idea de “manera de ser” o “características propias” era *ingenium*, que podía referirse tanto a las características físicas como a las psíquicas o de la personalidad (Pellicer, 1966, pp. 52-53).

El término, después del primer siglo, comienza a asociarse a orden universal. El sentido original de “características propias” siguió existiendo, razón por la cual *natura* puede aparecer con un genitivo *mundi* o *rerum* para referirse a la idea de naturaleza universal (Pellicer, 1966).

En este trabajo, tomaremos el sentido más amplio de *natura*, el que la considera como la totalidad de los seres y fenómenos. En este sentido, estudiaremos el mundo de los dioses en la obra *Amphitruo* y cómo este influye en el mundo de los humanos y en los fenómenos naturales. Esta obra es una comedia atípica dentro del género de la *palliata*, ya que desarrolla un tema mítico y pone en escena como personajes a dos dioses que interactúan con los mortales.

El mundo de la comedia y la esfera divina

El mundo representado en las comedias de Plauto es un “mundo del revés”, es decir, un mundo donde las ocupaciones y costumbres más valoradas por la sociedad romana son rechazadas. El rey de las comedias es el esclavo, quien se transforma usualmente en el urdidor de los engaños y jugarretas que allí tienen lugar y que, en definitiva, son el motor de la trama. Muchas veces, el amo termina quedando subordinado a su siervo. Esto es posible, según Segal (1987), gracias a que las comedias se representaban durante los festivales romanos, los *ludi*, que significaban un período de descanso de las labores cotidianas. Las reglas eran puestas de lado momentáneamente y se permitía un disfrute general (Segal, 1987). Las preocupaciones por el trabajo, el dinero y las responsabilidades habituales eran castigadas y expulsadas de este espacio y, por el contrario, se apreciaba la *voluptas*, el placer.

La esfera divina aparece muy presente en el mundo de las comedias de Plauto, a pesar de que el subgénero literario que cultivó nuestro autor es el de la *palliata*, que, como sabemos, seguía el modelo de la *Néα* griega y, por lo tanto, no utilizaba la mitología como fuente para sus tramas. Sin embargo, la referencia a los dioses por parte de los personajes es frecuente, ya sea a través de invocaciones o como punto de referencia para describir a un personajes o explicar alguna situación (Clark, 2019). No encontramos con respecto a la religión una subversión tan evidente como en los otros aspectos mencionados de la sociedad romana. Los dioses en la comedia siguen ocupando un lugar elevado y, en Plauto se respeta la cadena de recompensa y castigo de las actitudes piadosas e impías, respectivamente (Clark, 2019). Por ejemplo, en la obra *Rudens*, el astro Arturo explica, en el prólogo, que Júpiter tiene por costumbre enviarlos a él y otros astros a la tierra para que averigüen qué mortales han obrado mal, han engañado o han sido injustos para, de esta manera, poder castigarlos. Su justicia está por

encima de la justicia humana y es más poderosa. El padre de los dioses aparece como garante del orden humano.

Como señala Anna Clark (2019), en general, los personajes de comedia no se manejan con una verdadera falta de respeto hacia las divinidades, sino que, en todo caso, lo hacen con un carácter travieso (como, por ejemplo, en *Bacchides*, obra en la que Pistoclero, un *adulescens* enamorado, inventa sus propios dioses a quienes rinde culto: el Amor, el Placer, la Gracias, la Alegría, la Diversión, el Juego, la Conversación, el Dulcebesar¹). E, incluso, las ocasiones en las que hay una falta de *pietas* son poco numerosas, y siempre la actitud irreverente proviene de parte de personajes negativos como los lenones (Clark, 2019). Este marco de castigo y recompensa asegura un disfrute plácido de las bromas que suceden durante la representación, porque garantizan el final feliz de la comedia.

En este sentido, creemos que la subversión de las normas que mencionábamos anteriormente no representa una crítica profunda al orden establecido, sino que funciona como una “válvula de escape”, como un modo de liberarse momentáneamente del corsé de las normas sociales. De acuerdo con Bleisch (1997), la fantasía transgresora de la comedia permite de hecho perpetuar las jerarquías sociales. La mención de los dioses, inserta en el marco festivo de la comedia, puede provocar la risa, pero, en última instancia, no hay una celebración de las impiedades, sino que, por el contrario, son castigadas.

Por otro lado, Clark (2019) señala que, si bien las obras de este autor estaban creadas principalmente para entretener, puede verse en las comedias la aparición de problemáticas diferentes a los típicos enredos amorosos de carácter universal, cuestiones relacionadas con los cambios que estaba atravesando la sociedad romana, por ejemplo,

¹ Como es usual en sus comedias, Plauto inventa una palabra uniendo otras dos: *Suavisaviatio*, del adjetivo *suavis* y el verbo *suavior*.

² Es habitual en Plauto la divinización a partir de sustantivos abstractos.

los conflictos bélicos o las interacciones con otros pueblos. Nos parece que ambas posturas no son contradictorias, ya que estos temas aparecen no tanto con el fin de servir como crítica social corrosiva, sino más bien como un aspecto del mundo en el que el autor estaba viviendo y que aparece de manera natural en las comedias.⁵

Los dioses en las comedias de Plauto

Las divinidades ocupan un rol muy importante en las obras de Plauto. Las referencias a los dioses están presentes en todas las comedias porque ellos formaban parte de la vida cotidiana de los personajes. Si bien las obras estaban ambientadas en Grecia, hay muchísimas alusiones a las costumbres de los romanos y, en especial, a su religión y creencias. Según Hanson (1959), la comedia, a pesar de que juega con sus objetos, tiene una base convencional; la sorpresa, que funciona como pilar de la comedia, se sostiene en la mezcla de lo esperado, lo convencional, con lo no esperado (p. 51). Por este motivo, las referencias o las comparaciones con los dioses son frecuentes porque así lo eran en la Roma de principio del siglo II a. C.

Para empezar, las comedias se representaban en festivales anuales en honor de un dios. Los festivales en la época de Plauto eran por lo menos cuatro: los *ludi Romani*, en honor a *Iuppiter Optimus Maximus*, que se desarrollaban en septiembre; los *ludi plebei*, en honor a Júpiter, que se llevaban a cabo en noviembre; los *ludi Apollinares*, en honor a Apolo, que tenían lugar en julio; y *ludi Megalenses*, en honor a la Gran Madre, la diosa Cibeles, que ocurrían en abril (Duckworth,

⁵ Podríamos pensar que esas cuestiones aparecen como “estructuras del sentir”, en términos de Raymond Williams: “[El arte] crea, mediante nuevas percepciones y respuestas, elementos que la sociedad, como tal, no es capaz de realizar [...] encontramos una descripción, una discusión, una exposición por medio de la trama y una vivencia del carácter social. También hallamos, en ciertas formas y dispositivos característicos, pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad: a menudo presentes por primera vez en la conciencia de este modo [...] parte del arte expresa sentimientos que la sociedad, en su carácter general, no podía expresar” (Williams, 2003, pp. 75-76).

1952, p. 76). Como no había teatros estables en la época antigua, con frecuencia las obras eran representadas frente a templos, debido a estos se encontraban elevados del suelo y sus escalones podían servir como *cavea*⁴ (Moore, 2012). Además de proporcionar un marco físico para las obras, los altares y templos podían formar parte de los escenarios en los que se desarrollaban las acciones de algunas comedias, como, por ejemplo, el altar de *Fides* en *Aulularia* (Clark, 2019).

Según Clark (2019), las divinidades y lo divino representaban los medios por los cuales los personajes se expresaban a sí mismos y también explicaban sus situaciones. De acuerdo con la estudiosa, las interacciones entre ambas esferas estaban dadas, por un lado, por las invocaciones que los personajes realizaban en varias ocasiones; algunos dioses aparecen como parte de fórmulas que ya estaban integradas al vocabulario, como Pólux o Hércules, y que, por lo tanto, no implicaban una actitud activa de parte de quien la pronunciaba. Pero, en otros casos, se invocaba a un dios en particular relacionado con algún aspecto de la situación representada. Como señala Hanson (1959), en Plauto encontramos variantes a las fórmulas típicas, lo que podría indicar un tratamiento especial, es decir, no meramente como una fórmula cristalizada.

Por otro lado, los dioses podían actuar como “posibilitadores” en varios sentidos: ya sea como responsables de la trama o como medio para que los personajes justifiquen sus acciones o se caractericen a sí mismos a partir de la comparación con aquellos (Clark, 2019).

Los dioses también podían aparecer como fuentes de poder, ayudando o no a los diferentes personajes y también controlando el mundo natural. En *Rudens*, por ejemplo, el astro Arturo es el responsable de provocar el vendaval que destruye la nave de la joven secuestrada por el leno.

⁴ La *cavea* era el espacio donde se sentaban los espectadores. Cuando se levantaron los teatros de piedra, estas tenían una forma semicircular.

Júpiter y Mercurio en *Amphitruo*

Esta obra es en apariencia distinta de las otras del subgénero de la *palliata* porque trata de un tema mítico: Júpiter, enamorado de Alcmena, toma la forma de su esposo Anfitrión y, aprovechando que este se encuentra ausente peleando contra los teléboas, se acuesta con ella. De esa unión, la mujer, a quien su esposo había dejado embarazada antes de partir⁵, queda también embarazada. El hijo engendrado con el mortal será Ificles y el engendrado con el dios, Hércules.

Decimos, entonces, que es distinta en apariencia, porque, si bien la obra cuenta con personajes atípicos para el género –dioses y reyes–, la naturaleza de los hechos es típica de comedia. Júpiter y Mercurio engañan a los humanos al tomar la forma de Anfitrión y Sosia respectivamente. El conflicto generado sigue el formato de una comedia de dobles, como *Bacchides* y *Menaechmi*, aunque difiere de estas en que los dobles no son hermanos gemelos, sino que los dioses toman la forma de los mortales y, al enfrentarse a ellos, los hacen dudar de su propia identidad.

Características de los dioses

1. Poder y omnisciencia

En *Amphitruo* tanto Mercurio como Júpiter son caracterizados con dos cualidades habituales de los dioses: el poder y la omnisciencia. Ambos elementos son de vital importancia para el desarrollo de las

⁵ En otras versiones del mito, Anfitrión no yace con Alcmena hasta el día de su regreso de la guerra, ya que la derrota del pueblo tafio era la condición puesta por la mujer para unirse con él. En la obra de Plauto, al cambiarse el orden de los sucesos, se crea una aparente inconsistencia, que es que la gestación de Hércules pareciera durar solamente una noche en lugar de los nueve meses habituales (aunque en la obra se dice que es sietemesino). Esto podría deberse a la necesidad de respetar la unidad de tiempo, pero, a su vez, de explotar las posibilidades cómicas de presentar en escena a Alcmena con una gran panza, ya a punto de parir, disfrutando de la larga noche con Júpiter (Christenson, 2000, p. 38-39). Sobre estos problemas estructurales, se puede consultar Prescott (1913).

acciones humorísticas de la obra. Hanson (1959) explica que mientras que la primera cualidad es aludida en muchos pasajes en toda la obra de Plauto, no sucede lo mismo la segunda. De hecho, según este crítico, solamente ocurre en cuatro ocasiones, dos de las cuales pertenecen a la comedia *Amphitruo*. En el prólogo de esta obra, Mercurio le anuncia al público que lo que verán en el escenario será una tragedia. Sin embargo, luego cambia de parecer ante la supuesta reacción de los espectadores:

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar;
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
*comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.*⁶ (50-55)

[Ahora expondré en primer lugar el pedido que he venido aquí a hacer; después expresaré el argumento de esta tragedia. ¿Qué? ¿Arrugasteis la frente porque dije que esta será una tragedia? Soy un dios, la cambiaré. Esta misma, si queréis, haré que de tragedia pase a comedia, con todos los mismos versos.]⁷

Finalmente concluye que hará un género mixto porque él sabe que eso es lo que el público desea: “*quasi nesciam vos velle, qui divos siem*” (57) [como si desconociera que vosotros lo queréis, yo que soy un dios].

La segunda referencia a esta cualidad se da hacia el final de la obra, en boca de Júpiter: “*quae futura et quae facta eloquar /multo adeo melius quam illi, quom sum Iuppiter*” (1133-1134) [lo que sucederá y lo que sucedió te diré mucho mejor que ellos, porque soy Júpiter]. En esta obra es fundamental establecer desde el principio el

⁶ Todas las citas en latín pertenecen a la obra *Amphitruo*, de Plauto, y siguen la edición de Christenson (2000).

⁷ Las traducciones del latín son de nuestra autoría.

conocimiento superior de los dioses, ya que a lo largo de ella los inmortales se ocuparán de adelantar la resolución feliz de los acontecimientos. Este hecho es importante para asegurar la interpretación jocosa y no trágica de los hechos a los que son sometidos los humanos. Mercurio establece en el prólogo que él sabe que el público no quiere una tragedia (por eso alude a que arrugan la frente cuando él anuncia ese género literario); por lo tanto, no debemos preocuparnos, ya que él será garante de que esa promesa se cumpla. Por si esto fuera poco, en el verso 473 Mercurio nuevamente aparece en escena dirigiéndose al público en un largo monólogo. A través de ese discurso, el dios, gracias a su conocimiento superior, puede contar lo que sucederá:

*erroris ambo ego illos et dementiae
complebo atque omnem Amphitruonis familiam,
adeo usque satietatem dum capiet pater
illius quam amat. igitur demum omnes scient
quae facta. denique Alcumenam Iuppiter
rediget antiquam coniugi in concordiam.
nam Amphitruo actutum uxori turbas conciet
atque insimulabit eam probri; tum meus pater
eam seditionem illi in tranquillum conferet. (470-478)*

[Yo los llenaré de errores y de demencia a los dos y a toda la familia de Anfitríón, hasta que mi padre se haya saciado de la que ama. Solamente entonces, todos sabrán cómo sucedieron las cosas. Finalmente, Júpiter llevará a Alcmena a la antigua concordia para con su esposo. Pues Anfitríón, muy pronto, le armará alboroto a su mujer y la acusará de adulterio. Entonces mi padre, por el bien de Anfitríón⁸, llevará el tumulto hacia la tranquilidad.]

⁸ Seguimos aquí a Christenson (2000), que interpreta que el referente de *illi* es Anfitríón: “Adultery was viewed primarily as an offence against the husband and Alcmena’s feelings are never considered by the gods”.

Júpiter, a su vez, cumple un rol similar en su monólogo, que ocupa desde el verso 861 hasta el verso 881, ya que vuelve a explicar que todo terminará bien. Según Christenson (2000), este discurso no es redundante, sino que muestra el interés de Plauto por controlar la recepción de la obra. Nos recuerda que se trata de una comedia y que los equívocos se resolverán porque él mismo se ocupará de ello.

Júpiter aparece también como fuente de poder, interfiriendo no solo en las vidas de Alcmena y Anfitrión, sino en el mundo natural, ya que alarga la noche para poder yacer más tiempo con su amada. No es la primera vez que Plauto atribuye a un dios este poder sobre los fenómenos naturales (recordemos la mención que hicimos anteriormente del vendaval en la comedia *Rudens*). Sin embargo, los hombres no pueden comprender del todo esos fenómenos, ya que su condición humana los limita. En *Rudens*, luego de la tormenta, Eceparnión señala a Neptuno como responsable del fenómeno. Si bien es probable que este dios haya avalado la tormenta en sus territorios, nosotros sabemos que el principal causante fue Arturo, porque el astro mismo lo mencionó en el prólogo. En *Amphitruo*, los humanos tampoco pueden entender qué es lo que está sucediendo, de hecho llegan a dudar de sus propias identidades y de lo que sus ojos han visto. Solo al final de la obra, gracias a la intervención de Júpiter como *deus ex machina*, es que se revela el misterio de los dobles.⁹ El esclavo Sosia se percata de que la noche es más larga que lo usual. Puede ver que ningún astro ha cambiado su lugar desde que esta comenzó, pero su modo de explicar este fenómeno es con comparaciones humanas; sospecha que Nocturno¹⁰ y el Sol se han dormido borrachos. La compara además con la

⁹ En relación a su poder, Júpiter recibe variados epítetos. En *Amphitruo* se lo llama *summus* cinco veces y *supremus*, dos veces. También se lo asocia con la idea de reinado: *deorum regnator*, *supremi regis regnum*. En el verso 278, Mercurio se refiere a él como *optumo*.

¹⁰ Para indagar sobre las discusiones alrededor de la identidad de este dios puede

noche en la que se la pasó colgado después de haber sido azotado. A pesar de notar el fenómeno con sus ojos, su seguridad no es completa: “*Certe edepol, si quicquamst aliud quod credam aut certo sciam,/credo ego hac noctu Nocturnum obdormiuisse ebrium*” (271-272) [Por Pólux, ciertamente creo, si es que puedo creer o saber con certeza algo, que esta noche Nocturno se durmió ebrio].

Cuando Sosia es confrontado con su doble, es decir, con Mercurio disfrazado, no puede comprender cómo este último conoce todos los detalles de la batalla contra los teléboas. Tan desconcertado queda que duda de su propia identidad: “*Egomet mihi non credo*” (416) [Yo mismo no confío en mí]; “*Argumentis vicit, aliud nomen quaerundum est mihi./ nescio unde haec hic spectavit*” (423-424) [Me venció con argumentos, debo buscarme otro nombre. No sé desde dónde observó todo.]

Anfitrión tampoco entiende las causas de estas confusiones. Cuando Sosia le cuenta que ha visto a su doble, su amo cree que está borracho o ha sido víctima de un maleficio. Cuando su mujer le explica que ya se han visto, él piensa que ha perdido la razón, que sueña o que está hechizada. Al ser confrontado con su doble, Anfitrión considera que el impostor es un hechicero de Tesalia.

El poder de Júpiter sobre el mundo natural también está subrayado hacia el final de la obra. Antes de la aparición final de Júpiter como *deus ex machina*, Bromia, la sirvienta, asoma en escena para narrar los hechos que ocurrieron fuera del escenario. En su discurso¹¹ subraya el carácter maravilloso de los sucesos. A pesar de que ella sabe que todo

consultarse Stewart (1960), quien sostiene que se trata de Dionisio, y García-Hernández (1985), que argumenta que se trata de Venus.

¹¹ El discurso de Bromia tiene un tono serio y podría aparecer perfectamente en una tragedia. Según Moore (1995), tenemos aquí una parodia de este tipo de género, ya que el lenguaje elevado y emotivo de esta escena contrasta con la presencia de Anfitrión desmayado en el escenario. Christenson (2000) también es del parecer de que Plauto está jugando con los géneros literarios con el fin de despertar la risa.

se ha resuelto de manera feliz, se muestra, sin embargo, desesperada y la sensación que transmite es de que el mundo se ha trastornado: “*ita mihi videntur omnia, mare terra caelum, consequi, iam ut opprimar, ut enicer*” (1055-1056) [Así me parece que todo, mar, tierra, cielo, me persigue para oprimirme y aniquilarme]. Si bien Bromia utiliza la referencia a los elementos naturales para demostrar su temor y desesperación, creemos que esta también se relaciona con la epifanía de Júpiter y su poder sobre el mundo natural. La sirvienta describe la intervención del dios como un “*strepitus, crepitus sonitus, tonitrus*” (1062), [un estruendo, un ruido, un sonido, un trueno] y su estado es de aturdimiento general, “*caput dolet, neque audio, nec oculis prospicio satis*” (1059) [me duela la cabeza, no escucho ni veo lo suficiente con mis ojos]. Todos los que allí se encontraban, caen al suelo. Bromia relata la epifanía del padre de los dioses y cómo este ayuda a Alcmena haciéndola parir sin dolor ni ayuda a los dos bebés. Podemos pensar que la gestación más corta de Hércules se debe a la actuación maravillosa del dios, que muestra aquí también su esfera de poder.

Como señala Hanson (1959), el poder de Júpiter se establece desde el prólogo en boca de Mercurio: “*facile meus pater quod volt facit*” (139) [mi padre hace fácilmente lo que quiere]. También queda explícito el del mismo Mercurio, que puedo modificar el género de la obra: “*deus sum, commutavero*” (53) [soy un dios, la cambiaré]. Este poder que les permite interferir en las acciones de los hombres es lo que posibilita el desarrollo de la obra. Los mortales quedan a merced de la voluntad de las divinidades, pero, como se explicó anteriormente, los dioses mantienen el orden establecido de castigo y recompensa. Alcmena y Anfitrión serán finalmente recompensados. Por este motivo, la obra tiene un final feliz, que corresponde al género cómico. Júpiter subraya su responsabilidad moral frente Alcmena (Hanson, 1959):

nemo id probro

*profecto ducet Alcumena; nam deum
non par videtur facere, delictum suom
suamque ut culpam expetere in mortalem ut sinat (492-495)*

[Nadie ciertamente considerará esto un motivo de deshonor para Alcmena, pues no parece justo que un dios permita que su delito y su culpa recaigan sobre un mortal.]

*nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,
si id Alcumena innocentem expetat. (871-872)*

[Pues sería mi culpa si esto, que yo mismo provoqué, recayera en la inocente Alcmena.]

La recompensa final será un parto sin dolor para Alcmena y, para Anfitríon, será el cubrirse de gloria con las hazañas de Hércules. Además, Anfitríon se siente honrado de compartir a su esposa con el rey de los inmortales. Muestra su *pietas* al agradecer al dios con ofrendas y pide la paz con el supremo. El héroe, además, ya había sido favorecido en la batalla ante los teléboas. Recordemos que su ejército había vencido a sus adversarios y conquistado la ciudad enemiga por la fuerza y la virtud de los soldados y, especialmente, por el mando y los auspicios de él mismo (“quod multa Thebano populo acerba obicit funera,/ id vi et virtute militum victum atque expugnatum oppidum est/ imperio atque auspicio eri mei Amphitruonis maxume”, 190-192 [La ciudad que causó muchas agrias muertes al pueblo tebano ha sido vencida y conquistada gracias a la fuerza y el valor de los soldados y, especialmente, gracias al mando y el auspicio de mi amo Anftríon]). Esta descripción no sólo apunta al valor y excelencia guerrera de los combatientes, sino también a la *pietas* del general que recompensó a sus compatriotas con el botín y tierras, y aseguró a Creonte el trono de Tebas. Halkin (1948) señala que este discurso puede interpretarse

como una parodia de un pedido de triunfo, ya que Anfitrión reúne todos los elementos necesarios para recibir este honor: ser el comandante en jefe y poseer los auspicios superiores, haber vencido en una guerra librada según las reglas del derecho romano, obtener la victoria habiendo matado a muchos enemigos, haber reducido a un pueblo extranjero y haber terminado enteramente la campaña y que las legiones hayan regresado a casa.

El esclavo Sosia también tiene presente el concepto de *pietas*. Reconoce su falta por no haber agradecido a los dioses, como corresponde a su llegada del extranjero, y cuál debe ser su merecimiento:

Sum uero uerna uerbero: numero mihi in mentem fuit,
dis aduenientem gratias pro meritis agere atque alloqui?
ne illi edepol si merito meo referre studeant gratiam,
aliquem hominem allegent qui mihi aduenienti os occillet probe,
quoniam bene quae in me fecerunt ingrata ea habui atque inrita.
(180-184)

[Soy verdaderamente un esclavo bribón: ¿recordé inmediatamente al llegar dar las gracias a los dioses por sus favores o invocarlos? Seguramente, por Pólux, si aquellos quisieran expresar la gratitud según mi mérito, designarían a algún hombre para que me rompa bien la cara a mi arribo, pues todo el bien que me hicieron lo consideré ingrato y sin valor.]

2. Dioses como actores de comedia

Los dioses en esta obra, si bien se muestran como tales, es decir, con poder y conocimiento superior, se mezclan con el mundo humano y por momentos se vuelven difusos los límites que separan ambas esferas. Como la obra no deja de ser una comedia, constantemente se socavan las posibles interpretaciones trágicas que podrían suscitar los infortunios que sufren los personajes. La tesis de Moore (1995), que

suscribimos, es que esta obra no representa un género mixto como quiere hacernos creer Mercurio en el prólogo cuando inventa el término “tragicomedia”, sino que los elementos que podrían ser trágicos se vuelven cómicos por el contexto.

Tanto Júpiter como Mercurio, que, como mencionamos con anterioridad, mantienen sus características divinas, es decir, tienen un conocimiento superior sobre los hechos y además pueden interferir en los asuntos humanos, se muestran por momentos con aspectos humanos. Mercurio, como aparece en escena con la forma del esclavo Sosia, se esfuerza en subrayar su condición divina. Al hacer esto remarca la dificultad que podría tener el público en distinguir entre un dios haciendo las veces de un humano y un humano verdadero (Clark, 2019). Este es quizás el aspecto más original de esta obra: el hecho de que los dioses aparecen como actores de comedia. A diferencia de otras comedias, en las que la divinidad aparece solamente en el prólogo (*Aulularia*, *Cistellaria*, *Rudens* y *Trinummus*), en *Amphitruo*, los dioses son personajes que interactúan con los hombres y toman su forma.

Por empezar, se juega con el estatus divino de ambos dioses: Júpiter es presentado como un dios que, como tal, debe ser temido y venerado (“*pro imperio vobis quod dictum foret/ scibat facturos, quippe qui intellexerat/ vereri vos se et metuere, ita ut aequom est Iovem*”, 21-23 [sabía que haríais lo que había sido dicho a vosotros como una orden, puesto que este ha sabido que vosotros lo venerabais y le temíais, tal como es justo (venerar y temer) a Júpiter]); pero, inmediatamente, a pesar de que sus pedidos son órdenes, Mercurio señala que su padre quiere pedir un favor al público con ruegos y dulces palabras: “*verum profecto hoc petere me precario/ a vobis iussit leniter dictis bonis*”, 24-25 [Pero, ciertamente, ordenó que yo pidiera con ruegos esto/ de vosotros, dulcemente, con palabras buenas]. El contraste entre el poder supremo de Júpiter y su necesidad de dirigirse al público con palabras dulces tiene un fin humorístico.

El contraste se hace más explícito cuando se bromea con que el dios supremo es no solo humano, sino que además teme los azotes, como si fuera un esclavo:

Etenim ille, cuius huc iussu venio, Iuppiter
non minus quam vostrum quiuis formidat malum:
humana matre natus, humano patre,
mirari non est aequom sibi si praetimet;
atque ego quoque etiam, qui Iovis sum filius,
contagione mei patris metuo malum. (26-30)

[En efecto, aquel por cuya orden vengo, Júpiter, teme el castigo no menos que cualquiera de vosotros: nacido de madre humana, de humano padre, no es razonable que alguien se sorprenda si teme; y yo también, además, que soy hijo de Júpiter, temo el castigo por contagio de mi padre.]

Mercurio hace una reflexión metateatral, algo muy frecuente en Plauto, ya que alude a que tanto él como Júpiter son en realidad actores de comedia, y, por ende, humanos. Como los actores en el teatro romano solían ser esclavos o personas de baja condición social, se puede jugar con el hecho de que teman los azotes. Es decir, hasta el mortal de condición más baja puede elevarse a la dignidad de dios gracias al poder del teatro.

A su vez, durante la obra se intercalan alusiones a personajes estereotipados de comedia. Júpiter y Mercurio son capaces de adoptar roles típicos de la comedia de Plauto: el *senex*, el *adulescens* y el *parasitus*. La pasión irrefrenable de Júpiter hacia Alcmena lo acerca a los personajes del *senex amator* o del *adulescens amator*, típicos de las comedias, cuyo único interés es poder disfrutar de la mujer amada, sin importar las consecuencias. Su interés por Alcmena es de índole sexual. Se usan los verbos *amare*, *cubare*, *comprimere*, *ample-*

xari, y la expresión *capere satietatem* (saciarse en el sentido sexual) para referirse en varias oportunidades a los encuentros carnales entre ambos. También se utilizan términos mercantiles para referirse a esos encuentros, como “*usuramque eius corporis cepit sibi*” (108) [tomó uso de su cuerpo] o “*uxore usuraria*” (498) [la esposa que tiene en usufructo]. Al igual que ocurre con el *senex amator*, este deseo se produce a escondidas de la esposa. Mercurio señala que si Juno llegara a enterarse de los amores de su esposo, este desearía ser en verdad Anfitrión. Es decir, en este pasaje se alude a la relación conyugal típica de las comedias plautinas donde la *uxor* está *irata* con su marido.

Júpiter, para disfrutar al máximo su encuentro con Alcmena, necesita la ayuda de Mercurio, quien debe impedir que Sosia y Anfitrión lo descubran. Aquí se da entonces una relación del tipo amo-esclavo, donde Mercurio juega el rol de *servus callidus*, que ayuda su señor. El mismo Mercurio bromea acerca de este rol que le ha tocado; cuando escucha a Sosia quejarse de la vida difícil que llevan los esclavos, Mercurio responde “*Satius me queri illo modo seruitutem:/hodie qui fuerim liber,/ eum nunc potiuit pater seruitutis,/hic qui uerna natus est queritur*” (176-179) [Debería ser yo quien lamente la servidumbre de aquel modo. Hoy a mí, que fui libre, mi padre me redujo a la servidumbre; este que nació esclavo se lamenta]. Pero, por otra parte, encontramos también en Júpiter la sagacidad característica de este tipo de esclavos. Incluso se jacta de sus engaños, como lo suelen hacer estos personajes (Segal, 1987, p. 183). Mercurio en el prólogo lo llama *architectus*. Si bien en este caso el término está referido a que Júpiter es artífice de los favores hacia los mortales, no deja de resonar el sentido que presenta esta palabra en otras comedias, donde el *architectus* es quien urde las bromas y los engaños. Este es, justamente, el papel que lleva a cabo Júpiter con la ayuda de Mercurio: el padre de los dioses dice que armará una *frustatio maxima*.

Mercurio se compara también con un *parasitus* (“*subparasitabor*¹² *patri*”, 515 [seré el parásito de mi padre]; “*Nequiter paene expediuit prima parasitatio*”, 521 [Mi primer rol de parásito casi terminó mal]). En esta relación entre amo y parásito, Júpiter aparece como un *senex iratus*, el amo enojado con sus esclavos, y amenaza con golpearlo con un bastón, como si fuera un anciano. Júpiter insulta a Mercurio llamándolo *carnufex*, *verbero*, *furcifer*, insultos usuales en la comedia plautina, que a su vez Mercurio utiliza para insultar a Sosia.

Invocaciones

Las invocaciones a los dioses son frecuentes en Plauto y muchas de ellas responden a fórmulas habituales de la sociedad romana, por ejemplo, expresiones que han cristalizado y, por lo tanto, han perdido su sentido literal. Sin embargo, Plauto introduce variantes en estas fórmulas, que atraen nuestra atención sobre ellas y nos permiten ver un significado especial. En nuestra obra, estas fórmulas adquieren una relevancia particular porque los dioses a los que se refieren son los mismos que generan los conflictos. Una fórmula típica como *ita me di ament* (596) dicha por Sosia cobra un sentido particular. Los espectadores saben que son los dioses los que están detrás de los conflictos y, por lo tanto, pueden percibir el contraste entre lo que los personajes humanos quieren decir y lo que realmente significa lo que dicen. A este recurso se lo conoce como ironía cómica. Hay muchos casos en la obra; por ejemplo, en el primer encuentro entre Sosia y su doble, Mercurio se ríe a expensas del esclavo:

¹² Según Christenson (2000), el prefijo *sub*, además de subrayar el carácter inferior del parásito, sugiere que Júpiter es también él mismo un tipo de parásito que ha conseguido engatusar a Alcmena. Mercurio solo está imitando las acciones de su padre en un nivel subordinado (p. 233).

SOS: tuae fide credo? MER: meae.

SOS: quid si falles? MER: tum Mercurius Sosiae iratus siet. (391-392)

[SOS: ¿Puedo creer en tu palabra? MER: Sí, puedes.

SOS: ¿Y si me engañas? MER: Entonces que Mercurio
esté enojado con Sosia]

Y más adelante, cuando Sosia intenta convencerlo de que él es el
Sosia verdadero, Mercurio le responde:

ME: At ego per Mercurium iuro tibi Iovem non credere;
nam iniurato scio plus credet mihi quam iurato tibi. (436-437)

[ME: Pero yo por Mercurio juro que Júpiter no te cree; pues sé
que me creerá más a mí sin haber jurado que a ti habiendo jurado]

Alcmena, cuya imagen se acerca a la de la matrona romana, con
muchas características positivas, intenta defenderse de las acusacio-
nes de adulterio por parte de su esposo:

Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
Iunonem, quam me uereri et metuere est par maxume,
ut mi extra unum te immortalis nemo corpus corpore
contigit, quo me impudicam faceret. (831-834)

[Juro por el reino del supremo rey y por Juno, la madre de fa-
milia, a la cual me corresponde venerar y temer en grado sumo, que
ningún mortal fuera de ti tocó mi cuerpo con el suyo de modo que
perdiera mi pudor]

Aquí Alcmena está expresando seriamente su fidelidad a su ma-
rido, pero, debido a que el público conoce la verdad de los hechos,
el discurso se vuelve cómico; en efecto, ningún mortal ha tocado su
cuerpo porque quien lo hizo fue el dios Júpiter.

A modo de conclusión

Los dioses estaban muy presentes en la sociedad romana antigua y este hecho se traslada a las obras cómicas. El mundo representado en las obras de Plauto, aunque se muestra como un “mundo del revés”, se basa en una relación de concordia con los dioses. Los personajes se comunican con las divinidades a través de invocaciones, agradecimientos y sacrificios. Los dioses, a su vez, responden con el establecimiento de un orden, de acuerdo al cual la *pietas* es recompensada.

En *Amphitruo*, la esfera divina cobra un especial interés porque en dicha comedia Júpiter y Mercurio son personajes protagonistas, algo extraño para el género de la *palliata*. Sin embargo, la naturaleza festiva se mantiene igual que en las otras obras. Ambos dioses urden engaños para confundir a los personajes mortales y despertar la risa de los espectadores. Se muestran con el poder de interferir en las vidas de los hombres y de cambiar las leyes naturales –por ejemplo, extender la duración de la noche–, y se elevan a sí mismos al nivel del autor de la obra, ya que tienen el poder de cambiar el género literario sin modificar un verso. Pero, a su vez, se aseguran de que la confusión se resuelva y de que la obra pueda tener un final feliz en el cual los humanos tengan el reconocimiento merecido a su virtud.

Referencias bibliográficas

- Bleisch, P. R. (1997). Plautine travesties of gender and genre: transvestism and tragicomedy in *Amphitruo*. *Didaskalia*, 4(1).
- Christenson, D. M. (Ed.). (2000). *Plautus: Amphitruo*. Cambridge University Press.
- Clark, A. (2019). *Gods and Roman Comedy*. En M. T. Dinter (Ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy* (pp. 217-228). Cambridge University Press.
- Duckworth, G. E. (1952). *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*. Princeton University Press.

- García-Hernández, B. (1985). *Nocturnum* (Plaut. *Amph.* 272). Cuestión Filológica, solución semántica. *Emerita*, 53(1), 93-101.
- Halkin, L. (1948). La parodie d'une demande de triomphe dans l'Amphitryon de Plaute. *L'antiquité classique*, 17(1), 297-304.
- Hanson, J. A. (1959). Plautus as a source book for Roman religion. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 90, 48-101.
- Moore, T. J. (1995). How is it played? Tragicomedy as a Running Joke: Plautus' *Amphitruo* in Performance". *Didaskalia*, 1.
- Moore, T. J. (2012). *Roman theatre*. Cambridge University Press.
- Pellicer, A. (1966). *Natura. Étude sémantique et historique du mot latin*. Presses Universitaires de France.
- Prescott, H. W. (1913). The *Amphitruo* of Plautus. *Classical Philology*, 8(1), 14-22.
- Segal, E. (1987). *Roman laughter. The Comedy of Plautus* (2^a ed.). Oxford.
- Stewart, Z. (1960). The God's *Nocturnus* in Plautus's *Amphitruo*. *The Journal of Roman Studies*, 50 (parte 1 y 2), 37-43.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Nueva Visión.