



N° 47 · 2022 · ISSN e 1853–6379
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0037
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Repensando a Terencio: un estudio métrico y musical de *Andria*¹

Pablo Martín García

Universidad de Buenos Aires
 pabломartingarcia95@gmail.com

.....
 Recibido: 05-07-21
 Aceptado: 08-10-21

Este trabajo plantea un análisis métrico de *Andria* a partir de una ruptura con la manera tradicional de estudiar la obra del africano —que juzga sus comedias a la sombra de los procedimientos compositivos de Plauto— con miras a un estudio integral del fenómeno métrico en Terencio. El análisis de la macroestructura y la microestructura métricas de la obra demuestra una estrecha imbricación entre los componentes métrico-musicales y el significado de los elementos de la trama y arroja nueva luz sobre la composición y las funciones de los *cantica*.

Terencio / Andria / Métrica / Performance / Ludus

...

Rethinking Terence: A metrical and musical study of *Andria*

This paper proposes a metrical analysis of Terence's *Andria* based on a deviation from the traditional way of studying Terence's works—which judges them by Plautus' compositional methods—, in order to study Terence's metrical features altogether. The analysis of the comedy's metrical macrostructure and microstructure shows a deep interweaving of metrical and musical components with the meaning of the plot elements and sheds light on the composition and the functions of *cantica*.

Terence / Andria / Metrics / Performance / Ludus



1. Introducción

Ocuparse de aspectos performativos de la literatura grecolatina implica enfrentarse con grandes dificultades e insondables resquicios. Sabemos que toda obra versificada podía ser representada mediante el acompañamiento de instrumentos musicales, pero en el mundo latino no sobrevivió ninguna clase de notación musical relacionada con estas composiciones, a diferencia de lo sucedido en el mundo griego. Asimismo, la inexistencia lógica de registros audiovisuales y la escasez de ilustraciones de tales prácticas impiden que accedamos a una idea más acabada de la experiencia performativa romana. Esto es especialmente desalentador cuando estudiamos comedia, pues esta era básica y principalmente *performance* —en un sentido mucho más estricto que en el caso de la épica o de la poesía de Catulo, por ejemplo—². Por todo esto, con frecuencia la métrica y la música no son tenidas suficientemente en cuenta como elementos intrínsecos de estas producciones, y los que podrían ser ricos análisis en términos performativos, terminan siendo meramente literarios. La métrica, no obstante, junto con el léxico y la sintaxis, ofrecía a los poetas la materia prima con la cual producir significado³. Por otro lado, la métrica, el ritmo y la música confluían en una relación mucho más estrecha con los componentes lingüísticos de la que guardan en la música occidental moderna, dado que la cantidad silábica era parte constitutiva de la lengua y, al mismo tiempo, la base sobre la que se sustentaba el ritmo de la música compuesta para las representaciones. Por lo tanto, aunque abordar un tema como este constituya una tarea difícil, abandonar este propósito implica que podría permanecer oculto para nosotros todo un mundo de significados fundamentado en esta interacción de los elementos.

Hasta el momento, contamos con extensos y detallados —aunque no muy numerosos— trabajos sobre métrica y *performance* musical en la comedia latina. Sin embargo, por lo general sus autores se limitan a brindar datos acerca de la estructura global de las obras, explicando minuciosamente los fundamentos teóricos sin emprender una investigación verdaderamente exhaustiva del funcionamiento interno y del alcance de este fenómeno en la trama de cada obra en particular. Poco investigadas están, a su vez, las referencias metateatrales en boca de los personajes con respecto al contexto musical, o bien la conexión entre las variaciones en la estructura métrica —y, en definitiva, en el ritmo y el tempo— y la evolución de las situaciones dramáticas. A su vez, la mayoría de los trabajos dedicados a la métrica de la *palliata* se ocupa de Plauto y de Terencio de manera general, poniendo el énfasis, como mencionamos, en el primero y reduciendo a Terencio a una serie de notas al margen. Esto puede deberse a que, por diferentes razones insuficientemente fundamentadas, algunos estudiosos han llegado a suponer que Terencio hizo que sus obras perdieran complejidad musical para ganar mayor verosimilitud en la ejecución del guion⁴ y, por lo tanto, creemos que han encontrado menos “atractivas” las comedias del africano para someterlas a un análisis métrico.

Entre ellos, MOORE⁵ lleva a cabo un análisis integral de ambos comediógrafos, a partir del cual deriva una cantidad ingente de estadísticas muy valiosas, por cierto, para cualquiera que se enfrente por primera vez a estos aspectos de la *palliata*. Sin embargo, estas estadísticas están hechas en base a la totalidad de las comedias de ambos autores, lo cual supone un problema, pues, frente a las veinte comedias

completas de Plauto que trabaja el autor, Terencio solo compuso seis, de manera que, para las estadísticas, las particularidades de estas últimas solo representan un 23%. Por otro lado, aunque es cierto que los *corpora* de los dos comediógrafos pueden ser trabajados en conjunto porque hay grandes semejanzas entre ambos, propias, en parte, del carácter codificado de la *palliata*, las técnicas compositivas de Plauto y Terencio, así como los procedimientos cómicos puestos en juego, difieren en varios aspectos y, tanto dentro del corpus plautino como del terenciano, cada obra difiere de las demás en cuanto a su estructura y a la relación interna entre las partes. Así, MOORE arriba a conclusiones *a priori* convincentes cuando dice que:

given the prevalence of accompanied verses in general and of trochaic septenarii in particular, however, we might do better to view the trochaic septenarius as the unmarked meter. It, rather than the unaccompanied iambic senarius, is the default meter in Roman comedy⁶.

Sin embargo, al estudiar *Andria*⁷, la primera comedia de Terencio, hallamos que el número de versos compuestos en senario yámbico (*ia*⁶)⁸ sobrepasa con quince versos la suma total de todos los demás metros: el total de *ia*⁶ es de 498, frente a los 218 septenarios trocaicos (*tr*⁷), y los 265 versos conformados por una variedad de metros distintos del *tr*⁷ (*ia*², *ia*⁷, *ia*⁸, *tr*², *tr*⁸, *da*⁴, *ba*⁴, *cr*³, *cr*⁴)⁹. Así, aunque en términos generales el *tr*⁷ puede parecer el metro por defecto de la comedia latina, no es el metro más usado en *Andria*. Basta este solo ejemplo para afirmar que el método estadístico-porcentual aplicado a la totalidad del corpus de la *palliata* no nos sirve para entender el funcionamiento interno de cada obra en particular. Por esto, hemos decidido analizar *Andria*, la primera comedia de Terencio (según la cronología de los consulados que brindan las didascalias), desde una perspectiva métrico-musical, con la esperanza de abrir camino a un nuevo enfoque sobre un ámbito poco explorado en los estudios terencianos y en la *palliata* en general. Creemos, pues, que lo más conveniente es abarcar el corpus en orden cronológico de manera que, en futuros trabajos dedicados a investigar en términos métricos otras comedias del africano, el objeto de estudio pueda ser abordado en comparación con la comedia anterior. De esta manera, será posible no solo emprender un estudio evolutivo de su obra, sino también alcanzar una comprensión más acabada de Terencio a partir de Terencio.

MARSHALL¹⁰ sugiere que no deberían entenderse las obras de Plauto y Terencio en términos de actos divididos en escenas. En efecto, tal división responde a determinadas necesidades teatrales, como la diferenciación del cronotopo o los cambios de vestuarios, pero no es percibida por el público ni refleja la elasticidad del tiempo que, según él, contribuye al humor de las obras. Propone, más bien, entenderlas como un sistema de arcos, esto es, secciones del argumento compuestas por una primera parte en *ia*⁶, no acompañada de música (tradicionalmente catalogada como *deverbium*), y una segunda parte acompañada de música (*canticum*), compuesta por una combinación de cualquier otro tipo de metros. De acuerdo con esta imagen del arco, llama, entonces, “elevaciones” a los *deverbia* y “caídas” a los *cantica*. Así, según el autor, esta alternancia marcaba para la audiencia —que no conocía

cuántos actos tenía la obra— el comienzo y el fin de las unidades estructurales, de manera que pudiera diferenciar partes de la trama y, de acuerdo con las convenciones teatrales compartidas por el público romano, predecir qué podía suceder después. De este modo, la estructura musical de la comedia le ofrecía al comediógrafo uno de los tantos materiales disponibles para jugar con las expectativas de la audiencia¹¹. Estudiaremos, entonces, hasta qué punto la macroestructura métrica de arcos incide en la significación de los elementos de la trama.

Aunque a lo largo de los años las obras de Terencio han sido juzgadas a la sombra de las de Plauto y las de aquel han sido consideradas, entre otras cosas, menos cómicas y más moralizantes que las de este, en las últimas décadas proliferaron estudios que reivindican los procedimientos compositivos del africano a partir del descubrimiento de una característica común a todas las *comoediae palliatae*: un alto grado de codificación. Lo que hace a cada comedia diferente de las demás es la actualización de ese código mediante procedimientos de variación. La innovación de Terencio consiste, entre otras cosas, en una particular conciencia de este proceso de codificación-variación. En el marco de estas teorías, FAURE-RIBREAU¹² introduce el término “ludismo” para designar los procedimientos metateatrales explotados en la *palliata*, los cuales hacen referencia al contexto ritual en que se ponían en escena las obras, los *ludi scaenici*. *Ludus* es un término polisémico: manifiesta, principalmente, el juego de los personajes construidos como actores y las variaciones que sufre la convención. El juego es definido, entonces, como la “construction ludique par la mise en variation des conventions comiques”¹³. La ejecución de este código cómico de convenciones constituye el principio de funcionamiento y de construcción del personaje, por medio de lo que llama “commentaires ludiques”¹⁴. Entre los muchos elementos codificados, uno muy importante, aunque poco estudiado, es la estructura métrica o musical. En este sentido, partiendo de la hipótesis de que la métrica constituye uno de los tantos elementos codificados sobre los cuales Terencio opera una serie de variaciones, nos proponemos llevar a cabo este análisis a la luz de las convenciones teatrales para determinar las posibles variaciones sobre el código.

2. Estructura métrica

2.2. Macroestructura

Dado que la división en arcos es una propuesta de MARSHALL, no podemos sino recurrir a su análisis como punto de partida del nuestro. Allí, el autor adelanta en parte nuestro trabajo al afirmar que *Andria* presenta una estructura de diez arcos. Sin embargo, solo delimita dos de ellos porque presentan la particularidad de ser notablemente más breves que el resto (los arcos que comprenden los versos 384-403 y 524-537), dejando la tarea de delimitar el resto de los arcos en nuestras manos. Habiendo reparado en el comienzo de cada una de las secciones en *ia*⁶, observamos, en un principio, que existía la posibilidad de que fueran once los arcos que estructuran esta comedia, pues advertimos la presencia de una tirada de ocho *ia*⁶ (vv. 655-662) que podría constituir una muy breve elevación de su correspondiente arco. Si tenemos en cuenta que, como muestra la Tabla 1 (abajo) y según la deli-

mitación del propio MARSHALL, el Arco 6 (vv. 524-537) presenta una elevación de nueve versos y una caída de cinco, no es improbable la presencia de una elevación tan breve que constituya un undécimo arco. Sin embargo, creemos que a MARSHALL le pareció difícil que la caída correspondiente constara tan solo de los dos *ia*⁸ (vv. 663-664) que le siguen a esta tirada antes de que retorne el *ia*⁶ para comenzar un nuevo arco. Aunque él mismo no lo explica, consideramos, sin embargo, posible que tuviera esto en mente a la hora de decidir que la obra está compuesta por diez arcos, en lugar de once. Las particularidades de esta tirada de ocho *ia*⁶ —que queda, pues, inserta en la caída del Arco 7— serán referidas más adelante.

Arco	Cantidad de versos		
	Elevación	Caída	Total
1 (vv. 1-214)	175	40	215
2 (vv. 215-269)	10	45	55
3 (vv. 270-383)	29	85	114
4 (vv. 384-403)	10	10	20
5 (vv. 404-523)	77	43	120
6 (vv. 524-537)	9	5	14
7 (vv. 538-664)	37	90	127
8 (vv. 665-715)	17	34	51
9 (vv. 716-865)	104	45	149
10 (vv. 866-981)	30	86	116
Total	498	483	981

Tabla 1. Cantidad de versos por arco y por sección

Como podemos observar en la última columna de la Tabla 1, la estructura de la obra reposa sobre una alternancia entre un arco más largo (en negrita) y otro más corto. Por su parte, las elevaciones son, a veces, mayores que las caídas, otras veces, menores, y solo en el caso del Arco 4, iguales. Los efectos de esta sucesión de *deverbia* y *cantica* desiguales son difíciles de imaginar a partir de la lectura de la obra, incluso con la ayuda de esta tabla. Debemos hacer el esfuerzo de imaginar cómo percibiríamos una representación que alterne constantemente habla y canto en proporciones variables y diferentes grados de instrumentación. La ópera puede servir de ejemplo, pues combina partes dialogadas (aunque escasas), con partes levemente musicalizadas (*recitativo*), por un lado, y arias, por otro¹⁵. De hecho, ha servido para MARSHALL y MOORE como disparador de algunas de sus hipótesis acerca de la modulación¹⁶ de las distintas partes de la comedia. Así, han llegado a conjeturar que los *cantica* debían ser recitados a la manera de un *recitativo secco*, y los *cantica mixtis modis*, a la manera del *recitativo accompagnato*¹⁷, puesto que no debía tratarse de grandes piezas musicales. Sin embargo, las últimas investigaciones musicales y métricas originadas a partir de los descubrimientos epigráficos y papirológicos en el ámbito griego, los cuales han revelado formas de notación musical diferenciadas tanto para el acompañamiento como para la voz, nos acercan al modo en que los antiguos griegos componían melodías de peanes y hasta coros de tragedias (por ejemplo, los peanes delficos a Apolo, del 138. a.C., o el coro del

Orestes de Eurípides, compuesto alrededor del año 200 a.C.)¹⁸. Comenzadas por Théodore Reinach y Henri Weil con el descubrimiento de los peanes délficos en 1893, estas investigaciones fueron continuadas especialmente en las universidades de Oxford y Cambridge, aunque también en otras universidades de Italia y Austria, en el marco de proyectos que combinan filología dura con estudios etnomusicológicos¹⁹. Aunque no podemos estar seguros de que la música de la *palliata* hubiera alcanzado el mismo desarrollo que la música de la tragedia y los himnos griegos, las melodías subsistentes de composiciones griegas demuestran que la música había adquirido una alta complejidad que MARSHALL y MOORE no tienen en cuenta en sus comentarios²⁰.

En este punto, debemos indicar que la teoría de los arcos no refleja necesariamente la manera exacta en que el auditorio percibía la obra. Es cierto que los concurrentes debían conocer de antemano el patrón de alternancia entre *deverbia* y *cantica*, pues esta estructura puede rastrearse en todo el corpus conocido de la *palliata* y, por lo tanto, formaba parte del código que el espectador tenía incorporado cuando asistía a cada representación. Sin embargo, esto no significa que los espectadores consideraran que *deverbium* y *canticum* constituían una misma unidad y que, entonces, la obra estaba formada por una serie de unidades de sentido compuestas por una elevación y una caída.

De todas maneras, algún efecto debían tener las duraciones variadas de tales secciones en la percepción de los espectadores. El ejemplo de la ópera es, sin embargo, insuficiente. Las diferentes secciones, musicales o no, de una ópera están bien delimitadas, ya sea por la transición entre las escenas, o por un parlamento, o el comienzo de la introducción musical de un aria, por ejemplo. En *Andria*, en cambio, por lo general, las transiciones del *deverbium* al *canticum*, y viceversa, a menudo tienen lugar en la mitad de una conversación o del parlamento de un mismo personaje, y casi nunca coinciden con los cambios de escena. Por todo esto creemos que las tan variadas duraciones de los segmentos musicales y no musicales no permitirían al espectador predecir cuándo comenzaría la música y cuándo terminaría, un constante efecto sorpresa, como el que se experimenta en un juego como el de las sillas cuando se acaba la música y todos deben buscar un asiento. Después de todo, como hemos dicho, el evento dramático se trataba de un juego.

Por otro lado, es evidente que los arcos, tanto los más largos como los más breves, van acortándose hacia el centro de la obra para volver a alargarse hacia el final (largos: 215, 114, 120, 127, 149; breves: 55, 20, 14, 51, 116). En nuestra opinión, esto marca claramente una división entre dos grandes partes de la obra. De hecho, el arco más corto es el Arco 6, con 14 versos, lo cual marca el centro aproximado de la obra, y la divide en dos partes de cinco arcos cada una: en la primera parte los arcos se van abreviando y en la segunda parte se alargan. Ambas secciones son muy parejas también en duración: la primera cuenta con 524 versos y la segunda con 457. Al nivel de la trama, el Arco 6 comienza con la entrada de Cremes a escena y con un giro en el rumbo de la acción. En efecto, hasta este momento, Davo era quien parecía estar en control del engaño que urdió con Pánfilo contra los planes de Simón, pero, con la entrada de Cremes, Simón consigue que este consienta la boda y le dice a Davo que esta era un engaño para ponerlos a prueba a Pánfilo y a él. El

resultado es, entonces, que Cremes está dispuesto a entregarle su hija a Pánfilo, lo cual desmantela el plan de Davo, pone en un aprieto a Pánfilo y produce el enojo de Carino —que amaba a Filomena, hija de Cremes— con su amigo. Además, la aparición de Cremes propicia el desenlace, pues este resultará ser el padre de Glicerio, verdadero amor de Pánfilo y, por lo tanto, a partir de que Cremes reconoce a su hija, los planes de todos se ven satisfechos: Pánfilo puede desposarse con su amada Glicerio, al mismo tiempo que satisface el deseo de su padre de contraer matrimonio con una hija de Cremes, y Carino puede quedarse con Filomena.

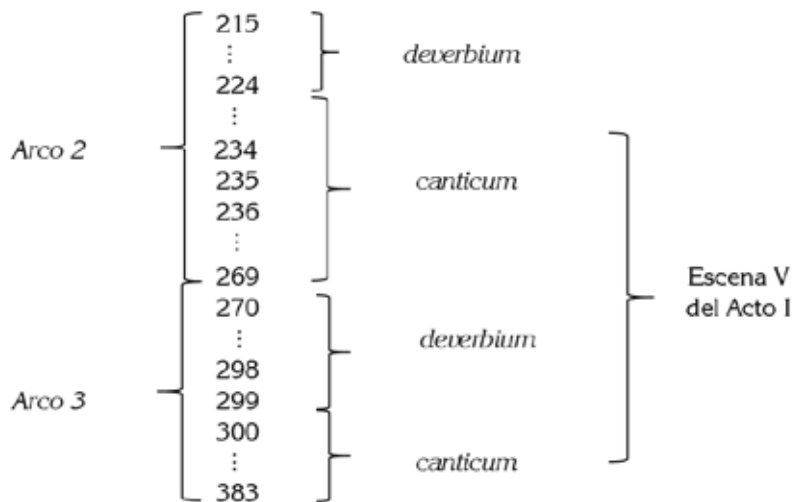
Advertimos, finalmente, que ninguno de los arcos breves sobrepasa los 55 versos, excepto el último, que cierra la obra, el cual se extiende hasta los 116 versos, y que la elevación de ninguno de estos arcos breves excede los 45 versos. Es posible, entonces, que la audiencia, para este momento, ya se hubiera acostumbrado a que luego de un arco largo siguiera un arco breve. De este modo, no habría esperado que el Arco 10 sobrepasara en mucho el tiempo que lleva la representación de 50 versos, ni que el *canticum* correspondiente durara mucho más de 45 versos. Creemos, pues, que el sorpresivo alargamiento del arco que cierra la obra habría generado una cierta ansiedad de conclusión, avivando en el espectador la sensación de que en cualquier momento debía de terminarse la música ya para que empezara otro *deverbium*, ya para que finalizara la comedia. Esto constituye uno de los tantos recursos que, como adelantamos en la introducción, juegan con las expectativas del auditorio.

2.2. Microestructura

Ya aludimos a los metros que Terencio emplea en *Andria* (ia^2 , ia^7 , ia^6 , ia^8 , tr^2 , tr^7 , tr^8 , da^4 , ba^4 , cr^3 , cr^4) y definimos, a su vez, la estructura métrica principal que hace avanzar a la obra: la sucesión de *deverbia* y *cantica*. Si el ia^6 es el único metro que constituye las elevaciones, entonces todas las caídas en *Andria* están compuestas por combinaciones de algunos de los demás metros señalados, lo cual supone la existencia de una microestructura, más allá de la estructura global de arcos. Esto no quiere decir que podamos fijar de manera general una estructura interna común a las caídas como lo pudimos hacer con la macroestructura de la obra, pues la elección de los metros utilizados depende en gran medida de los temas que en cada caída se tratan y de los efectos de sentido que el autor quisiera plasmar, lo cual resulta en combinaciones de versos muy diversas. Es decir, lo único que se mantiene fijo en todas las caídas es, en este sentido, el hecho de que estas consistan en una sucesión de versos con distintas estructuras métricas. Existen, sin embargo, algunas escasas generalidades. Por un lado, por regla general, las comedias *palliatae* terminan en tr^7 y *Andria* no es la excepción. Por otro lado, en el caso de esta comedia en particular, hay una tendencia a que los tr^7 desemboquen en ia^8 : 124 de los 218 tr^7 totales están seguidos por uno o más ia^8 , mientras que el resto están seguidos por diversos metros que no demuestran una tendencia. Por último, cuatro de los arcos terminan en tr^7 , tres en ia^8 , uno en ia^2 *acat.* y uno en ia^7 , lo cual muestra una preferencia por el uso de los dos primeros metros en el final de los arcos.

DEUFERT²¹ repara en el hecho de que, si bien en Plauto los cambios de metro ocurren en especial en las entradas a escena de los personajes (hecho estudiado

largamente en la tradición plautina), Terencio introduce cambios en medio de las escenas cuando la atmósfera de la conversación da un giro. Esto se advierte en dos niveles. Primero, a simple vista, cuando superponemos la estructura de arcos con la división en actos y escenas. La Escena V del Acto I, por ejemplo, comienza en *ia*⁸, en medio del *canticum* del Arco 2. En el v. 270, comienza el *deverbium* que corresponde a la elevación del Arco 3, la cual finaliza en el v. 299. La escena finalmente culmina en el v. 301. Todo esto quiere decir que una misma escena (la conversación entre Pánfilo y Misis) se desarrolla, a gran escala, como *canticum*, primero, y como *deverbium*, después, para finalmente retomar el *canticum* que cerrará el Arco 3.



Así, la escena comienza en medio de los lamentos de Pánfilo por las decisiones de su padre y de Cremes, el padre de su prometida (a quien no desea), mientras Misis interviene por medio de apartes, sin que aquel note su presencia. Al comenzar la elevación del Arco 3, ambos personajes conversan sin música acerca de los sentimientos de los amantes: Misis le dice a Pánfilo que Glicerio, enterada de los planes de Simón y Cremes, teme ser desamparada, mientras que Pánfilo le da una muestra de que su amor permanece firme. Entonces, reingresa la música a escena en *ia*⁷ cuando Misis anuncia que irá a buscar a la partera y Pánfilo le pide que corra, pero que no le diga nada del casamiento.

En un segundo nivel, la Tabla 2 (abajo) demuestra que, al interior de las secciones acompañadas de música, Terencio introdujo algunos *ia*⁶ (196-198, 226, 318, 486, 497-498, 655-662, en negrita). Según MOORE²², hay críticos que han querido suponer que, al ser pocos y estar insertos en secciones musicales mayores, debían ser cantados, pero él cree —y nosotros también— que no es casual que esos senarios hayan sido incorporados allí y, por lo tanto, no debemos considerar que el *ia*⁶ perdiera su especificidad (i.e. el hecho de ser siempre hablados y nunca cantados).

		Secciones					
Elevación		Caída					
Arcos	1	1-174	175-195	196-198	199-214		
	2	215-224	225	226	227-233	234-253	254-269
	3	270-298	299-317	318	319-383		
	4	384-393	394-403				
	5	404-480	481-485	486	487-496	497-498	499-523
	6	524-532	533-537				
	7	538-574	575-624	625-638A	639-654	655-662	663-664
	8	665-681	682-715				
	9	716-819	820-864				
	10	866-895	896-981				

Tabla 2. Estructura interna de los arcos.

No hemos podido encontrar un punto en común entre estos pasajes en *ia*⁶ que nos permita establecer una razón específica por la cual el comediógrafo pudo haber decidido expresar el contenido de estos versos sin música en medio de una sección musical. En los vv. 196-198 Simón expresa en tono amenazante la prótasis de una condicional cuya apódosis, en *ia*⁸, constituye una advertencia. En el v. 226 Davo interrumpe su canto para indicar que Misis entrará en escena y que él se va. En el v. 318 Pánfilo advierte la presencia de Carino en escena y ambos se saludan. Lesbia anuncia en el v. 486 el nacimiento del hijo de Pánfilo. En el v. 497 Simón manifiesta su incredulidad con respecto al parto y Davo, en el aparte del v. 498, declara haber entendido qué es lo que Simón cree que sucede y lo que él mismo debe hacer. Finalmente, en la sección que comprenden los vv. 655-662 tiene lugar una conversación entre Pánfilo y Carino, en la cual el primero le explica al segundo que todo fue una confusión generada por Davo. En algunos casos, como el de los vv. 497-498 y 655-662, la premisa de MOORE, según la cual el *ia*⁶ casi siempre corresponde a pasajes que resaltan palabras significativas, parece cumplirse si consideramos significativo para el auditorio que los personajes recojan información importante que pudo haberse perdido en medio de los cantos y las coreografías: en el primer caso, Davo puede repensar su ardid porque se le hizo evidente que Simón no estaba viendo las cosas con claridad, mientras que en el segundo caso, Pánfilo encuentra la oportunidad para manifestarle a Carino que no era su intención que las cosas tomaran ese rumbo. En última instancia, este tipo de aclaraciones son muy bienvenidas por el espectador que puede sentirse confundido ante la superposición de engaños y tretas entre los diferentes personajes. No obstante, desde esta perspectiva, resulta difícil creer que el resto de los casos requirieran de una aclaración destacada métricamente, sobre todo si tenemos en cuenta que existen otros casos de palabras que podemos considerar significativas y que no han sido destacadas por medio de una pausa en el flujo musical. Sea cual sea la razón detrás de cada una de estas pausas, lo cierto es que, como dijimos al principio para la alternancia de *deverbia* y *cantica*, debían constituir una sorpresa para los espectadores o, al menos, contribuirían a la sensación general de que el evento al que acudían se trataba de un juego.

MARSHALL advierte, asimismo, que el africano incorpora versos estíquicos distintos del tr^7 con mayor regularidad que Plauto: *grosso modo*, en las comedias de Plauto suele encontrarse una alternancia entre pasajes en ia^6 , pasajes casi exclusivamente en tr^7 y *cantica* polimétricos, principalmente formados por metros báquicos y créticos, combinados con algunos yambo-trocaicos. Contrariamente, en Terencio, hay una mayor alternancia entre tr^7 , ia^7 , tr^8 y ia^8 , principalmente, y una cantidad muchísimo menor de metros báquicos y créticos. Por esta razón, MARSHALL cree que, combinando una mayor variedad de metros yambo-trocaicos, Terencio contrasta la ausencia de *cantica* polimétricos en sus obras. No es esta la metodología que pretendemos seguir. Efectivamente, en *Andria* encontramos lo que MOORE llama “pasajes polimétricos”, que no constituyen *cantica* polimétricos según su propia clasificación, pues no hacen uso de metros créticos y báquicos, pero alternan, verso a verso, metros yámbicos y trocaicos de mayor o menor duración. Existen once de estos pasajes en *Andria*, según MOORE. Sin embargo, la composición de *cantica* en Terencio no debe ser juzgada según los procedimientos elegidos por Plauto. Si los *cantica* de la *palliata* se dividen en *cantica* estíquicos y *cantica mixtis modis*, los pasajes polimétricos de Terencio, aunque no contengan metros créticos y báquicos, pueden ser considerados, no obstante, *cantica mixtis modis*, pues no constituyen pasajes estíquicos. Creemos que las afirmaciones de MARSHALL y MOORE están influenciadas por aquellas palabras de Varrón que recoge Gelio: *postquam est mortem aptus Plautus [...] numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*.

La tarea de delimitar estos pasajes no es sencilla y MOORE no brinda ninguna delimitación propia. En efecto, hay tanta variedad de metros que cambian, a veces, de un verso al otro y, otras veces, cada tres o cinco versos, que es difícil decidir cuándo comienza y cuándo termina un pasaje polimétrico. De todos modos, no es el objetivo de este trabajo ofrecer una delimitación estricta de todos los pasajes polimétricos a modo de manual.

Nos centraremos en dos pasajes polimétricos: el que está comprendido en los vv. 234-253 del Arco 2, del cual nos interesan concretamente los vv. 240-253, y el que comprenden los vv. 625-638^a del Arco 7, el cual constituye un *canticum mixtis modis* propiamente dicho, según la teoría de MOORE. Ambos pasajes comparten la particularidad de estar en boca de los dos *adulescentes* de la obra: el primero le corresponde a Pánfilo y el segundo a Carino. Si bien el pasaje de Pánfilo no exhibe un uso de metros créticos y báquicos, se distingue notoriamente del resto de los pasajes polimétricos porque incorpora metros yambo-trocaicos que no se encuentran en casi ningún otro pasaje (ia^2 *acat.*, tr^2 *acat.*, tr^2 *cat.*):

Arco 2		Arco 7	
240	ia^2 <i>acat.</i>	625	da^4 <i>acat.</i>
241-242	tr^7	626-634	cr^4 <i>acat.</i>
243	ia^8	635	cr^4 <i>contr.</i>
244	ia^2 <i>acat.</i>	636	tr^2 <i>cat.</i>
245	tr^8	637-638	cr^3 <i>acat.</i>
		638a	tr^2 <i>acat.</i>

Uno de los rasgos más sobresalientes de las comedias de Terencio y que ha sido estudiado bajo distintos puntos de vista es la composición de pares de caracteres. El par por antonomasia es, sin duda, el que conforman los *senes* de *Adelphoe*, Mición y Démeas, pero existen otros similares en toda la obra del africano. En *Andria*, por ejemplo, como en *Heautontimoroumenos*, advertimos también un par de *senes*, Simón y Cremes, y un par de *adulescentes*, Pánfilo y Carino. En *Hau.* y *Ad.*, quizás porque Terencio logró perfeccionar su técnica, estos pares son mucho más importantes para la trama y los procedimientos cómicos que en *Andria*. Los momentos que tales personajes comparten en escena son muy ricos en aquello que FAURE-RIBREAU llamó “comentarios lúdicos”, referencias metateatrales que hablan, entre otras cosas, de una competencia entre los personajes de cada par por permanecer en la obra y hacer perecer al otro, por ejemplo. El caso de *Andria* es menos fecundo en este sentido. Sin embargo, en este, como en los demás casos, podemos rastrear la incidencia de la métrica en la caracterización de estos pares.

La diferencia esencial entre ambos pasajes es, en términos métricos, el hecho de que Carino canta en metros créticos y Pánfilo no. Esta diferencia métrica se traduce en el contenido de ambos pasajes. Si bien en ambos casos se trata de un lamento, típico de los *adulescentes*, Pánfilo se lamenta principalmente porque se siente burlado por Simón y Cremes, quienes le ordenan que se despose con un *monstrum* (v. 250):

*Pa. quid? Chremes, qui denegarat se commissurum mihi
gnatam suam uxorem, id mutavit quia me inmutatum videt?
itane obstinate operam dat ut me a Glycerio miserum abstrahat?
quod si fit pereo funditus.
adeo hominem esse invenustum aut infelicem quemquam ut ego sum!
pro deum atque hominum fidem!
nullon ego Chremeti' pacto adfinitatem effugere potero?
quot modis contemptu' spretu'! facta transacta omnia. hem
repudiatu' repeto. quam ob rem? nisi si id est quod suspicor:
aliquid monstri alunt: ea quoniam nemini obtrudi potest,
itur ad me. [...]
nam quid ego dicam de patre? ah
tantamne rem tam negligenter agere! (vv. 240-253)*

PÁ. —¿Qué? ¿Cremes, que había rechazado entregarme a su hija por esposa, cambió de opinión porque ve que yo no cambié la mía? ¿Tan firmemente se empeña en apartarme a mí, miserable, de Glicerio? Si lo logra, estoy totalmente arruinado. ¿Hay hombre tan desafortunado en el amor o tan desdichado como yo? ¡Por los dioses y los hombres! ¿De ningún modo voy a poder huir del parentesco con Cremes? ¡De cuántas maneras soy despreciado y desechado! Todo está hecho, arreglado. ¡Sí! Una vez rechazado, vuelven a buscarme. ¿Por qué razón? Salvo que sea lo que yo sospecho: crían algún monstruo, y como no lo pueden encajar a nadie, vienen a mí. [...]
Y ¿qué diré de mi padre? ¡Ah! ¡Un asunto tan serio, tratarlo tan a la ligera!

Por su parte, Carino se lamenta porque Pánfilo, a quien acusa de *perfidus*, le ha quitado a quien aquel consideraba su próximo triunfo amoroso:

*Ch. Hoccinest credibile aut memorabile,
tanta vecordia innata quoiquam ut siet
ut malis gaudeant atque ex incommodis
alterius sua ut comparent commoda? ah
idnest verum? immo id est genus hominum pessimum in
denegando modo quis pudor paullum adest;
post ubi tempu' promissa iam perfici,
tum coacti necessario se aperiunt,
et timent et tamen res premit denegare;
ibi tum eorum inpudentissima oratiost
«quis tu es? quis mihi es? quor meam tibi? heus
proximus sum egomet mihi.»
at tamen «ubi fides?» si roges,
nil pudet hic, ubi opus [est]; illi ubi
nil opust, ibi verentur. (v. 625-638a)*

CA. —¿Se puede creer o imaginar que haya tanta estupidez innata como para que se alegren por las desgracias del otro y sus ventajas surjan a partir de las desventajas del otro? ¡Ah!, ¿es verdad esto? Sin duda, el peor tipo de gente es el que solo tiene un poco de reparo en decir que no. Después, cuando ya es tiempo de cumplir lo prometido, entonces, forzados, inevitablemente revelan lo que son; y temen, pero la circunstancia los obliga a negarlo. Entonces, tienen palabras descaradas: “¿Quién sos? ¿Qué me importás? ¿Por qué debería darte a la mía²³? ¡Ay! El más cercano a mí soy yo mismo”. Y si les preguntás: “¿Dónde está la palabra dada?”, no sienten ninguna vergüenza cuando hace falta. ¡Se avergüenzan cuando no hace falta!

La diferencia es sutil, pero cobra sentido cuando entendemos cómo es caracterizado cada uno de los personajes a lo largo de toda la obra. En efecto, Pánfilo, aunque pudiera terminar viviendo una vida que no desea, en el momento presente de la obra tiene a su amada tal como siempre quiso, mientras que Carino tiene todo por perder, pues, estando enamorado de Filomena, no la posee²⁴ y, si Pánfilo se casara con ella, la perdería por completo, ya como objeto de un enamoramiento, ya como novia efectiva. La lamentación de Pánfilo se presenta, pues, más como la de quien debe acatar órdenes a regañadientes que como una respuesta a la inminente pérdida del objeto de su amor, mientras que Carino se lamenta porque se da cuenta de que ha perdido a su amada y, por lo tanto, a aquello que le da sentido a su personaje. En este sentido, MOORE (2012, p. 195) advierte que, según Lindsay, el crítico era un metro muy usado en los lamentos de las heroínas de tragedias romanas. Si tenemos en cuenta que la situación de Carino es más trágica *stricto sensu* que la de Pánfilo, podemos explicar el hecho de que el *canticum* de Carino sea el único de la obra que presenta metros críticos si lo interpretamos como una parodia²⁵ de la tragedia romana.

El uso de los *cantica* polimétricos en Plauto y en Terencio difiere *a priori* en otro aspecto: en la obra del primero, coinciden casi exclusivamente con la entrada de un personaje a escena. En las comedias del africano, según MOORE, esto no sucede, pues solo hay un *canticum* polimétrico, el de Carino, que no coincide con su entrada. Concretamente en *Andria*, sin embargo, las entradas a escena tienen su propia marca, pues coinciden con cambios de metro. La obra comienza con una larga tirada de 175 *ia*⁶, durante los cuales Simón, el *senex*, habla con Sosia, su liberto —aunque pareciera estar hablando consigo mismo, pues la participación de este último está reducida a un mero asentimiento de todo lo que el *senex* dice—. Finalmente, en el verso 175 ingresa Davo, el *servus*, al mismo tiempo que ingresa la música en la obra, pues aquí comienza la primera caída, compuesta en *ia*⁸, *ia*² *acat.* y *tr*⁷. Luego de la escena que comparte con Simón, Davo tiene un soliloquio que termina en *ia*⁸. Entonces, Davo sale e ingresa Misis, la *ancilla* de Glicerio, con otro cambio de metro, en *tr*⁷. La entrada de Pánfilo, inmediatamente después, no exhibe un cambio de metro desde el comienzo, pues su primer parlamento (v. 236) continúa en *ia*⁸, el mismo metro con el que estaba hablando Misis en el v. 235. Sin embargo, cinco versos después, como ya hemos adelantado, comienza el pasaje polimétrico de Pánfilo. Si la lamentación es un rasgo típico de los *adulescentes* y, de este modo, era parte del código compartido por el auditorio, podríamos decir que, aunque Pánfilo ingrese en el v. 236 sin un cambio de metro, es el *canticum* que comienza en el v. 240 lo que revela la identidad de su *persona*. La entrada del segundo *adulescens* de la obra, Carino, no viene acompañada de un *canticum*, pero sí comporta un cambio de metro, pues Pánfilo y Misis terminan de hablar en *ia*⁷ y Carino ingresa en *tr*⁸. Junto con él entra Birria, su *servus*, en el mismo metro. Finalmente, la entrada de Cremes coincide con el comienzo de la caída del Arco 6 y, por lo tanto, también con un cambio de metro. Ingresas, pues, en *ia*⁸ luego de una sección en *ia*⁶. El Arco 6, como vimos, tiene la caída más corta de la obra, por lo tanto, apenas ingresa e intercambia unas pocas palabras con Simón, luego de 5 versos (4 *ia*⁸ y 1 *ia*² *acat.*) la conversación continúa en *ia*⁶ durante 37 versos. Creemos que no es suficientemente notorio el giro en la conversación luego de esos 5 versos como para justificar el cambio de metro. Por otro lado, como dijimos, la gran parte de esta conversación se da en *ia*⁶, metro típico de los *senes*. Consideramos, por lo tanto, que es probable que Terencio viera necesario incorporar un cambio de metro para cumplir con esta expectativa, aunque tan solo fuera para introducir al personaje de Cremes, para luego volver en seguida a su metro más elegido para los *senes*.

Hay un pequeño grupo de personajes cuyas entradas no están marcadas por un cambio de metro, rasgo que no es de extrañar, pues sus participaciones en la trama son menores y permanecen poco tiempo en escena. Nos referimos, por un lado, a Lesbia, que ingresa en medio de un *deverbium* en *ia*⁶. Su principal tarea será la de anunciar el nacimiento del hijo de Pánfilo (v. 486). Por otro lado, Critón y Dromón comportan una función utilitaria, muy acotada y, por lo tanto, apenas participan. La *performance* del primero es por completo en *ia*⁶ y los únicos tres versos en boca del segundo son *ia*⁸ y *tr*⁷.

Si, en lugar de atender a la clasificación de MARSHALL y MOORE, según la cual, como ya dijimos, los *cantica mixtis modis* son aquellos que presentan metros báquicos y créticos, entendemos que Terencio decide prescindir muchas veces de este tipo de metros, prefiriendo los yambo-trocaicos y aportando variedad mediante distintas duraciones, hallaremos, entonces, que también en Terencio algunos de los once pasajes polimétricos que encuentra MOORE —y que nosotros insistimos en considerar *cantica mixtis modis* propiamente dichos— coinciden con las entradas a escena de algunos personajes. De hecho, los cambios de metro que acabamos de señalar son sucedidos, en muchos casos, por tiradas de versos de diversa índole y duración. Davo, pues, entra en un ia^8 , al cual le siguen un ia^2 *acat.*, un ia^8 , y dos tr^7 . La entrada de Misis presenta seis tr^7 seguidos por dos ia^8 , un tr^7 y dos ia^8 , momento en el cual comienza, inmediatamente, el *canticum* de Pánfilo analizado más arriba. Carino y Birria entran con un tr^8 , un tr^7 , dos ia^8 , un tr^8 , un tr^7 , un tr^8 y un tr^7 . Lesbia, si bien entra con cinco palabras en ia^6 , pocos versos después, comienza a cantar con cuatro ba^4 *acat.*, un ia^2 *cat.*, deja de cantar por un verso en ia^6 , y retoma con dos ia^8 . Sorpresivamente, en su análisis, aunque afirma que los *cantica mixtis modis* se componen en báquicos y créticos, MOORE no hace mención alguna de este pasaje de Lesbia, el único en la obra donde encontramos metros báquicos. Al revisar los cambios de metro en *Andria* es evidente, pues, que Terencio aplica una mayor variedad y combinación de metros en las entradas a escena de los personajes que en cualquier otro punto de la obra.

Si quisiéramos expresar lo observado siguiendo las teorías más tradicionalistas, que ven a Plauto como el modelo y a Terencio como quien se aparta de él, podemos concluir que Terencio reemplaza los *cantica*, que en Plauto introducen a los personajes, por meros cambios de metros. Sin embargo, si consideramos que Terencio tenía su propia forma de componer *cantica mixtis modis* sin usar metros créticos ni báquicos, entonces podemos concluir que Terencio, al igual que Plauto, marcaba las entradas a escena con *cantica* polimétricos, los cuales exhiben una variedad mayor de metros con respecto a los pasajes estíquicos.

3. Algunas consideraciones acerca de las asociaciones temáticas

En el capítulo 5 de su trabajo, MOORE explica las asociaciones que encuentra entre ciertos metros y determinados temas. El camino más simple sería adherir a las conclusiones del autor, pero, como dijimos, estamos dispuestos a iniciar un nuevo camino despojado de todo tipo de generalidades y de comparaciones de nuestro comediógrafo con su predecesor, Plauto. Por esto, creemos que es mejor hacer un camino inverso: comparar, primero, las diferentes situaciones en que los metros tienen injerencia y deducir, luego, el denominador común.

MOORE concluye, como dijimos, que el ia^6 predomina en aquellos pasajes donde la música podría distraer a los espectadores del mensaje que porta la palabra hablada cuando esta última reviste cierta importancia. Esto implicaría que todas las elevaciones y aquellos ia^6 que nuestro comediógrafo ha decidido insertar sorpresivamente en las caídas deberían acarrear palabras importantes. Sin embargo, en su argumentación el autor no da indicios de cuáles son las palabras o situaciones que

deben ser consideradas de tal manera. Determinar la importancia de las palabras implica, a su vez, un estudio detenido de la trama de cada obra por separado. En *Andria*, por ejemplo, hallamos que las secciones en *ia*⁶ describen situaciones tan variadas como la narración del contexto de la historia (vv. 1-174, 215-224), la impartición de órdenes (384-393), una amenaza (196-198), el encuentro y la salutación entre personajes (318), la toma de decisiones (497-498, 524-532, 572-574), la revelación de una identidad (919-945), la queja de un esclavo (215-225). Además, si comparamos estas situaciones con las que son descritas en otros metros distintos del *ia*⁶, veremos que, en algunos casos, coinciden (en 481-485, Lesbia da órdenes a Arquilis en *ba*⁴ *acat.*; en 533-537, los *ia*⁸ acompañan el saludo entre Cremes y Simón). Pero si hay dos situaciones que aparecen marcadamente en secciones musicales, es decir, que nunca están en *ia*⁶, son las reflexiones personales y las discusiones entre personajes.

En este sentido, aunque aún no estemos en condiciones de determinar la especificidad temática del *ia*⁶ en esta comedia, podemos concluir que los monólogos introspectivos y las discusiones entre personajes están, en *Andria*, acompañadas de música: en la caída del segundo arco Davo queda solo en escena reflexionando sobre qué hacer (*ia*⁸) y, poco después, Misis habla a solas acerca de la partera, Lesbia (*tr*⁷, *ia*⁸). En el Arco 7, Davo se acusa a sí mismo de haber revuelto todo y apresurado una boda no deseada por su amo (*ia*⁸, *tr*⁷, *tr*⁸). Por otro lado, en el Arco 5 Simón discute con Davo (*ia*⁸, *ia*⁷, *tr*⁷, *tr*²), en el séptimo Carino discute con Pánfilo (*tr*⁷, *ia*⁸), y en el noveno discuten Cremes y Simón (*tr*⁷).

Una de las hipótesis de las cuales partimos es que existen metros particulares asociados a ciertos personajes o máscaras. La Tabla 3 (abajo) consigna la cantidad de versos en que participa cada personaje, distribuidos según el metro²⁶, y el porcentaje que representa cada metro para el total de los parlamentos de cada uno, de manera que podamos apreciar qué metro prevalece para cada *persona* y estudiar las razones de esto y sus consecuencias.

Persona	Cantidad de versos según el metro				
	<i>Ia</i> ⁶	<i>Tr</i> ⁷	<i>Ia</i> ⁸	<i>Tr</i> ⁸	<i>Ia</i> ⁷
<i>Simo</i>	240 (67,4%)	44 (12,36%)	63 (17,7%)		8 (2,25%)
<i>Sosia</i>	33 (100%)				
<i>Davos</i>	74 (29,36%)	82 (32,5%)	75 (29,76%)	1 (0,4%)	18 (7,14%)
<i>Mysis</i>	60 (69%)	8 (9,2%)	8 (9,2%)		11 (12,65%)
<i>Pamphilus</i>	38 (20,5%)	81 (43,8%)	44 (23,8%)	2 (1%)	19 (10,3%)
<i>Charinus</i>	7 (7,7%)	43 (47,25%)	14 (15,38%)	2 (2,19%)	10 (10,98%)
<i>Byrria</i>	14 (50%)	6 (21,42%)	5 (17,85%)	3 (10,7%)	
<i>Lesbia</i>	3 (30%)		2 (20%)		
<i>Glycerium</i>	1 (100%)				
<i>Chremes</i>	33 (40,24%)	35 (42,68%)	12 (14,63%)		1 (1,22%)
<i>Crito</i>	20 (43,47%)	22 (47,83%)	4 (8,7%)		
<i>Dromo</i>		1 (33,33%)	2 (66,66%)		

Tabla 3. Cantidad de versos y porcentajes de los metros según la *persona*.

Según esta información, el personaje que más versos tiene, es decir, que más tiempo está en escena, es Simón. Aparece en 356 versos, es decir, el 36,3% de la obra y más de la mitad de sus parlamentos están en *ia*⁶. Esto último no debe sorprendernos, pues se trata de un rasgo convencional de los *senes*. Aquí es donde creemos que falla la clasificación de MOORE, pues, aunque el *ia*⁶ sea más propicio para algunos temas que para otros, es también un metro asociado a la *persona* del *senex*. DEUFERT²⁷ lo explica en términos de una diferencia entre personajes simpáticos para la audiencia y otros que no lo son: los primeros consistirían en personajes principalmente musicales, mientras que los segundos lo serían en menor medida. Así, los *senes* son, por lo general, los personajes menos musicales porque constituyen personajes autoritarios que reprimen las acciones de los *adulescentes* y mantienen una actitud gruñona. Dentro del *ludus* que proponen la *palliata*, en particular, y los *ludi scaenici*, en general, donde la inversión de roles y una cierta libertad de acción se extendía durante días, estos personajes no debían despertar la simpatía de un público que principalmente buscaba diversión. Nótese la diferencia con el personaje de Davo, el *servus*: de sus 252 versos en escena, solo 74 son en *ia*⁶, es decir, no acompañados de música. Frente al *senex*, el *servus* es un personaje predominantemente musical. El caso de Pánfilo y Carino, los *adulescentes*, es semejante.

Un caso interesante en términos métricos —aunque no, ciertamente, en términos de la trama— es el personaje del liberto, Sosia, quien solo aparece en la elevación del primer arco y, por lo tanto, toda su intervención es en *ia*⁶. Su papel es puramente funcional a la narración de Simón, pues le sirve a este de pretexto para comenzar el relato, asintiendo a todo lo que el *senex* le dice. La *palliata*, como advertimos, presupone una inversión de los roles normales de la sociedad. Así, los *servi*, por ejemplo, aunque eran los personajes más olvidados de la sociedad romana, constituyen la *persona* más importante de las comedias y están caracterizados como personajes mayormente musicales y que contrarían, hasta manipulan, a sus amos. El liberto, por el contrario, siendo el más afortunado socialmente de todos los *servi*, sufre en la comedia la desnaturalización de su antiguo carácter de *servus* y pierde, por consiguiente, su musicalidad, adoptando, a su vez, una actitud adulatora y servicial de la cual carecen los *servi* de la *palliata*.

Conclusiones

Al dedicarnos específicamente al estudio de *Andria* desde un punto de vista performativo, muchas son las cosas que podemos decir acerca de su estructura métrica que no habían sido trabajadas hasta ahora. Una primera aproximación al estudio de la métrica desde esta nueva metodología revela información que podría ser abordada desde diferentes perspectivas. Hemos visto, de hecho, que la influencia de la estructura métrica excede los límites del componente musical de las comedias, extendiéndose hacia la trama, la caracterización de los personajes y de las situaciones dramáticas, y la comicidad, rasgo fundamental de la *palliata*, aunque en los análisis filológicos su papel es muchas veces secundario.

En este sentido, la división en arcos propuesta por MARSHALL nos permitió descubrir una relación particular entre la métrica y la trama que permanecería oculta si nos

atuviéramos a la tradicional estructura de actos y escenas que encontramos en los manuscritos: la obra consta de dos grandes partes, diferenciadas con la entrada de Cremes, la cual introduce un giro en la trama, reflejado en la estructura musical por medio de un *crescendo* y posterior *decrescendo* de las duraciones de los arcos, lo cual contribuye, a su vez, a la identificación del evento dramático con el contexto lúdico.

En el nivel de la microestructura, todavía no hemos dado con la respuesta a la pregunta sobre la especificidad del *ia*⁶. Quizás no sea posible encontrar un denominador común con respecto a la temática de las situaciones dramáticas, y los diferentes pasajes deban ser analizados por separado. Para ello, sería necesario emprender un análisis específico de este fenómeno, que excede los límites de este trabajo.

Nuestro estudio de los *cantica* se nutre principalmente de las teorías sobre codificación y variación en la *palliata*, por medio de las cuales cuestionamos la manera en que MARSHALL y MOORE entienden los procedimientos compositivos de Terencio. Hemos demostrado que el hecho de que Plauto precediera cronológicamente al africano no convierte al primero en modelo del código. Antes bien, el código precede a ambos comediógrafos. Por lo tanto, no debemos considerar que uno encarna el código y el otro se aparta de él, sino que ambos operan variaciones sobre el código en sus propios términos, los cuales coinciden en algunos aspectos y en otros no.

Finalmente, el análisis integral de la macroestructura y la microestructura de *Andria* demostró, por un lado, lo inadecuado que resulta tomar a Plauto como modelo de la *palliata*, del cual se apartaría Terencio y, por otro, el alcance del fenómeno métrico en Terencio respecto de uno de los más reconocidos rasgos de su obra: la composición de pares de caracteres.

Bibliografía

- BROWN, B. – D'ANGOUR, A. J. (2017.) *Delphic Paean by Athenaios Athenaiou*. Oxford.
- DUCKWORTH, G. E. (1994). *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press.
- DEUFERT, M. (2014). Metrics and Music. En M. FONTAINE & A. C. SCAFURO (eds.), *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy* (pp. 477-497). Oxford.
- FAURE-RIBREAU, M. (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Terence)*. Paris.
- HAGEL, S. (2009). Reconstructing the Hellenistic professional aulos. En M.C. MARTINELLI (ed.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica* (pp. 227-246). Pisa.
- HUTCHEON, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía (traducción de Pilar Hernández Cobos). *Poétique*, No. 45, pp. 173-193.
- KAUER, R. & LINDSAY, W. (1958). *P. Terenti Afri. Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- MARSHALL, K. (1968). *Auli Gelli. Noctes Atticae*. Vols. 1-2.

- MARSHALL, C. W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge.
- MOORE, T. J. (2012) *Music in Roman Comedy*. Cambridge.
- WEST, M. L. (1994). *Ancient Greek music*. Oxford.

Notas

¹ El presente trabajo es el resultado parcial de las investigaciones realizadas en el marco de un proyecto de adscripción (2021-2022) a la cátedra de Lengua y Cultura Latina III (Suárez), FFyL, UBA.

² En efecto, la poesía épica y la lírica eran, tanto para griegos como para romanos, experiencias principalmente performativas, pero, a diferencia del drama, no constituían un espectáculo visual que conjagara palabra, música y danza, entre otras cosas.

³ Sin duda, también deberíamos contar en este grupo a la danza, la cual es aún más difícil de tratar que la música, pues esta tiene un correlato en la métrica, a la cual podemos acceder por medio del texto, mientras que aquella, no. Acerca de la danza en la comedia latina cf. MOORE (2012, p. 105).

⁴ cf. MOORE (2012, p. 352). La categoría de verosimilitud trasladada a la *palliata* es anacrónica. Es algo con lo que el espectador moderno suele juzgar la *performance* de los actores en los diversos ámbitos (teatro, series de televisión, películas), pero que difícilmente buscaran los espectadores de *palliata*, pues estos eran conscientes del contexto ritual en que se representaban las obras. Por otra parte, aunque Terencio hubiera simplificado musicalmente sus obras con el fin de ser más realista, restan otros elementos del drama que están lejos de ser verosímiles, que el africano no se encarga de desdibujar en absoluto: un lenguaje claramente artificial, la danza y los gestos que sabemos que se empleaban en escena, la relación entre los personajes (por ejemplo, la típica manipulación que ejercen los *servi* sobre sus *domini*). Finalmente, el mismo hecho de que los personajes se comuniquen con determinada estructura métrica está lejos de ser verosímil. DEUFERT (2014, p. 492) concluye algo similar cuando advierte que Terencio desdibuja la naturaleza métrica de la obra al abandonar la unidad tradicional entre oración y verso mediante la incorporación de encabalgamientos, en favor de un discurso más fiel al de la vida real.

⁵ MOORE (2012).

⁶ MOORE (2012, p. 172).

⁷ La edición base es la de KAUIER—LINDSAY.

⁸ Seguimos las abreviaturas de MARSHALL (2006), que utilizaremos de aquí en más.

⁹ Dímetro yámbico, septenario yámbico, octonario yámbico, dímetro trocaico, octonario trocaico, tetrámetro dactílico, tetrámetro báquico, trímetro crético, tetrámetro crético.

¹⁰ MARSHALL (2006).

¹¹ Un ejemplo de este fenómeno más cercano a nosotros podemos hallarlo en las comedias del Siglo de Oro español, polimétricas como las latinas, en las cuales el final de cada acto estaba compuesto en romances, como marca que permitiera al auditorio, que tenía el oído entrenado para diferenciar los metros, saber que la acción estaba llegando a su fin.

¹² FAURE-RIBREAU (2012).

¹³ FAURE-RIBREAU (2012, p. 389).

¹⁴ FAURE-RIBREAU (2012, p. 389).

¹⁵ De hecho, la ópera nace con *Dafne* (ca. 1598) de Girolamo Mei, en un intento típicamente renacentista por recuperar la forma de las tragedias griegas.

¹⁶ El tema de la *modulatio* es largo y controvertido. Fuentes griegas y latinas hacen referencia a diversas formas de emisión de los discursos, pero en general versan sobre la diferencia principal entre un *sermo familiaris* y una *modulatio scaenica*, sin dejar claro la manera en que se cantaban las piezas musicales. Los casos ya nombrados de composiciones griegas echan luz sobre esto, aunque los estudios latinos se han desentendido de esto hasta ahora. Cf. Quintiliano, *Inst.* 11.3.57, MOORE (2012, p. 92).

¹⁷ El *recitativo secco* es una forma musical que se sirve de las inflexiones de la voz hablada con una escasa instrumentación solo en puntos específicos de las frases y funciona como medio de transición entre las arias de una ópera. El *recitativo accompagnato*, a diferencia del *secco*, presenta una mayor complejidad musical.

¹⁸ Sugerimos mirar las siguientes puestas arqueológicas de estas dos composiciones: <https://www.youtube.com/watch?v=SgpWXDSSHE0>; <https://www.youtube.com/watch?v=-FslZznIKQgM> (minuto 18:46).

¹⁹ cf. WEST (1994), BROWN-D'ANGOUR (2017).

²⁰ La complejidad musical a la que referimos se hizo posible, a su vez, por la complejidad tecnológica que adquirieron los instrumentos musicales para ese período, como lo demuestran los descubrimientos de los *auloi* helenísticos o las *tibiae* de Pompeya. Cf. HAGEL (2009). Sugerimos mirar este video <https://www.youtube.com/watch?v=OCHWvl16mpg> para comprender mejor la complejidad de estos instrumentos.

²¹ DEUFERT (2014, p. 491).

²² MOORE (2012, p. 175).

²³ i.e. “mi novia”.

²⁴ Al menos no parece haber sido correspondido ni haber tenido algún tipo de contacto con ella. Tampoco Filomena aparece como personaje, sino en boca de otros.

²⁵ No debe entenderse la parodia en el sentido corriente y restringido que la asemeja a la sátira o la burla. Acerca de la parodia y sus diferencias con la ironía y la sátira cf. HUTCHEON (1981).

²⁶ Hemos consignado solo los metros más representativos, pues hay una cantidad de metros (*ia*² *acat.*, *ia*² *cat.*, *tr*² *acat.*, *tr*² *cat.*, *da*⁴ *acat.*, *cr*⁴ *acat.*, *cr*⁴ *contr.* *cr*³ *acat.*, *ba*⁴ *acat.*) que solo constituyen un pequeño porcentaje no significativo para esta sección de nuestro análisis.

²⁷ DEUFERT (2014, p. 491).