

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

Rectora: Dra. Alicia Bardón

Vicerrector: Ing. José García

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNT

Decana: Prof. Mercedes Leal

Vicedecano: Mg. Santiago Bliss

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Presidente: Prof. Dr. Juan T. Nápoli

XXII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Presidente: Prof. Dra. Mirta E. Assis

Vicepresidente: Lic. José Sánchez Toranzo

Secretarios Generales: Lic. Dr. Luis M. Martino
Prof. Claudia E. Lobo

MIEMBROS DE LA COMISIÓN ORGANIZADORA

Defant, Amalia J.	Penna, Patricia
Estrada, Susana I.	Quiñonez, Blanca
Flawiá, Nilda Ma.	Quiroga, Claudia
Giménez, Ma. Teresa	Ríos, Roberto
Medina, Silvana	Rocha, Rolando J.
Nieva, José Ma.	Sánchez, Rosana
Orce, Alicia M.	Visuara, Sebastián

COMISIÓN DE REFERATOS

Acuña, Ma. Luisa	Marrón, Gabriela
Alesso, Marta	Melo de Soria, Ma. Matilde
Álvarez Hernández, Arturo	Nápoli, Juan
Ames, Cecilia	Nieva, José Ma.
Assis, Mirta E.	Pérez, Liliana
Barrionuevo Chebel, Marcelo	Pianacci, Rómulo
Bordón, Nellibe	Piossek, Lucía
Buis, Emiliano	Pricco, Aldo
Colombani, Ma. Cecilia	Quiñonez, Blanca
Cornavaca, Ramón	Quiroga, Claudia
Defant, Amalia J.	Risco, Gaspar
Díez Villagra, Pedro	Ristorto, Marcela
Estrada, Susana	Rocha, Rolando J.
Flawiá, Nilda Ma.	Romano, Alba C.
Flores, Ma. Eugenia	Romero, Carlos
Fraschini, Alfredo	Ruiz de los Llanos, Natalia
Gambón, Lidia	Sánchez Toranzo, José
Giménez, Ma. Teresa	Saravia, Ma. Inés
Herrera, Arturo	Silvente, Ma. Cristina
La Fico Guzzo, Ma. Luisa	Steimberg, Ma. Eugenia
Lián, Alejandra	Suárez, Marcela
Lobo, Claudia E.	Tursi, Antonio
Mainero, Jorge	Zecchin, Graciela
Martino, Luis M.	

SIGNIFICACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL MUNDO CLÁSICO ANTIGUO

ACTAS XXII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Mirta Estela Assis – Claudia E. Lobo
(Coordinadoras / Compiladoras)

Volumen 1
(A - G)

18 al 21 de septiembre de 2012
San Miguel de Tucumán – Argentina

AGENCIA



ASOCIACIÓN ARGENTINA
DE ESTUDIOS CLÁSICOS
(AADEC)



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE TUCUMÁN



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

Significación y Resignificación del mundo clásico antiguo. XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos/ Mirta Estela Assis... [et.al.]; compilado por Mirta Estela Assis; Claudia Elizabeth Lobo; coordinado por Mirta Estela Assis; Claudia Elizabeth Lobo. - 1ª ed. - San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, 2014.

v. OC, 1084 p. ; 25 x 18 cm
ISBN 978-950-554-867-5

v. 1, 556 p. ; 25 x 18 cm
ISBN 978-950-554-866-8

1. Estudios Culturales. 2. Actas de Congresos. I. Assis, Mirta Estela II. Assis, Estela, comp.. III. Lobo, Claudia Elizabeth, comp.. IV. Assis, Estela, coord. V. Lobo, Claudia Elizabeth, coord.

CDD 306/807

Fecha de catalogación: 27/06/2014

© 2014

Facultad de Filosofía y Letras, UNT - Asociación Argentina de Estudios Clásicos
Av. Benjamín Aráoz 800 - (4000) San Miguel de Tucumán, Argentina

ISBN 978-950-554-867-5
ISBN 978-950-554-866-8

TRABAJOS SOMETIDOS A REFERATO
Cada autor es el único responsable de su trabajo

Instituciones que avalaron la realización del Congreso. Resoluciones:

Ministerio de Educación de la Nación: 1264/2013
Ministerio de Educación de la Provincia: N° 1376/5/2013
Universidad Nacional de Tucumán: N° 410/2012

Diseño de tapa: Lic. Soledad Fernández

Imagen de tapa: "Meditación". Réplica del original griego del siglo V a.C.,
emplazada en el Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán, en 1928.

Impreso en Argentina

Ponencias

- Abrach, Luisina** 133
El enigma de los *Himnos órficos*: problemas de datación e ilación
- Abritta, Alejandro** 140
Hacia una historia coral de la himnodia griega: El caso del *Himno homérico a Hermes*
- Aguírruez, Oscar M.** 147
Una guerra sin cuartel: el hechicero, la alcahueta y el poema como conjuro en las *Elegías* de Tibulo
- Alesso, Marta** 154
Metáforas del más allá: la concepción homérica de Hades y el *Sbeol* bíblico
- Alonso, Griselda E.** 161
El discurso persuasivo en Marcial a la luz del *Orator* de Cicerón
- Álvarez, Graciela N.** 168
Sobre cómo escribían cartas los antiguos
- Assis, Mirta E. - Flawiá, Nilda Ma.** 172
Acerca de las culturas sobre las culturas: problemáticas, caminos, encrucijadas
- Barrionuevo Chebel, Marcelo** 179
La noción de uno *per se* en *Metaph.* V 6: El caso de la unidad orgánica
- Bartoletti, Tomás** 187
Enigma vs. metáfora: el uso retórico del mensaje oracular en *Caballeros* (vv. 997-1111)
- Berrón, Manuel** 194
La definición como principio de la ciencia en la astronomía aristotélica: el caso particular de su uso en la prueba de la unicidad del universo
- Bestani, Ma. Eugenia** 200
En el nombre del padre: el motivo clásico del encuentro paterno-filial
- Bogdan, Guillermina** 206
La representación de la figura de Numa en las *Metamorfosis* de Ovidio y en *La Historia de Roma* de Tito Livio
- Bonifazi, Ayelén M.** 213
Heroización y festividad: La *Pítica* V de Píndaro
- Breijo, Mariana V.** 220
Regnare en las *Geórgicas* de Virgilio: Análisis léxico y semántico
- Buis, Emiliano J.** 227
Δίκας λέγοντες περιπατεῖτε (Men. *Epit.* 229): dispositivos forenses y continuidades literarias en torno a un arbitraje judicial en la Comedia Nueva.
- Buisel, Ma. Delia** 235
Magistraturas e *imperium* de la monarquía al principado
- Cairo, Ma. Emilia** 243
La profecía de la arpía Celeno (*Eneida* 3.245-257): anuncio, interpretación y relato
- Calvelo, Patricia A. - Abed, Sonia A. - Villena, Angélica I.** 251
DIFYGLAS: Diccionario de Teoría y Crítica de las Literaturas Clásicas. Letras A y B
- Cano Moreno, Jorge** 258
La *θαλασσοκρατία* (talasocracia) minoica en las fuentes clásicas
- Cardozo, Pablo** 266
Dioses, héroes y festivales: la performance en la *Pítica* 5 de Píndaro
- Carrizo, Sebastián E.** 274
Arquíloco contra Télefo. El *exemplum* mítico en la nueva elegía de Arquíloco
- Carro Pérez, Mariana V.** 281
Formulaciones teóricas y preceptivas sobre la comedia romana en *De Lingua Latina* de Marco Terencio Varrón
- Castañeda, Miguel A.** 290
Aristóteles: el límite de la dialéctica con relación a la función metodológica de la demostración
- Castro Possi, Florencia** 297
Relación entre *anima* y *animus* en *Tusculanae* I.19
- Catania, Ma. Silvana - Ríos, Roberto R.** 304
Espacio y comunidad cristiana en Alejandria (siglos II al IV d.C.)
- Cattán, Florencia G.** 311
Saber(es) y *exempla* en Aulo Gelio
- Cesano, Paola - Moreira, Lidia del V.** 318
Elementos clásicos en la obra "El perro de Diógenes" del P. Francisco Javier Miranda (S.J.)
- Ciancio, Nicolás A.** 324
El prado florido como escenario del rapto en la mitología griega
- Cisneros, Lorelei** 330
Sobre el ablativo como complemento obligatorio del verbo latino
- Coce, Ma. Victoria - Manfredini, Adriana - Ventura, Mariana S.** 337
Informe de proyecto de investigación: «Didáctica del latín en el nivel superior»

Formulaciones teóricas y preceptivas sobre la comedia romana en *De Lingua Latina* de M. Terencio Varrón

Mariana V. Carro Pérez

UN de Córdoba

marucarroperez@hotmail.com

Dentro de las investigaciones histórico-literarias de Marco Terencio Varrón son importantes sus consideraciones acerca del teatro latino; sin embargo, la mayoría de los estudios críticos sobre su obra se han dedicado a aspectos vinculados a la lengua y la religión romana y es una necesidad, ya reconocida por Pociña Pérez en 1975, su rescate como estudioso, crítico y entusiasta del teatro latino como así también un análisis global de su labor como tal. En esta ponencia, proponemos que el relevamiento y análisis de formulaciones teóricas, formales o informales, aplicadas a la comedia romana como especie dramática, confrontadas con la información de otras fuentes sobre el *corpus* varroniano y la comprobación en obras del género dramático, permiten demostrar que esta obra varroniana adquiere estatus de fuente teórica y preceptiva para un estudio de teoría e historia de los géneros literarios en el mundo romano.

De Lingua Latina (L.L.)¹ afronta en una explicación sistemática todos los hechos relevantes de la lengua, desde sus orígenes, sus etimologías, la morfología y la sintaxis. Cuenta con un total de 288 citas poéticas, de las cuales 222 pertenecen a los grandes poetas republicanos y donde se privilegian dos tipos de poesía, Ennio (el *genus grande*) y Plauto (el *genus mediocre*) por su predominio de citas (así también, Dangel, 2001:97).

Para el análisis de las formulaciones varronianas sobre comedia romana, se seguirá el siguiente recorrido: en primer lugar, un análisis de las apariciones del término *comoedia* y, luego, un análisis del género teatral y sus especies y las formulaciones referentes a elementos asociados a los tipos de comedia romana, es decir, *palliata*, *togata* y *atellana*.

El término latino *comoedia* aparece en dos oportunidades en L.L., la primera aparición, *comoediae*, en VI.55.1, y una segunda aparición, *com[o]jediis*, en VI.71.4. Una tercera aparición, en relación con el campo semántico del término, es la de *comoedus* en IX.55.5. Se registra también en L.L., el término *comodia* en el contexto de una explicación de las palabras latinas de origen griego.

En la primera aparición, la comedia, junto con la tragedia, son citadas como ejemplos de *fabulae*. Y se las vincula por medio de su etimología ya que ambas surgen de *fari* en el sentido de “decir, pronunciar”, tal como también lo corroboran las demás palabras que siguen la cita. En tanto *fabula* proviene de *fari*, la comedia y la tragedia son dichas *fabulae*. La referencia varroniana

¹ La edición del texto latino seguido es la de Goetz, G. y Schoell, F. (1910); para el análisis de L.L. también se ha seguido la edición de Kent (1938) y se han asumido los aportes de Fay (1914), Kent (1936 y 1947), Collart (1954), Taylor (1976 y 1977) y Cheesman (1994). Por ser traducciones de referencia en lengua española, se han tenido en cuenta también las ediciones de Marcos Casquero (1990) y Hernández Miguel (1998).

a comedia no está hecha directamente sobre este término, sino sobre el que designa al género que la contiene junto con la tragedia: la *fabula*, a la que conviene la asociación etimológica con *fari*, y a la vez con *falsum* (por el carácter de “ficticio”, “fabuloso” o “no real” que caracteriza las acciones representadas en el teatro). *Fabula* con el sentido de “obra dramática” aparece nuevamente en VI.58.5, donde Varrón parece explicar que la etimología de *pronuntiare* es *pro*, asociado a *proscenium*, y *nuntiare*. Y también aparece en VI.77.4 y 5, donde se refiere al tercer grado de la acción (el primer grado es el estado de movimiento de la mente, es decir el pensar (*cogitare*), el segundo el decir (*dicere*), y el tercero el hacer (*facere*), cfr. VI.42.1-3). En todo el *De Lingua Latina* sólo se registran cuatro apariciones de *fabula* y siempre Varrón la entiende en el sentido de “obra dramática”, i.e. obra poética concebida por un autor (“facit”) que es representada por actores (“agitur”), cfr. L.L. VI.58.2-6 y VI.77.1-5.

La segunda aparición ocurre cuando explica el significado de *spondere* (*prometer solemnemente*, por ejemplo, una hija en matrimonio) y palabras derivadas. La aparición del término no parece aportar demasiado al campo semántico de la palabra en sí, sino que registra uno de los recursos explicativos habituales de Varrón: documentar o ilustrar el sentido de un vocablo en una obra cómica². El plural *comediis* parece aludir a que era este tipo de frase citada una expresión usual en las comedias. En las comedias romanas constituye una escena típica el encuentro de los padres de una muchacha y un joven, o el padre de una muchacha y el prometido, para convenir el enlace y los pormenores de un matrimonio.

Se registra también en L.L. el término *comodia* (komodía) en el contexto de una explicación de palabras latinas que tienen origen griego: L.L. VII.89.1-4. La explicación de este término aparece según el uso habitual que hace Varrón de la etimología: la explicación viene a raíz de una asociación semántica de términos que en principio no tendrían para nosotros el mismo origen. En sentido lógico y etimológico, se hubiera esperado que Varrón explicara el término griego por asociación con el derivado latino *comoedia*. Efectivamente no lo hace, porque no se rige por esas leyes su comentario etimológico, sino que nos queda un ejemplo más de explicación etimológica al modo varroniano, una alusión al origen y al término griego para definir una especie dramática, y, lo que puede ser más valioso, una asociación del término en un contexto referido a lo festivo. Una de las caracterizaciones romanas de la comedia era, además del carácter “privado” de sus personajes y su oposición a su par dramático la tragedia, la naturaleza festiva de su argumento.

Otro término aparece asociado al de *comoedia* en L.L.: de *comoedus*, dice Varrón, como así también de *tragoedus*, i.e. el actor cómico y el actor trágico, no existen, como sí de otras palabras, la forma correspondiente femenina, es decir, son ejemplos de una voz que sólo posee un aspecto formal de los tres que podría tener. ¿Cuál es el alcance de esta afirmación en el contexto de la representación de una obra dramática? La referencia a *comoedus* y *tragoedus* da un ejemplo más, de los que viene citando, para la relación entre género y analogía desde el punto de vista de la lengua latina y su uso. Por lo menos en el uso que atestigua Varrón en su época, no se había

² En este mismo contexto, pueden observarse la referencia al comediógrafo Terencio y la cita de un pasaje de su comedia *Los hermanos*, 75 (L.L. VI.69.4-6), y también la referencia a Lucilio (L.L. VI.69.2-4) y a Nevio donde *Conspansi* es quizá el título de una comedia suya (VI.70.1-2).

dado con fuerza tal una realidad que impusiera la creación por analogía de las formas femeninas de *comoedus* y *tragoedus*.

La mayoría de las citas poéticas en *L.L.* se encuentra entre los libros V y VII, tríada de fuerte carácter etimológico. En la época de Varrón, el trabajo de la etimología no es sólo conocimiento lógico de orden fonético, morfológico y de derivación sino que es parte del análisis del *grammaticus*³, un trabajo de exégeta que concibe la etimología como ciencia de una verdad a la que se llega por una técnica interpretativa (Dangel, 2001).

Los autores latinos que se dedicaron al teatro y que se registran en *L.L.* son los siguientes: Accio (19 citas), Afranio (1 cita), Aprisio (1 cita), Aquilio (1 cita), Atilio (2 citas), Cecilio Estacio (2 citas), Ennio (78 citas), Juvencio (2 citas), Livio Andrónico (2 citas), Nevio (28 citas), Pacuvio (21 citas), Plauto (59 citas), Pompilio (1 cita) y Terencio (5 citas)⁴. En cuanto a las especies dramáticas en *L.L.*, y siguiendo el registro, se desprende que Varrón presta especial atención en sus citas a la comedia *palliata* (Plauto (con 59 citas de comedia), Nevio, Terencio, Cecilio, Atilio, Aquilio, Juvencio) y a la tragedia (Ennio (con 24 citas de tragedia), Pacuvio, Accio, Pompilio). Ahora, no se puede explicar la preferencia de Varrón por estos dramaturgos de comedia *palliata* por una razón que fuera sólo de orden lingüístico y que sostuviera que la lengua de Nevio y Plauto ofrecería mayor interés lingüístico que la de Terencio por ser mucho más alejada de la lengua clásica. Si así fuera, es de esperar que Varrón hubiera utilizado en *L.L.* más citas de Livio Andrónico (anterior a Nevio y a Plauto) o de sus contemporáneos (por ejemplo, Aquilio, Atilio, Cecilio Estacio). La preferencia de Varrón por la *palliata* se podría explicar, por lo menos en parte, por la predilección de una comedia de tipo popular cuyos máximos representantes fueron Nevio y Plauto. Para justificar esta preferencia de autores, Pociña (1975:310-311) se vuelve sobre la figura de Varrón y sostiene que los motivos se hallan en la profesión de gramático, siempre omnipresente en sus obras más variadas, y para la cual las obras de estos dos dramaturgos de *palliata* poseen una riqueza de datos que son pertinentes para el comentario gramatical, más apropiados que los que podrían aportar autores como Terencio. En segundo lugar, suma a esto el rol de Varrón como erudito: las obras de los dos comediógrafos más alejados en el tiempo presentaban para él una problemática más rica de matices. Por último, recuerda Pociña que Varrón hacía gala en *Menippeae* de su carácter de espíritu festivo, de hombre “que sabe vivir” y, por lo tanto, es justificable su preferencia por la comedia desenfadada y elemental de Plauto y Nevio. Por otra parte, la preferencia por determinado tipo de tragedia se hace más difícil de explicar porque el número de ellas (representado por sus autores) es más parejo entre Ennio (24 citas de tragedia; las restantes, de *Anales* u otras obras), Pacuvio y Accio. De los trágicos latinos republicanos, va en primer lugar Ennio que era en tiempo de Varrón el gran poeta de Roma. No aparecen privilegiadas las tragedias de Nevio, porque Varrón prefirió sus comedias. De los que siguen en orden de frecuencia, destaca su maestro Accio a quien Varrón siguió, pero con quien también disentía en muchos aspectos (por ejemplo, no habían acordado plenamente respecto de las comedias auténticamente plautinas).

³ Aclara Collart (1954:154) que la exégesis de los poetas siempre fue para los romanos una de las tareas principales de la gramática.

⁴ Este detalle se desprende de nuestro análisis de las citas en *L.L.* y asume los estudios anteriores de Pociña (1975:308-309) que sigue la edición de Kent (1938) y de Dangel (2001) que elabora también los avances de Piras (1996).

En relación con la *comedia palliata*, los dramaturgos más citados en *L.L.* son Plauto (59 citas), Nevio (12 citas correspondientes a comedia; las demás, de *Bellum Poenicum* y tragedias) y Terencio (5 citas). Hoy poseemos de Plauto 21 comedias que coinciden con las denominadas *fabulae varronianae*; Varrón utiliza en 38 ocasiones fragmentos de ellas, de todas las que conservamos hoy menos de *Captivi* y de *Vidularia*, y 21 citas de las comedias *non Varronianae*⁵. El número de citas de comedias *non varronianae* es destacable: hace uso de 21 comedias de las cuales indica claramente el título de 13, y a su vez de ellas indica explícitamente la autoría de Plauto en tres dando los dos datos juntos (título y autor); por otra parte, no indica el título en 3 citas, pero sí indica su autor⁶. A pesar de los pocos datos, estas preferencias de autores pueden de algún modo explicarse. En relación con Plauto, sabemos por el catálogo de Jerónimo y por datos de Aulo Gelio que le dedicó íntegramente alguna de sus obras. También por Aulo Gelio conocemos que Varrón fue un estudioso de sus comedias a punto tal de poder distinguir las verdaderas de las falsas y discutir con sus contemporáneos y predecesores sobre problemas de autoría. Sobre Nevio, y también sobre Plauto, el mismo Aulo Gelio nos informa que Varrón conocía detalles biográficos a los que también se dedicó en sus escritos⁷.

En la historia de la literatura, la tradición resultó muy selectiva con los cultores de la comedia *palliata* que fueron contemporáneos de Plauto (López y Pociña, 2007:165), producciones que no debían de ser pocas si se asocia al dato de que de esa época circularían luego cerca de 130 comedias atribuidas a Plauto. De estos contemporáneos de Plauto, nos han llegado cuatro nombres seguros (con 19 versos y tres títulos editados por Otto Ribbeck): Licinio Ímbrice, Atilio, Trabea y Aquilio. De los últimos Varrón nos da alguna noticia; de dos de ellos en *L.L.* Del comediógrafo Aquilio conservamos el título de una comedia *Boeotia* (La mujer de Beocia), nueve versos transmitidos por Aulo Gelio (III.3.4) y un solo verso

⁵ Estas comedias *non varronianae* pertenecen al grupo de comedias de discutible autoría plautina de las que se poseen hoy 117 versos. En total son 32 títulos conservados, que edita Wallace M. Lindsay (col. oxoniense).

⁶ El modo de introducir y citar a Plauto no difiere en *L.L.* del de los otros autores, pero sí sobresale con respecto a ellos por la frecuencia con la que aparece.

⁷ Sobre la comedia *palliata* y Varrón, Aulo Gelio y sus *Noctes Atticae* son la fuente más valiosa porque en esa obra se dan detalles específicos acerca del método de trabajo y las tesis que seguía Varrón en sus estudios sobre la comedia romana, además de una serie de datos referidos al conocimiento de Varrón sobre los principales cultivadores de *palliata*. En *Noctes Atticae* III.3, Aulo Gelio, aunque no transmite fragmentos varronianos (sólo una cita de Accio que Varrón pone en su obra), indica detalladamente que Varrón parte de la existencia de comedias plautinas y pseudo-plautinas y para separarlas utiliza un método personal basado en la crítica literaria y el examen lingüístico de las comedias cuya autoría es discutida; para ello se alejaba en el método de los contemporáneos que se abocaban a la misma tarea (Elio Estilón, Volcacio Sedígito, Servio Claudio, Aurelio Opidio, Lucio Accio, Marilio), sin embargo seguía las conclusiones de algunos predecesores, aunque no siempre aceptándolas, como por ejemplo las del que fuera su maestro de gramática Lucio Accio (Gell. III.3.3). Tan decisiva fue la intervención de Varrón que las 21 comedias atribuidas por él a Plauto fueron conocidas más tarde en Roma como *fabulae varronianae* y a excepción de *Vidularia*, de la que no se conservan más que fragmentos, son estas 21 comedias las que aún hoy leemos.

transmitido por Varrón en *L.L.* (VI.89)⁸. De Atilio, registra en *L.L.* dos citas muy breves: VII.90 y VII.106⁹.

La figura fundamental después de Plauto fue el comediógrafo Cecilio a quien los estudiosos antiguos y modernos consideran, en el desarrollo de la *palliata*, la figura de transición entre la comedia elemental, desenfadada y popular de Plauto y la más profunda, seria y más refinada o helenizada de Terencio. Varrón lo cita dos veces, un verso de comedia en *L.L.* VII.103, acerca del empleo metafórico en textos poéticos de palabras que han pasado de las voces de los animales a los hombres, y una referencia a la transformación de palabras neutras griegas a femeninas, en el *fragm.* 39¹⁰.

A Terencio, Varrón lo cita en cinco ocasiones: VI.69; VII.84; fr. 10, 11 y 26. Las dos primeras son a pesar de su brevedad una muestra del estilo del comediógrafo: una sentencia solemne (VI.69, cfr. *Ad.* 75), y una alusión a las meretrices, personajes esenciales de la comedia *palliata*, aun de la comedia de Terencio que es mucho más refinada en sus temas que la de Plauto (VII.84, cfr. *Ad.* 117). Los fragmentos 10 y 26 se refieren al uso lingüístico de términos: excepciones de diminutivos que no coinciden con el género de la palabra de la que derivan (*frag.* 10, cfr. *Ad.* 584) y el uso del ablativo *rure* (*frag.* 26, cfr. *Eun.* 971). En el otro fragmento sólo se cita, otra vez de manera muy breve, una palabras de la comedia *Andria* que Varrón utiliza para ilustrar el uso del diminutivo femenino de *dies* (*frag.* 11, cfr. *Andr.* 710). Lo registrado sólo nos permite asegurar que Varrón habría utilizado principalmente la comedia *Adelphis*. Estos datos contrastan fuertemente con la cantidad de citas de Plauto, el otro gran comediógrafo de *palliata*. López y Pociña (2007:229) explican esta diferencia, en principio, porque *L.L.* es una obra de carácter lingüístico y, como tal, la lengua de las comedias terencianas no estarían tan lejanas (como sí las plautinas) de la lengua de la época clásica lo que las haría menos atractivas para Varrón¹¹.

Sobre otros autores de comedia que desarrollaron su actividad alrededor de Terencio, Varrón nos da algunos datos sólo sobre Juvencio (nada de Lusicio Lanuvino, ni Vatronio), de quien se desconoce casi todo, y se tienen dos alusiones de tipo gramatical en *L.L.* VI.50 y

⁸ Sabemos además por Aulo Gelio que esta obra formó parte del material de discusión sobre la comedia que Varrón tuvo con sus contemporáneos (Accio) y que heredó la tradición.

⁹ A Atilio y Trabea, Varrón considera, junto con el comediógrafo Cecilio Estacio, maestros en el manejo de los sentimientos o las situaciones patéticas según nos da testimonio un fragmento (*Frag. gramm.* 40.1-3). A este juicio Varrón lo hace en el establecimiento de un *ordo* de los comediógrafos, una de las tareas propias del comentario crítico de los eruditos de su época y muy propio del método de Varrón.

¹⁰ A su vez, en *Men.* 399, Varrón alaba en Cecilio el modo de elegir o de desarrollar la trama de sus comedias en el marco de un juicio que concede a los tres cómicos la palma según el aspecto de su obra que se tuviera en cuenta: "*in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit palmam, / in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus*". En este juicio, Varrón coincide con Volcacio Sedígito quien, a fines del siglo II a.C., lo colocaba como el primero de los diez comediógrafos mejores de Roma.

¹¹ Sobre los juicios de Varrón sobre Terencio nos ha quedado su ubicación en segundo lugar en una especie de *ordo* de los comediógrafos junto a Cecilio y Plauto (autores de *palliata*) otorgándole la palma en cuanto al tratamiento de los sentimientos (*Men.* 399), y junto a junto a los dramaturgos Titinio y Quincio Ata (autores de *togata*) en cuanto a las características de su producción (*Fragm. Gramm.* 40.1-2). Sabemos, además, por la *Vita Terenti* de Suetonio que Varrón prefería el comienzo de la comedia *Adelphoe* en la reescritura de Terencio antes que el original menandro (*De poetis*, *fragm.* 11.41-42); y por Aulo Gelio (VI.14.6), que Varrón al hablar de los *tria genera dicendi* ponía la lengua de Terencio como *exemplum ubertatis*.

VII.65, una en Aulo Gelio (XVIII.12.2) y dos citas de gramáticos (Ribbeck, *Com.* Pp.94-96). Acerca de autores de *palliata* posteriores a Terencio y sus contemporáneos, ninguno de ellos (Turpilio, Quintipor Clodio, Lucio Valerio) aparece en *L.L.*¹².

De los dos restantes tipos de comedia, *togata* y *atellana*, Varrón sólo cita en *L.L.* en una ocasión a Lucio Afranio, cultivador de la *togata*, no aparecen Titinio ni Tito Quincio Ata. De la *atellana*, aparece en *L.L.* sólo Aprisio y ninguno de sus más grandes representantes, ni Pomponio ni Novio, que luego fueron muy utilizados por los gramáticos imperiales. Sobre la *togata*, sabemos que Varrón colocaba a Titinio en un comentario junto a Terencio y Tito Quincio Ata que establece una especie de *ordo*; a pesar de ese juicio positivo, no los cita en una obra como *L.L.* tan colmada de referencias a comedias. La cita de Afranio en *L.L.* se reduce a un término (*putilucū*) referido al nombre de un lugar, allí se indica el nombre del comediógrafo y el tipo de comedia a la que se dedicaba (*L.L.* V.25). Sobre el tipo de comedia *atellana*, debemos recordar que ya las *atellanas* preliterarias consistían en una representación improvisada, sin texto previo de situaciones bufonescas centradas en cuatro personajes típicos y habituales que utilizaban máscaras: *Maccus*, *Pappus*, *Bucco* y *Dossenus* (López y Pociña, 2007). En *L.L.* VII.28-29 Varrón refiere al término *Cascus* (viejo, primitivo), un nombre que según él es de origen sabino que, a su vez, remonta a la lengua osca (VII.28), que equivale a *vetus* como lo atestiguan Ennio, Manlio y Papinio (un autor desconocido) (VII.28) y que en algunas *atellanas* designa al viejo Pappo, ya que los oscos lo llaman *Casnar* (VII.29). *Pappus* era el típico viejo de la comedia, gruñón, tacaño, malhumorado, que correspondería en la *palliata* a los *senex* de Plauto.

Los cuatro tipos habituales de personajes tenían muy bien definidos sus caracteres y sus comportamientos. En el caso de *Pappus* parece primordial para su caracterización como personaje de la *atellana* lo que señala Varrón: su condición de viejo, que Varrón rescata al vincular el origen de *Pappus* con el adjetivo *cascus*. Sobre *Bucco* otro personaje tipo de la *atellana* tenemos en Varrón una mención en la única cita que se tiene de Aprisio, *L.L.* VI.68. *Bucco* (por su relación con *bucca*, boca) es el personaje charlatán, que aventaja a otros por su locuacidad; precisamente, Varrón menciona al personaje en el contexto de un griterío, un vecino que llama a otro. Por otra parte, ese solo verso citado por Varrón y el nombre de Aprisio ha permitido que para la historia de los géneros dramáticos, y especialmente para el tipo de comedia *atellana*, se conservara un nombre y no se restringiera este tipo de comedia a la de Lucio Pomponio y Nevio, sus cultivadores principales. En otro pasaje de *L.L.*, VII.95, Varrón comenta que en las *atellanas* se denomina *Manducus* (el Tragón) al personaje Doseno y da con ello una de las caracterizaciones de este personaje tipo como el glotón, mientras que otros autores han explicado el nombre por la relación con *dorsum* (espalda), y en el habla vulgar *dossum*, por lo

¹² Sí sabemos por dos pasajes de la obra del gramático Nonio Marcelo que Varrón hacía referencia a Quintipor Clodio y a su obra: En un pasaje, Nonio (p.168 Lindsay) aduce como autoridad para explicar el significado del verbo *gargaridare* ("pronunciar gargarizando") un fragmento de una carta de Varrón a Fufio donde cita a Quintipor Clodio y a *Antipho* (*Epist.* Fragm. 1), que sería (López y Pociña, 2007:258) un personaje de una comedia semejante a los *adulescentes* de idéntico nombre que se hallan en Plauto (*Stichus*) y Terencio (*Phormio* y *Eunuchus*). En el otro pasaje, Nonio incluye un fragmento de la sátira menipea titulada *Bimarcus* (*Men.* fragm 59), donde Varrón indica que Quintipor Clodio había escrito varias comedias pero sin inspiración alguna, lo que explicaría –según López y Pociña (2007:258)- el silencio de las fuentes sobre este comediógrafo de quien casi nada se sabe.

tanto el giboso¹³. El olvido en las citas de *L.L.* de la *togata* y de la *atellana* es una actitud de selección que Varrón comparte con sus contemporáneos y que podría explicarse en el hecho de que estos dos tipos de comedia nunca fueron bien acogidos por los escritores romanos debido a su carácter de comedia ligera, excesivamente popularizante y sin un género griego que la respaldara (cfr. Pociña, 1975:312).

A modo de conclusión, podemos iniciar diciendo que *L.L.* posee para nuestro interés el valor especial de conservar una gran cantidad de citas y nombres de autores de comedias romanas. La crítica moderna ha señalado que Varrón utiliza los textos poéticos citados como fuente para corroborar la explicación etimológica de un término (Fantham, 1989; Lehmann, 2002). Sin embargo, consideramos que no se debería desligar *De Lingua Latina* del resto de la producción varroniana que forman parte de la idea de formación global que dominaba en la antigüedad republicana y de la que los gramáticos son paradigma evidente; por ello, proponemos que determinadas formulaciones en torno a aspectos de la comedia y el uso de las citas de comediógrafos romanos no escapan al pensamiento crítico literario de Varrón en tanto erudito, especialista y entusiasta de esa especie dramática.

En las apariciones del término *comoedia* no hay en *L.L.* una reflexión directa sobre esta noción, sino que la presencia de principios teóricos vinculados a la especie dramática se limita a un conjunto de enunciados condicionados por la temática general de *L.L.* Considerada esta obra en el contexto del *corpus* varroniano dedicado al teatro o a la comedia romana, evidentemente es en otras obras donde Varrón se detuvo sobre la especie de la comedia y no es en *L.L.* donde asienta una teoría explícita sobre ella. Sin embargo, nosotros sostenemos que de los textos que hoy conservamos de Varrón se podrían desprender definiciones informales sobre la comedia. Destaca, en relación con las apariciones directas del término latino *comoedia* en *L.L.*, el hecho de que de los contextos de enunciación siempre pueden extraerse datos para interpretar la noción en sentido teatral (por oposición, por ejemplo, a una lectura sólo etimológica o lingüística).

El uso que hace Varrón del término *comoedia* en esos determinados contextos permite sostener que la noción de comedia está enunciada con una impronta preceptiva. Lo que afirma Varrón en relación con comedia como especie dramática podría conformar un *corpus* teórico porque los significados están ajustados y la presentación de los términos y su relación con el contexto arrastran consigo una normativa. Podemos decir también que Varrón actúa como los críticos literarios de su época y sus antecesores, y, por lo tanto, se inscribe en esa tradición, al referir a la especie comedia siempre junto a su par la tragedia cuando el objeto es definir sus caracteres. Por otro lado, y en el sentido que él le otorga a la etimología, Varrón reconoce en ambas especies dramáticas un origen performativo por su origen en el verbo *fari* y en el término *fabula* (obra dramática) bajo el cual ambas están subsumidas; sugiere a la vez, la vinculación de ambas especies dramáticas con el concepto de “engaño con el hablar” (por oposición a engañar con los hechos) al asociar su origen con el de términos como *fallacia* o *falsum*. Todo lo cual se suma al reconocimiento por parte de Varrón de que una obra dramática (*fabula*) dada está

¹³ En su tratamiento de la *togata* y la *atellana*, Varrón se comporta semejante a otro erudito de su época también inclinado a citar comedias en sus obras: Cicerón. El orador también sólo cita a Afranio (*Att.* XVI.2.3; *Brut.* 167; *Fin.* I.7; *Sest.* 118; *Tusc.* IV.45 y IV.55), el comediógrafo que había sido el único autor de *togata* que consiguió cierta estimación por parte del romano culto.

conformada no sólo por un hecho literario sino también por una representación escénica (*agere*). De este modo, en forma pragmática, pero también con implicaciones teóricas, queda configurada la doble enunciación de la obra teatral, en tanto es compuesta (*fit*) por el poeta, pero se ejecuta (*agitur*) mediante la escenificación. La distinción es válida no sólo para la asignación de roles artísticos, sino para dar cuenta de la conformación de un léxico técnico específico del teatro en Roma. Por medio de una ejemplificación de un término (*spondere*) con un pasaje de una comedia, Varrón deja ver que los personajes de ésta son de carácter privado (un hijo, una hija, unos padres) como así también el asunto que es núcleo del desarrollo dramático (el pretenderlos como esposos); con ello, da cuenta de rasgos característicos y esenciales de la comedia (i.e., personajes y asunto) según así los han reconocido y definido como propio de la especie comedia los romanos de su época y a lo largo de la historia.

En relación con el teatro, la cantidad de citas del *L.L.* nos permite inferir que Varrón tenía un conocimiento panorámico de la historia del drama romano hasta su tiempo y que conocía las obras teatrales de la mayoría. También esto explica que no aparezcan citas del *mimo* (Décimo Laberio y Publilio Siro) que recién en la época de Varrón y posteriormente alcanzaría a ser considerado y reconocido como obra literaria.

Sobre lo que podría hoy considerarse un panorama de la producción de Plauto o atribuida a él, la primera conclusión a la que nos permite llegar este análisis de la *palliata* en *L.L.* es la confirmación de lo abarcador que fue el conocimiento de Varrón sobre las obras del comediógrafo ya que *L.L.* registra un alto porcentaje de lo existente sólo en una obra que, incluso, ha llegado a nosotros de manera incompleta. Esta conclusión, además, sugiere pensar cuánto más habrá sido aprovechado por parte de Varrón del *corpus* plautino que estaba a su alcance en las restantes obras destinadas más específicamente a la cuestión literaria, crítica o teatral. Por otra parte, de las 21 comedias denominadas *varronianae* sólo dos no tiene cita en *L.L.*; y de las *non varronianae* y en base a los 32 títulos conservados hoy, 13 de ellos tienen cita en *L.L.* Todo lo cual demuestra el conocimiento de Varrón sobre la producción plautina y permite valorar su obra como una fuente para el conocimiento de esta especie dramática pues no se limita a las obras que por consenso general de los antiguos se le atribuían al comediógrafo más famoso de Roma, sino que también abarca las de atribución dudosa. Por otra parte, el modo de citar a ambos grupos de comedias no difiere en *L.L.* lo que sugiere que Varrón otorgaba a estas comedias similar valor como fuente.

Aún prefiriendo a Plauto, Varrón no deja de brindar información valiosa sobre otros importantes cultivadores de *palliata*, *togata* y *atellana*, lo que no sólo lo convierte en el mejor conocedor de su época del panorama de la comedia romana como especie dramática y demuestra su labor global como crítico literario, sino que convierte a *De Lingua Latina* en fuente privilegiada para un estudio de teoría e historia de los géneros literarios en el mundo romano.

Bibliografía

- Collart, Jean. *Varron grammairien latin*. Paris: Les Belles Lettres, Publications de la Faculté des Lettres de L'Université de Strasbourg, fasc.121, 1954.
- Dangel, Jacqueline. "Varron et les citations poétiques dans le *De Lingua Latina*", *Papers on Grammar VI* (2001): 97-122.
- Fantham, Elaine. "Cap. 7: The Growth of Literature and Criticism at Rome." En: Kennedy, George A., (ed). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume I: Classical Criticism*. Cambridge U. Press, 1989.
- Goetz, G. y Schoell, F. M. *Terenti Varronis, De Lingua Latina quae supersunt, accedunt grammaticorum Varronis librorum fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1910.
- Hernández Miguel, L. A. *Varrón, La lengua latina*. Intr., trad. y notas. Madrid: Gredos, 1998.
- Lehmann, Aude. *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*. Collection Latomus, Vol. 262. Bruxelles: Latomus, 2002.
- López, Aurora y Pociña, Andrés. *Comedia romana*. Madrid: Akal, 2007.
- Marcos Casquero, Manuel-Antonio. *Varrón. De Lingua Latina*. Ed. bilingüe (latín-español), Intr., trad. y notas. Barcelona-Madrid: Anthropos, 1990.
- Piras, G. *Varrone e i poetica verba. Studio sul settimo libro del 'Lingua Latina'*. Patron. Bologna: Patron, 1996.
- Pociña Pérez, Andrés. "Varrón y el teatro latino". *Dvrius* 3, fasc.6, (1975): 291-321.