

Rosario López Gregoris

*Estrategias de negociación en los versos de cierre
de las comedias plautinas*^{*}

Abstract

The aim of this paper is to analyze the final verses of Plautine comedies, with special reference to those that do not present the usual farewell formula (*spectatores, plaudite!*), and negotiate the final closing of the play through other kind of strategies. The dramaturgic and pragmatic analysis of the more elaborated epilogues seems to point out that the negotiation strategies in these epilogues pursue a markedly impolite interaction with the audience (expressions of desire, demands, coercion and even threats) with apparent comical effects.

L'obiettivo di questa relazione è l'analisi dei versi finali delle commedie plautine, specie in rapporto a quei casi in cui l'autore non segue la formula abituale di saluto (*spectatores, plaudite!*) e negozia la chiusura della rappresentazione ricorrendo a strategie di altro tipo. L'analisi drammaturgica e pragmatica degli epiloghi più complessi sembra indicare che le strategie di negoziazione di questi ultimi mirano a una interazione con il pubblico marcatamente scortese (espressione del desiderio, richiesta, costrizione e, addirittura, minaccia), con evidenti risultati comici.

1. *Introducción*

Del análisis de los versos finales de las comedias plautinas (López Gregoris 2019b), puede concluirse que Plauto usa un patrón de clausura basado en la presencia de una serie de elementos, que constituyen la secuencia de cierre de sus obras. Estos elementos se combinan de modo que preparan al espectador para el desenlace de la trama y para el final de la representación. Así, estos elementos contienen funciones dramáticas y funciones pragmáticas que generan un espacio teatral especial, ubicado entre la ficción y la realidad, y sujeto a unas reglas específicas, que explican el carácter crítico del tránsito de la ficción a la realidad.

Ese carácter crítico, el moverse en dos mundos referenciales distintos e incluso antagonicos (ficción y realidad), que en Plauto encuentran una forma de transición reglada, acercan el epílogo a otro momento particularmente delicado de la *palliata* y de la comedia antigua en general, el prólogo. Este momento introductorio lleva a cabo el tránsito contrario al que ejecuta el epílogo, es decir, salida de la realidad y entrada en la

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y de edición” (REF. 2016-74986-P), financiado por el MINECO. Aprovecho para agradecer a Luis Unceta las sugerencias y correcciones con que ha mejorado este trabajo. Igualmente, agradezco los comentarios y sugerencias de mejora de los evaluadores.

ficción, con una serie de recursos comunes, lingüísticos y de dramaturgia, que invitan a un estudio comparativo en profundidad que tome en cuenta el momento comunicativo, es decir, la capacidad de crear ventanas entre dos mundos o dos códigos referenciales distintos, el código de la realidad y el de la ficción.

Entre prólogo y epílogo hay, pues, una finalidad comunicativa semejante y una especial relación con el público¹, lo que convierte estos períodos teatrales de transición en momentos críticos, donde el poeta debe hacer un esfuerzo comunicativo adicional para asegurar el éxito que cada momento requiere: la atención del auditorio, en el caso del prólogo, tarea difícil, dado el carácter heterogéneo del público que asistía a las comedias en Roma y las especialísimas condiciones materiales de producción de una comedia en la época de Plauto (Beacham 1991, López Gregoris 2012, 29-39, Marshall 2006, 73-82); y el aplauso del público, que muestra su satisfacción y alegría propia del momento festivo, en el caso del epílogo. Ambos momentos, además, por su especial colocación en la comedia y por su carácter híbrido, en el sentido de que funcionan con dos códigos comunicativos, desempeñarían, además, una función ritual², que recordaría a los espectadores que la representación teatral era un hecho sagrado, inspirado por la divinidad y ejecutado en torno a un altar. Por mucho que en la comedia romana los signos de religiosidad del teatro griego estén desdibujados, sin embargo, el espíritu ritual romano está muy presente en plegarias, en personajes, en imprecaciones a los dioses y en un indeterminado número de detalles (Hanson 1959), que hoy con dificultad interpretamos adecuadamente, sobre todo si se formulan en términos paródicos (Cèbe 1966, Dunsch 2014). En este contexto, prólogo y epílogo sirven como portales de acceso y salida a un tiempo, el de la representación, donde se permite, después de pactarlo ritualmente y con el consentimiento de la divinidad, que la realidad no impere, que las obligaciones sociales no se impongan, que la jerarquía de clase se relegue momentáneamente y que se contemple un mundo utópico e incluso subversivo. A la representación ficcional ayuda, además, la música y la métrica de las comedias latinas, música que está ausente necesariamente del prólogo y posiblemente también del epílogo (aunque esto no es seguro)³ por las especiales necesidades de comunicación, cuyo cumplimiento deben garantizarse.

La importancia estructural e informativa de los prólogos de la *palliata* ha recibido atención detallada por los expertos en teatro antiguo, que han puesto de relieve las

¹ FAURE-RIBREAU (2018, 81) habla de una comunicación en el contexto de los *ludi scaenici* en sentido unidireccional del actor hacia el público.

² DUPONT – LETESSIER (2012³, 39) prefieren denominarlo “teatro codificado” por unas reglas que siguen la ortopraxis de la religión romana. FAURE-RIBREAU (2018, 75) especifica que prólogo y epílogo son «moments rituels de la parole ludique».

³ Hay tres comedias que terminan con la representación de un baile, lo que supone la presencia de metros líricos y acompañamiento musical: *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*.

condiciones de creación y las características de los mismos⁴. El prólogo, además de todo lo dicho, ofrece una información necesaria para la intelección de la trama, una serie de detalles que permiten al espectador seguir el hilo argumental e identificar a los personajes en un relato *in medias res*, como son todos los cómicos: peripecias de un mundo acomodado supuestamente griego, donde ocurren escenas muy alejadas de la vida cotidiana de un romano, pero fácilmente imaginables en el universo paralelo, globalizado e incluso inventado, tan novelesco como el que después se desarrollará en las apasionadas, hiperbólicas e increíbles novelas griegas (López Gregoris 2017).

Salir de ese mundo imposible, no solo por utópico, sino por impensable para un romano (como ocurría con las tragedias, tan monstruosas como sorprendentes, Dupont 1995), requiere un procedimiento que encauce al público hacia la realidad, sin producir un desajuste excesivo. De esa tarea se encarga el epílogo, que también ofrece subsidiariamente, en el caso de Plauto, información adicional sobre los desenlaces, que el poeta no acostumbraba a ofrecer en escena (a diferencia de Terencio). Pero las funciones del epílogo, menos implicadas en el contenido y por ello menos informativas, han sido menos estudiadas⁵, sobre todo desde el punto de vista de la interacción comunicativa con el prólogo, tarea que se revela necesaria. Para llevarla a cabo, primero hay que dejar establecidas las funciones específicas del epílogo en la comedia latina.

Por ello, este trabajo pretende continuar la línea de la investigación sobre los epílogos o versos de cierre en la *palliata*. En dos trabajos previos dedicados a los versos de cierre en Plauto (López Gregoris 2019b) y Terencio (López Gregoris 2019a), se describen los elementos constitutivos, tanto los obligatorios como los opcionales, y las funciones dramáticas y pragmáticas que esos elementos desempeñan en los epílogos de las comedias de ambos poetas. El análisis comparado de los datos evidencia la diferencia esencial que separa a Terencio de Plauto, a saber, la representación siempre en escena del desenlace en Terencio, que no se omite ni se relata como modo de cierre, lo que sí llega a ocurrir en Plauto. Esta diferencia compositiva determina la distinta estructura y función que desempeñan los epílogos en cada de los comediógrafos. En cuanto a los versos de cierre plautinos, alguno de ellos se presenta con una estructura sintáctica más compleja de lo habitual y con un mayor aporte de contenido. Esto señala el deseo del poeta de negociar la despedida con estrategias que indican una progresiva interacción con el público, desde la expresión de un acto de habla directivo no mitigado, hasta la formulación de una amenaza. La descripción de las posibilidades de negociación de las despedidas en Plauto y su posible significado es el objeto de este trabajo.

⁴ RAFFAELLI (2009) es de obligada lectura en este particular, y la obra colectiva de MORENILLA – DE MARTINO (2015), dedicada a este elemento compositivo del teatro antiguo.

⁵ Véanse la notable aportación de SHARROCK (2009, 250-89), el trabajo de FAURE-RIBREAU (2018) y el más antiguo de MONACO (1970).

2. Los versos de cierre en Plauto. Elementos constitutivos

Para entender las características de los epílogos negociados plautinos, conviene saber previamente cuáles son los elementos constitutivos de la fórmula de cierre y las funciones identificadas. Brevemente resumo los datos que conviene tener presentes.

Plauto usa una convención o secuencia técnica constituida por dos elementos fijos, aunque no necesariamente únicos, que tienen como principal función dramática romper la cuarta pared e interpelar directamente al público para salir de la ficción, que es la función dramática resultante.

– **La interpelación** al público está normalmente presente⁶ a través del vocativo *spectatores* y con el imperativo *plaudite*, acto de habla directivo no mitigado.

– **Petición de aplauso**, siempre presente en los epílogos conservados, que, como lexema técnico, informa además de la petición de los actores, el aplauso como forma de reconocimiento (función dramática) y como aviso de clausura de la función (función pragmática). Ya solo queda que el público abandone físicamente el lugar de la representación, que en ocasiones también se verbaliza, como ampliación de la despedida.

En esta secuencia significativa y verbal mínima, el autor puede desarrollar una secuencia de clausura más o menos elaborada, en donde introduce elementos que permiten al público entender que el tiempo de la ficción se concluye y que se abre una breve fase de tránsito hacia la realidad. Estos elementos, todos ellos opcionales, son los siguientes:

– **Elementos de deixis**, con el fin de actualizar el momento de la representación (función dramática) y especialmente para introducir algún comentario paraficcional dirigido al público o cambio de tema (función pragmática), en suma, para informarle de que ya está fuera de la ficción propiamente dicha: puede ser un comentario moral, metateatral o sobre el desenlace de la comedia.

– **Presencia de moraleja**, que el público debe extraer después de asistir a la función; puede limitarse a una frase o presentar un desarrollo más completo (el caso paradigmático es el de *Casina*)⁷. La lección moral cumple una función dramática evidente de carácter educativo o prescriptivo, puesto que el teatro sirve para señalar lo que está bien y lo que no, en el contexto social.

– **Presencia de algún metatérmino teatral** especialmente *fabula*, que cumple la función pragmática de recordar que se trata de una ficción, por tanto, sirve para desficcionalar, y por otro cumple la función dramática de señalar el tipo de acto

⁶ Hay variantes a esta secuencia mínima, por ejemplo, el imperativo *plaudite* solo (*Miles* 1437).

⁷ PAVIS (2002, s.v. *epilogue*) defiende que esta es una de las funciones más características del epílogo en cualquier obra dramática, por ello sorprende tanto que Terencio renunciara a introducirla (cf. LÓPEZ GREGORIS 2019a, 210).

cultural que se desarrolla y recordar las condiciones de producción de una obra dramática.

– **Fórmula de despedida**, normalmente con el lexema *ualere*, con que se indica la despedida y el final de la función; pero también con una fórmula ritual antigua (y griega) de invitación al banquete nupcial, con el que originalmente finalizaban las comedias griegas. La función dramaturgica es precisamente la de recordar el contexto lúdico de la representación.

3. Los finales negociados

De los elementos constituyentes de la secuencia de cierre, el único que siempre aparece es el lexema verbal *plaudo* bajo una variedad de formas amplia. Conviene, pues, analizar las formas que el autor adopta para expresar la culminación del cierre.

3.1. El cierre directo

La forma más documentada en la secuencia de cierre es la forma directiva *plaudite*, que puede aparecer sola o acompañada por otra forma directiva (véase *infra* Figura 1, con los datos de todas las comedias). Aparece en diez comedias⁸ y parece claro que se trata de una petición no mitigada (Risselada 1993, 111, Unceta Gómez 2009, 42) del aplauso como forma de clausura definitiva de la representación⁹. Son textos como los recogidos en (1), alguno los cuales lleva una ampliación sobre la fórmula mínima, con la que se invita a abandonar el lugar físico de la representación (*ite commissatum / exsurgite*):

- (1) *Spectatores, plaudite* (*Curc.* 729)¹⁰
Nunc, spectatores, ualete et nobis clare plaudite (*Men.* 1165)
Mei spectatores, bene ualete. Leno periiit. CATERVA. Plaudite (*Persa* 858)
Vos, spectatores, plaudite atque ite ad uos commissatum (*Stich.* 775)
Spectatores, bene ualete, plaudite atque exsurgite (*Truc.* 968)

Según los testimonios, la forma *plaudite* parece ocupar preferentemente el final del segundo hemistiquio para cerrar verso; o también el final del primer hemistiquio, para formar igualmente una cláusula métrica cerrada con contenido completo: *uos, spectatores, plaudite*. La escansión de la forma imperativa le permite ocupar con facilidad varios lugares del verso, como, por ejemplo, el principio del segundo hemistiquio, *plaudite atque exsurgite*, con independencia de la métrica empleada: así,

⁸ *Amphitruo* 1146, *Curculio* 729, *Epidicus* 733, *Menaechmi* 1162, *Miles* 1437, *Persa* 858, *Poenulus* 1422 (segundo final de los dos transmitidos por los manuscritos), *Stichus* 775, *Trinummus* 1189, *Truculentus* 967 y 968 (2x, *adplaudite/plaudite*).

⁹ Era también la fórmula de cierre de las representaciones de mimo, según testimonio de Suetonio (*Aug.* 99) y antes de Cicerón (*Cael.* 75).

¹⁰ Los textos se citan por la edición de LINDSAY (1904-1905).

encontramos octonarios yámbicos en *Persa*, septenarios trocaicos en *Menaechmi* y *Truculentus*, o septenarios yámbicos en *Stichus*¹¹. Se trata, en definitiva, de una forma verbal comodín.

El imperativo *plaudite* va precedido por el vocativo *spectatores*, y abre un diálogo mediante la interpelación y una petición directa. Esta fórmula pone en peligro imagen negativa del espectador¹², y la forma directiva se ve mitigada parcialmente por la no expectativa de respuesta lingüística, aunque sí de otro tipo: el aplauso, y por otros elementos, como me ha hecho notar uno de los evaluadores, que, como el posesivo *mei* unido a *spectatores* y la fórmula *ualete*, pueden estar dirigidos a la imagen positiva de la audiencia.

En el mismo grupo se puede incluir la locución *plausum date*, que, como acto de habla, desempeña las mismas funciones que *plaudite*. Aparece en *Captivi* 1036, *Cistellaria* 787, *Mostellaria* 1181 y *Rudens* 1423:

(1a) *Spectatores, fabula haec est acta, uos plausum date (Most. 1181)*

Este cierre directo, donde el contenido transaccional (necesidad de clausura) se impone sobre el contenido interaccional (verdadera intención dialógica), permite proponer que estamos ante formulaciones de cierre “de oficio” o rutinarias, donde se focaliza el interés del actor en clausurar convencionalmente mediante la verbalización de los elementos mínimos necesarios, sin interés real por incluir al público en la conversación. Posiblemente el hecho de que sea la fórmula de cierre rutinaria explica también que sea la más usada en Plauto (70% de las comedias conservadas, incluso se repite en el doble final de *Truculentus*).

3.2. Las formas negociadas de cierre

Aparte del acto de habla directivo sin mitigación, los finales constatan otras fórmulas menos directas, que aplican una mitigación a la petición y proponen formas de interacción con el público; son ejemplos como el de (2):

¹¹ Como dice PAVIS (2007), el cambio de ritmo también es un factor que avisa al público de que se entra en la fase final de la obra. El metro habitual que anuncia el desenlace de la trama y el comienzo de la representación es el septenario trocaico. Solo tres comedias presentan otro metro: *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*, obras que acaban con versos cantados, aludiendo a un final festivo (LÓPEZ GREGORIS 2019b, 343). Estas comedias acaban con una intensa presencia de música y danza, subrayando el carácter ritual de la despedida y el cierre de la representación (MOORE 2012, 105-14 y ALONSO FERNÁNDEZ en prensa).

¹² La imagen es un concepto clave en la teoría sobre la cortesía lingüística propuesta por BROWN – LEVINSON (1987, 61), que se articula en torno a dos facetas: la imagen negativa (el deseo de cualquier individuo de desarrollar las propias acciones sin obstáculos) y la positiva (el deseo de aprobación social). Para un estado de la cuestión de los estudios de cortesía en latín, conviene la lectura de UNCETA GÓMEZ (2018).

(2) *Spectatores, uos ualere uolumus, [et] clare adplaudere* (Bacch. 1211)

En este caso, el cierre se compone de los elementos de la despedida prototípica, *ualere*, y la culminación, *adplaudere*, introducidos mediante *uolumus*, vehiculando la petición del aplauso final mediante el verbo de la voluntad, *uolo*: «queremos que estéis bien y aplaudáis fuerte». Pero si la primera parte del cierre es un deseo y como tal se expresa, puesto que no hay control sobre la acción de estar bien, la segunda parte es una petición enmascarada. Sigue siendo un acto de habla directivo, enunciado además en primera persona del plural, puesto que se refiere a la compañía (*caterua*), pero mitigado por su formulación como deseo, puesto que los actores no tienen estatus jerárquico, ni autoridad para influir sobre la reacción del público, pero sí pueden manifestar lo que ellos esperan en un cierre de comedia que les beneficia¹³. Es decir, el actor sí siente que puede influir en la acción del público, de modo que su deseo es en realidad una petición (Unceta Gómez 2009, 56). En ese sentido colabora también el significado de *adplaudere*, compuesto del simple *plaudo*, con la adición del preverbio *ad-*, que aquí actualiza la función complementaria sobre la base léxica (García-Hernández 1980, 131-36), y descubre una dimensión gestual, la de corresponder al aplauso: eso puede interpretarse como que el actor (o grupo de actores en escena) es el primero en aplaudir e invita con su gesto inequívoco a que se una el público al aplauso¹⁴. En este sentido, el actor se esfuerza por involucrar al público en el acto de la despedida y clausura, de modo que lo invita gestualmente a acompañarlo en el aplauso¹⁵, lo que es una forma adicional de comunicación con el público y una forma de integrarlo.

El cierre puede introducir una variante adicional y dejar supeditada la petición del aplauso de clausura al hecho de que el desenlace de la comedia haya sido del agrado del público, como en (3):

(3) *bene ualete; atque, adulescentes, haec si uobis lex placet,
ob senum hercle industriam uos aequom est clare plaudere* (Merc. 1025s.)

¹³ Los verbos modales parecen indiferentes a la expresión de la coacción (RISSELADA 1993, 284; UNCETA GÓMEZ 2009, 54-57). Por el contrario, BARRIOS-LECH (2016, 106-109) considera que la construcción implica una superioridad jerárquica del emisor y, según este autor, el mensaje sería más intenso que un simple imperativo.

¹⁴ Sobre la importancia de la gestualidad como modalidad comunicativa y sus implicaciones pragmáticas, cf. RICOTTILLI (2018).

¹⁵ Se propone aquí una lectura clasemática del preverbio en *adplaudere*, la función complementaria, como ocurre en otros casos: *rideo* y *adrideo*, “reír” y “responder con risa”, o *mugio* y *admugio*, “mugir” y “responder mugiendo”. Parece un valor vinculado sobre todo a los verbos que indican algún tipo de sonido, como *plaudo*. Caben otras interpretaciones para el preverbio, como considerar el valor intensivo del preverbio *ad-*, que en este contexto especialmente sonoro resulta menos convincente.

En este caso, la petición del actor se encuentra en un contexto condicional (*haec si uobis lex placet*)¹⁶, que, a pesar de la especialización de esta construcción oracional en la mitigación de actos directivos, no puede entenderse propiamente en esos términos, puesto que la alusión a *lex* funciona como refuerzo deóntico de la petición propiamente dicha, *uos aequum est clare plaudere*. Esta petición se expresa en términos directivos, mediante una fórmula que plantea una cooperación entre actores y público, *aequom est*, donde la compensación que pide el actor al público no es una petición gratuita o sin fundamento.

La formulación de cierre puede adoptar otras formas inesperadas, como en el caso de (4), donde el pacto explicitado mediante la oración condicional obliga, en este caso, al actor y no al público: si el público aplaude, se verá compensado.

(4) *uerum sei uoltis adplaudere atque adprobare hunc gregem
et fabulam in cratinum uos uocabo (Pseud. 1334)*

Con esta fórmula se subvierte la lógica del cierre final y el beneficio de la acción de aplaudir no va a recaer sobre el actor, sino supuestamente sobre el público, que recibirá una invitación, aunque no la del banquete, típica de la comedia, sino la de asistir a otra comedia. Precisamente el recurso cómico de *aprosdoketon*, que frustra la expectativa del final típico, mediante la ruptura de la rutina cómica de *cenam uocare* por *fabulam uocare*¹⁷, es lo que deja sin sentido el supuesto beneficio del público y provoca su carcajada¹⁸. Desde el punto de vista de la rentabilidad dramática, no sería descabellado pensar que precisamente el chiste final fuera el que arrancara los aplausos del público. Este cierre es mucho más elaborado que los cierres con forma de actos de habla directivos explícitos, e implica directamente la colaboración del público (la carcajada final, antes que el aplauso), de modo que aquí el público es incorporado como elemento necesario de la representación o *performance* al convertirlo en actor.

Del mismo modo puede interpretarse el final de *Asinaria* (4a) con implicación del público en la resolución de un final que prolonga el tiempo de la ficción. Se trata de una petición expresada en términos de solicitud y reforzada por una contraoferta:

(5) *nunc si uoltis deprecari huic seni ne uapulet,
remur impetrari posse, plausum si clarum datis (Asin. 946s.)*

¹⁶ También *Poenulus*A presenta esta formulación: *si placuit, plausum postulat comoedia* (v. 1370); para las características peculiares de ese final, que lo alejan de la dinámica habitual de los finales plautinos, cf. LÓPEZ GREGORIS (2019b, 356s.).

¹⁷ Posiblemente habría sido más efectiva la sorpresa de haber sido *fabulam* el último término en aparecer, como se me ha hecho notar.

¹⁸ Este es pronunciado por el actor que desempeña el papel del malvado proxeneta Pséudolo, lo que explica, posiblemente esta apuesta de subversión final; además, esta coincidencia entre actor que pronuncia los versos finales y personaje malvado permite la confusión entre realidad y ficción, y prolonga a propósito el tiempo de ficción.

En este cierre, la implicación de los espectadores está exigida con las formas verbales de segunda persona, *uoltis, datis*, y la condición que se negocia prolonga la trama ficticia de la comedia, la paliza que la esposa del viejo, Artémona, ha prometido dar a este en cuanto lleguen a casa, tras sorprenderlo en el burdel gozando de una buena cena y de la compañía de la joven prostituta, amante del hijo. Para que esa paliza no se produzca, el público se ve forzado a intervenir y clausurar, con su aplauso final, la ficción. Se trata de una petición altamente cómica.

Un nivel mayor de elaboración presenta el final de *Casina* (6), pronunciado posiblemente por el esclavo Calino, que se ha disfrazado de novia en la parte final de la comedia para engañar al *senex*, y que dice además *nostro erili filio*, aclarando su condición de esclavo:

(6) *Spectatores, quod futurumst intus, id memorabimus.
haec Casina huius reperietur filia esse ex proximo
eaeque nubet Euthynico nostro erili filio.
nunc uos aequomst manibus meritis meritam mercedem dare:
qui faxit, clam uxorem ducet semper scortum quod uolet;
uerum qui non manibus clare quantum poterit plauserit,
ei pro scorto supponetur hircus unctus nautea (Cas. 1012-18)*

Desde el punto de vista del contenido, se cuenta el final de la acción dramática, el desenlace que no se ha representado en escena: se descubre que la joven Cásina es ciudadana y que va a casarse con el joven Eutinico.

Desde el punto de vista de la dramaturgia, se rompe la ficción con la interpelación *spectatores*, y se pide el aplauso dos veces y de dos maneras: de una manera alusiva, mediante la fórmula de refuerzo deóntico vista arriba, *aequomst manibus meritis meritam mercedem dare*, con que el actor manifiesta que han cumplido con la premisa de la comedia, el final feliz y la burla del viejo. Es decir, así formulada la petición, el actor reclama lo que les corresponde, por tanto, este cierre es una reclamación, donde los actores exigen (*meritis*) lo que en justicia (*aequum est*) les corresponde (*meritam mercedem*).

Para obligar al público a que cumpla con su parte (el aplauso), el actor articula la petición nuevamente en términos de amenaza, en una cadena de cumplimiento y retribución, o no cumplimiento y castigo: aquel que del público lo haga, el aplaudir (*qui faxit*), será compensado (en ese caso con una relación meretricia a su gusto, a espaldas de la esposa); pero, el que no aplauda todo lo que pueda, *qui non manibus clare quantum poterit plauserit*, se verá castigado con un maloliente macho cabrío en la cama, como le ha ocurrido al *senex* de la comedia. La fuerza de la amenaza así formulada como forma de cierre queda anulada por la irrealidad del castigo y del premio, subrayada por los modos verbales empleados (subjuntivo arcaico, *faxit*, o los futuros perfectos), que añaden una «sensación de desrealización [...] al tiempo que se duda

implícitamente del grado de control del interlocutor con respecto al resultado» (Unceta Gómez 2009, 55) anunciado. De modo que en este caso el actor sigue usando el tiempo de cierre para prolongar el código de la ficción y lograr el aplauso final no por medio de la expresión lingüística de la amenaza, pretexto en realidad de una broma, que funciona de broche final.

Fig. 1. Variantes de cierre

<i>Plaudite/plausum date</i> ¹⁹	<i>Volumus plaudere</i>	<i>Si uobis lex placet... aequum est plaudere</i>	<i>Sei uoltis adplaudere Quantum plausum datis</i>
<i>Amphitruo</i>			
			<i>Asinaria</i>
	<i>Bacchides</i>		
<i>Captiui</i>			
			<i>Casina</i>
<i>Cistellaria</i>			
<i>Curculio</i>			
<i>Epidicus</i>			
<i>Menaechmi</i>			
		<i>Mercator</i>	
<i>Miles</i>			
<i>Mostellaria</i>			
<i>Persa</i>			
<i>Poenulus</i> ^B			
			<i>Pseudolus</i>
<i>Stichus</i>			
<i>Rudens</i>			
<i>Trinnumus</i>			
<i>Truculentus (2x)</i>			

4. Conclusiones

En los cierres plautinos analizados, hay una clara tendencia al uso de la forma directiva *plaudite*, (1) (1a), como culminación del epílogo, forma de petición de aplauso preferida del autor y la más resolutiva.

Además de la petición sin mitigación, que tiene un uso técnico, las otras variantes constatadas pasan por la expresión del deseo con función directiva (2) (*uolumus adplaudere*), la expresión de una petición exigida con refuerzo deóntico (3) (*si...*

¹⁹ En negrita, las comedias con *plausum date*.

aequumst est plaudere), y el uso de otras fórmulas que subvierten la lógica del cierre (4), (5) y (6) con una formulación que puede ser considerada descortés²⁰. De estas últimas, una (4) expresa un engaño al público (*sei uoltis plaudere, fabulam uocabo*); otra (5), una coacción (*si uoltis... seni ne uapulet*); y otra (6), la expresión de una amenaza en una secuencia de retribución o castigo (*nunc uos aequomst manibus meritis meritam mercedem dare*).

Desde el punto de vista dramático, las fórmulas *plaudite* y *uolumus plaudere* son expresiones efectivas de salida de la ficción hacia la realidad, mientras que la petición de aplauso expresada a través de fórmulas más elaboradas (con oraciones condicionales o con relativos con valor condicional) implica al menos tres cambios con respecto a la fórmula habitual: en primer lugar, prolonga el tiempo de cierre dentro de la ficción; en segundo lugar, implica directamente al público en el cierre convirtiéndole en parte agente del hecho performativo; y, por último, la petición de aplauso, además de verbalizarse, se consigue mediante una *gag* final²¹.

Como conclusión final, cabe decir que las fórmulas negociadas alargan el tiempo de representación a costa de un menor formulismo en la despedida, estrategia que se sustancia en fórmulas directivas claramente descorteses (desde la exigencia hasta la amenaza, pasando por la coacción), en busca de efectos cómicos sorprendentes²², justificados por estar aún en el tiempo de la ficción. Es decir, Plauto se permite, bajo el amparo de la ficción, expresiones de despedida descorteses en busca de un *gag* final como broche definitivo.

²⁰ Sobre la descortesía en la comedia plautina, véase IURESCIA (2019).

²¹ Cf. LÓPEZ – POCIÑA (2007, 116): «Es precisamente en los últimos versos de las comedias, inmediatamente anteriores a la súplica final del aplauso, donde el comediógrafo pone todo su arte y su oficio, todo su conocimiento del público, para obligarle a reír y a despedirse aplaudiendo»; estas palabras cobran toda su razón en los epílogos negociados. Es muy significativo que las tres comedias que presentan un cierre más elaborado y cómico coincidan con algunas de las que tradicionalmente han sido consideradas más farsescas, es decir, más cercanas al modo cómico itálico: *Asinaria*, *Casina* y *Pseudolus*.

²² ROESCH (2002, 318) en un trabajo dedicado a los cierres de diálogo en la comedia plautina ya advirtió que «les clotûres de dialogue vont être por Plaute l'occasion de rechercher un effect comique».

referencias bibliográficas

ALONSO FERNÁNDEZ e.p.

Z. Alonso Fernández, *Dance and the senses at the convivium*, en K. Schlapbach (Hrsg.), *Aspects of Dance Culture in Rome and in the Roman Empire*, Stuttgart.

BARRIOS-LECH 2016

P. Barrios-Lech, *Verbal Interaction in Roman Comedy*, Cambridge.

BEACHAM 1991

R.C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, London.

BROWN – LEVINSON 1987

P. Brown – P. & S.C. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge.

CÈBE 1966

J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines*, Paris.

DUNSCH 2014

B. Dunsch, *Religion in Roman Comedy*, en M. Fontaine – A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, 634-52.

DUPONT 1995

Fl. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris.

DUPONT – LETESSIER 2012³

F. Dupont – P. Letessier, *Le théâtre romain*, Paris.

FAURE-RIBREAU 2018

M. Faure-Ribreau, *Public, es-tu là? Jeux plautiniens sur la communication ludique*, en M. Faure-Ribreau (ed.), *Plaute & Aristophane. Confrontations*, Paris, 71-85.

GARCÍA-HERNÁNDEZ 1980

B. García-Hernández, *Semántica latina y lexemática del verbo*, Reus.

HANSON 1959

J.A. Hanson, *Plautus as a Source Book for Roman Religion*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» XC 48-101.

IURESCIA 2019

F. Iurescia, *Credo iam ut solet iurgabit: Pragmatica della lite a Roma*, Göttingen.

LINDSAY 1904-1905

W.M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae, I-II*, Oxford.

LÓPEZ GREGORIS 2012

R. López Gregoris, *El teatro en Roma*, en R. López Gregoris (ed.) – J. Román Bravo (trad.), *Introducción*, Madrid, 17-81.

LÓPEZ GREGORIS 2017

R. López Gregoris, *Plauto novelesco*, en C. González Vázquez (ed.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro*, Zaragoza, 189-210.

LÓPEZ GREGORIS 2019a

R. López Gregoris, *La función de los versos de cierre en Terencio. Entre dramaturgia y pragmática*, «Vita Latina» CIC 196-215.

LÓPEZ GREGORIS 2019b

R. López Gregoris, *Abajo el telón: función de los versos de cierre en las comedias de Plauto*, en R. López Gregoris (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana*, Zaragoza, 333-59.

LÓPEZ – POCIÑA 2007

A. López – A. Pociña, *Comedia romana*, Madrid.

MARSHALL 2006

C.W. Marshall, *The Stagecraft and the Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

MONACO 1970

G. Monaco, *Spectatores, plaudite*, en *Studia Florentina Alexandro Ronconi Sexagenio Oblata*, Roma, 255-73.

MOORE 2012

Th. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge.

MORENILLA – DE MARTINO 2015

C. Morenilla – R. de Martino (dirs.), *En el umbral de la obra*, Bari.

PAVIS 2002

P. Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona.

PAVIS 2007

P. Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, <https://books.openedition.org/septentrion/13717> (consultado 15/11/ 2019).

RAFFAELLI 2009

R. Raffaelli, *Esercizi Plautini*, Urbino.

RICOTTILLI 2018

L. Ricottilli (ed.), *Modalità della comunicazione in Roma antica*, Roma.

RISSELADA 1993

R. Risselada, *Imperatives and Other Directive Expressions in Latin. A Study in the Pragmatics of a Dead Language*, Amsterdam.

ROESCH 2002

S. Roesch, *Les stratégies de clôture du dialogue dans les comédies de Plaute*, en M. Bolkestein et al. (eds.), *Theory and description in Latin linguistics*, Amsterdam, 317-32.

SHARROCK 2009

A. Sharrock, *Reading Roman Comedy*, Cambridge.

UNCETA GÓMEZ 2009

L. Unceta Gómez, *La petición verbal en latín*, Madrid.

UNCETA GÓMEZ 2018

L. Unceta Gómez, *Gli studi sulla (s)cortesía lingüística in latino. Possibilità di análisis e proposte per il futuro*, «Studi e Saggi Linguistici» LVI/2 9-37.