



# ¿ADULESCENS AMATOR? ETHOS Y COMICIDAD EN LA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE PÁNFILO EN *HECYRA* DE TERENCIO

Soledad Correa

[Conicet - Universidad de Buenos Aires]  
[soledad.correa@conicet.gov.ar]

**Resumen:** Aunque el rasgo *amator* define al *adulescens* desde el punto de vista del código de la *palliata*, el presente trabajo se propone demostrar que parte de la comicidad de este personaje reside en el hecho de que esta es una rutina que Pánfilo no desarrolla más que a un nivel discursivo, que no se condice con sus acciones en escena. Un segundo aspecto en el que reposa su comicidad estriba en que Pánfilo no es el típico *adulescens* indeciso de *palliata*, pues, paradójicamente, con su decisión de no actuar, termina capitaneando el desarrollo de la trama.

**Palabras clave:** Terencio - *Hecyra* - Pánfilo - *adulescens amator* - comicidad

***Adulescens amator*? Ethos and humorousness in Pamphilus' discursive construction in Terence's *Hecyra***

**Abstract:** Although being an *amator* is a feature that defines the *adulescens* from the point of view of *palliata*'s code, the present paper argues that part of the humorousness of this character comes from the fact that this is a routine that Pamphilus develops only at a discursive level, which does not correspond to his actions on the stage. A second aspect of his humorousness is based on not being the *palliata*'s typical indecisive *adulescens*, since, paradoxically, with his decision to avoid acting, he ends up playing the lead role in the plot development.

**Key words:** Terencio - *Hecyra* - Pamphilus - *adulescens amator* - humorousness

El presente trabajo se propone analizar los procedimientos cómicos puestos en juego en la configuración del *ethos* discursivo de Pánfilo en la comedia *Hecyra*, la más experimental de las comedias de Terencio, representada en tres ocasiones y, en general, bastante soslayada por los estudiosos modernos de la obra del africano en virtud precisamente de su supuesta falta de comicidad<sup>1</sup>. Recordemos brevemente el

1 En este sentido, señala DUCKWORTH (1952: 149), "(...) *the play lacks both humor and dramatic action*". A propósito de la mala reputación de *Hecyra*, cfr. KNORR (2013). El hecho de que en los prólogos de la pieza se refiera la interrupción de la representación en dos oportunidades ha sido utilizado para abonar la tesis de la falta de popularidad de Terencio en comparación con Plauto. Con todo, PARKER (1996) consigue demostrar convincentemente que Terencio fue en realidad un autor muy exitoso y, a

argumento de la pieza: un *adulescens* de nombre Pánfilo mantiene relaciones con la *meretrix* Báquide, pero es forzado por su padre a casarse con una muchacha de origen libre hija de un vecino, Filomena. Al principio, Pánfilo se niega a compartir el lecho con su esposa y continúa visitando a Báquide, en un intento de alejar con este comportamiento a Filomena. Gradualmente Pánfilo dirige su *amor* en la dirección socialmente aceptable y el matrimonio se consuma varios meses después de haberse celebrado. A su regreso de un viaje de negocios, Pánfilo descubre que su esposa está a punto de dar a luz a un niño que él sabe positivamente que no puede ser suyo, dada la tardía consumación del matrimonio. Lo que Pánfilo ha convenientemente olvidado es que poco antes de casarse violó a una muchacha en la calle, mientras estaba camino a la casa de Báquide. Ahora bien, resulta que su víctima era de hecho su futura esposa, lo que significa que el niño que ella espera no es un *alienus puer*, un bastardo, sino su propio hijo. Interesa destacar que, dado que el poeta prescinde del prólogo expositivo-narrativo, este descubrimiento clave ocurre en los últimos setenta versos de la obra, lo cual contribuye a generar un gran suspenso y a mantener al público en vilo.

---

partir de un minucioso análisis de estos mismos prólogos, deduce que el motivo por el cual el público abandonó el teatro no tuvo que ver con el fracaso de Terencio como dramaturgo, sino con un problema de programación simultánea. Cfr., asimismo, GOLDBERG (1986).

Es un lugar común de la crítica terenciana el señalar que los personajes que el dramaturgo construye nunca se ciñen completamente a la convención cómica de su *persona*. *Hecyra* no es la excepción en este sentido<sup>2</sup>. Con todo, en el elenco de personajes de esta comedia hay algunos que subvierten de manera más evidente lo que el código marca como propio de sus *personae*<sup>3</sup>: por ejemplo, Sóstrata, la *bona socrus*; Báquide, la *bona meretrix*, quien llega incluso a actuar en contra de sus propios intereses profes-

2 Cfr. MCGARRITY (1980), quien analiza *Hecyra* a la luz de lo que él considera que es el tema dominante en Terencio, a saber, el contraste entre reputación y realidad.

3 Recordemos que, en lo que atañe a la construcción de los personajes cómicos, el conjunto de los estudiosos de la comedia latina reconoce la existencia de una convención cómica y de roles altamente codificados para la *palliata*, donde cada personaje se define no a partir de datos exteriores a dicha convención cómica, sino por su adecuación al código de su *persona*, es decir, por su correspondencia mayor o menor con las expectativas que este código genera en el público (FAURE-RIBREAU 2012: 21). La *persona* constituye la primera identidad del personaje, una identidad convencional que, al ponerse en variación en las diversas situaciones dictadas por la intriga de la comedia, permite las creaciones particulares, sin que sea necesaria una caracterización psicológica, moral o biográfica. De esta manera, en el horizonte de expectativas del público romano, cada nueva pieza se parecerá a las otras sin parecersele verdaderamente. Como apuntan DUPONT; LETESSIER (2011: 107), el atractivo de este tipo de espectáculo reposa sobre el doble placer del reconocimiento y de la sorpresa, en tanto el público busca encontrar lo que su conocimiento práctico del código le permite anticipar, pero también desea ser sorprendido y esperar lo inesperado, es decir, la variación.

sionales (v. 836), y Parmenón, el *servus incallidus*. En el caso del personaje que nos ocupa, Pánfilo, el modo en que el poeta marca distancia con respecto a la *persona* tradicional del *adulescens* es, a nuestro juicio, más sutil<sup>4</sup>, pero no por ello menos notable. De hecho, algunos estudiosos han señalado la “monstruosidad” de este personaje<sup>5</sup>, execrable por su hipocresía y su constante apelación a un doble estándar moral<sup>6</sup>. Ahora bien, conviene recordar que *Hecyra*, leída a la luz de la comedia tradicional plautina, resulta una comedia anómala, pues irónicamente se abre en el punto exacto en que habitualmente se cierran las comedias del sarsinate, esto es, unos meses después de celebrarse el matrimonio entre dos jóvenes. Esto convierte de entrada a Pánfilo en un *adulescens* casado, hecho que constituye casi un oxímoron para la convención de la *palliata*. En efecto, de acuerdo con dicha convención, el *adulescens* es un *amator* ligado a una *meretrix* o eventualmente a una *virgo* ausente de la escena, cuyo objetivo es casarse con aquella que ama. Pánfilo,

en cambio, no es el típico *adulescens amator*, pues ya posee a aquella que ama, que es su esposa.

Nuestro examen se servirá de los conceptos articulados por AMOSSY en su libro *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010). El *ethos* es allí ampliado desde su primera concepción en la retórica antigua y sus enfoques opuestos son presentados a partir de una concepción sociodiscursiva, dinámica e interactiva. Para los fines que perseguimos, interesa tener presente que el *ethos* discursivo, esto es, el *ethos* o imagen de sí que el locutor construye en su discurso, guarda estrecha relación con la imagen previa o *ethos* previo que el auditorio puede tener del locutor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus interlocutarios. En efecto, la representación de la persona del locutor anterior a su toma de la palabra constituye a menudo el fundamento de la imagen que él construye en su discurso, en tanto esta imagen intentará consolidar, rectificar o borrar la mencionada representación anterior. *Mutatis mutandis*, podemos pensar que el código de la *palliata* funciona como una suerte de *ethos* previo en tensión con el cual Pánfilo construirá su propia identidad lúdica. Además de los desarrollos conceptuales de AMOSSY, nuestro análisis tomará en cuenta, entre las diversas teorías modernas sobre el humor, las denominadas ‘teorías de la incongruencia’, de acuerdo con las cuales el humor se origina toda vez que constatamos una incongruencia entre el pensamiento y la realidad

4 Como indica MCGARRITY (1980: 153), “*For Bacchis the reversal is sudden and complete, but revelation of Pamphilus’ character is more gradual. His early description as devoted lover (and then husband) and as a dutiful son is supplanted by an awareness of him as a vacillating adolescent concerned with preservation of reputation rather than with proper behavior.*”

5 Cfr. ANDERSON (2000).

6 Cfr. PENWILL (2004). Como apunta GOLDBERG (1986: 152), “*Like so many Terentian adulescentes, he is a rather unappealing ‘hero’.*”

que observamos<sup>7</sup>. Nuestra hipótesis es que en esta pieza los mecanismos de la comicidad se apoyan en el desajuste o incongruencia entre el *ethos* previo de Pánfilo en tanto *adulescens amator* y su *ethos* discursivo, esto es, la imagen de sí que Pánfilo construye en su discurso. Dicho de otra manera, creemos que la comicidad de este personaje reposa en el modo paradójal en que se configura su *ethos* discursivo en relación con su *ethos* previo: en primer lugar, si bien el rasgo *amator* define al *adulescens* desde el punto de vista del código, no es una rutina que Pánfilo desarrolle más que a un nivel discursivo, que no se condice con sus acciones en escena. Lo que se advierte es que, si bien Pánfilo no es un *pater familias* en sentido estricto, en tanto su padre aún vive –y, por lo tanto, el joven es un *alieni iuris*–, en la construcción de su *ethos* discursivo hay un desplazamiento cómico hacia un rasgo propio de la máscara del *senex*, que se pone de manifiesto en la inclinación a la censura<sup>8</sup> y en el énfasis en el concepto de *honestum*. En segundo lugar, Pánfilo no es el típico *adulescens* irresoluto, sujeto a la acción de otro personaje, ya que con su decisión de no actuar termina capitaneando el desarrollo de la trama, con la ironía<sup>9</sup>

7 Cfr. ATTARDO (1994: 47-49).

8 Cfr. FAURE-RIBREAU (2012: 82).

9 Según KONSTAN (1983: 140-141), *Hecyra* "(...) represents the ironic moment in new comedy". También ZOCCOLA analiza las funciones de la ironía en esta comedia y señala que "*L'Hecyra* (...) rappresenta (...) uno svilippo ironico del genere stesso di commedia. L'ironia in Terenzio è quindi, un

de que sus acciones en escena y su gesto como *auctor* del final de la pieza (vv. 866-68) dejan de lado completamente lo que es *honestum*.

Para comenzar, detengámonos en el nombre del *adulescens*, Pánfilo, que significa tanto "que todo lo ama" o "por todos amado", o, de hecho, una combinación de ambas cosas<sup>10</sup>. Es decir, su nombre, que pone el acento en la cuestión del *amor*, funciona a nuestro juicio como una pista falsa en la presentación de este personaje. Más reveladora resulta la primera escena de la comedia que, como señala KONSTAN (1983: 132), presenta una visión cínica del *amor* y nos prepara no para una comedia convencional de intriga y reconocimiento, sino para la investigación de un matrimonio en el cual la pasión amorosa ha sido sacrificada a la conveniencia social. De hecho, una de las primeras cosas que se predicán sobre Pánfilo en esta primera escena es su falta de *fidelitas* como *amator*:

PH. Per pol quam paucos reperias  
[meretricibus  
*fidelis evenire amatores, Syra.*  
*vel hic Pamphilus iurabat quotiens*  
[Bacchidi,  
*quam sancta, uti quivis facile posset*  
[credere,  
*numquam illa viva ducturum uxorem*  
[domum!  
*em duxit*<sup>11</sup> (vv. 58-63).

*modo cortese per criticare e per sovvertire la trazidione (...)*" (2007: 281).

10 Cfr. AUSTIN (1921: 43 s., 69 s., 85 s.).

11 Los pasajes citados de Terencio fueron tomados de la edición de KAUER-LINDSAY (1958). La traducción nos pertenece.

Por Pólux, Sira, ¡qué pocos amantes encontrarás que se mantengan fieles a las meretrices! ¡Ahí tenés a este Pánfilo, que tantas veces juraba a Báquide y con cuánta solemnidad, que cualquiera hubiera podido creerle fácilmente, que nunca se casaría mientras ella estuviera viva! ¡Y mirá, se casó!

Aquí se expone la flagrante contradicción entre la pomposidad del discurso de Pánfilo como *amator* (*iurabat quotiens...quam sancta*) y sus acciones (*Em duxit*), algo que, según veremos, será una constante en este personaje, y que, a nuestro juicio, constituirá el principal resorte de la comicidad en la construcción de la identidad lúdica del *adulescens*.

En la escena siguiente, Parmenón, esclavo de Pánfilo, sintetiza los hechos anteriores al comienzo de la pieza a la cortesana Filotis (vv. 97-197), señalando cómo inicialmente Pánfilo amaba a Báquide (*hanc Bacchidem amabat ut quom maxume*, vv. 114-115). El discurso del esclavo pone en funcionamiento los elementos convencionales de la *persona* del *adulescens*, sobre todo la oposición entre *pudor* y *amor*<sup>12</sup> (v. 122) y las quejas del tipo *perii miser* (vv. 131-133), y refiere cómo Pánfilo acaba por abandonar a la cortesana, cediendo ante la insistencia de su padre de que tomara por esposa a Filomena, la hija de un vecino. Con todo, para gran sorpresa de Filotis –recordemos que los personajes protáticos en Terencio a menudo cumplen la

función de poner en abismo la recepción del argumento<sup>13</sup>–, el joven se niega a consumir el matrimonio. Así refiere textualmente el esclavo la explicación de Pánfilo:

*sed quam decrerim me non posse diutius habere, eam ludibrio haberi, Parmeno, quin integram itidem reddam, ut*  
[*accepi ab suis,*  
*neque honestum mihi neque utile*  
*[virginist (vv. 73-76).*

pero he decidido que no puedo retenerla por más tiempo, ni conservarla como motivo de burla, Parmenón. Igualmente, no devolverla intacta, como la recibí de los suyos, ni sería honesto de mi parte, ni útil para la doncella.

Aquí puede advertirse cómo Pánfilo se apropia de una rutina más acorde con la máscara del *senex*, personaje que suele evidenciar esta fijación con lo *honestum*<sup>14</sup>, es decir, con aquello que goza de la aprobación social, y la necesidad de preservar lo decoroso, lo justo, lo digno. Este desplazamiento cómico, que involucra la explotación de un rasgo de la imagen del *pater familias* a los efectos de provocar la risa, se debe, a nuestro juicio, al hecho de que el cumplimiento con los deseos de su padre de casarse con Filomena ha colocado a Pánfilo en el sendero de la respetabilidad, pues su condición de hombre casado lo ubica socialmente en la

12 Cfr. LENTANO (1991).

13 Cfr. FAURE-RIBREAU (2012: 270).

14 Según ESPIGARES PINILLA (2008: 68-69), la palabra *honestum* en *Hecyra* se utiliza para describir un acto bien visto socialmente.

situación de un potencial *pater familias*, aunque, como ya indicamos, estrictamente no lo es, pues su padre aún está con vida. Que esta es la imagen que Pánfilo desea presentar de sí mismo queda claro a partir de la reacción de Filotis, quien a continuación comenta: *pium ac pudicum ingenium*<sup>15</sup> *narras Pamphili* (“según cuentas, respetuoso y púdico es el carácter de Pánfilo”).

Hasta aquí, Pánfilo se nos presenta como extremadamente egocéntrico. En efecto, no profesa una lealtad genuina hacia Báquide y las promesas que le dirige se basan en su deseo de seguir adelante con la relación en su propio interés; con todo, cuando las circunstancias apremian, las rompe inmediatamente. Asimismo, si bien accede, ante la insistencia de su padre, a casarse con Filomena, trata a su esposa con desdén y se muestra incapaz de repudiarla, lo que dañaría su reputación y le traería dificultades con su padre (vv. 78-81). Parmenón refiere a continuación cómo durante los primeros meses del matrimonio Pánfilo siguió frecuentando a Báquide<sup>16</sup>, hasta que esta comenzó a mostrarse “malvada y desvergon-

zada” (*maligna multo e mage procax*, v. 84)<sup>17</sup>. Seguidamente, narra cómo Pánfilo se enamoró de su esposa de una manera bastante particular, que vale la pena citar por extenso:

*atque ea res multo maxime  
diiunxit illum ab illa, postquam et ipse se  
et illam et hanc quae domi erat cognovit  
[satis,  
ad exemplum ambarum mores earum  
[existimans.  
haec, ita uti liberali esse ingenio decet,  
pudens modesta incommoda atque  
[iniurias  
viri omnis ferre et tegere contumelias.  
hic animu' partim uxori' misericordia  
devinctu', partim victus hui(u)s  
[iniuriis  
paullatim elapsust Bacchidi atque huc  
transtulit  
amorem, postquam par ingenium  
[nactus est.  
interea in Imbro moritur cognatus senex  
horunc: ea ad hos redibat lege hereditas.  
eo amantem invitum Pamphilum  
[extrudit pater (vv. 160-173).*

15 Cfr. FAURE-RIBREAU (2012).

16 Como señala SHELTON (1998: 54-55), “(...) *male sexual infidelity was a moral issue only if it compromised the integrity of another man's family. Wives were expected to tolerate their husbands' 'affairs' with slaves, prostitutes, and other 'disreputable' women (...), but husbands could divorce wives involved in similar behaviour and kill the 'other' man. The definition of adultery was limited to any sexual infidelity by a married woman or with a married woman.*”

17 Como apunta ROSIVACH (1998: 133), “*Donatus (ad loc.) glosses Parmenon's procax (...) as dispoliatrix et petax ('despoiling and grasping'). In other words, Bacchis now began to act like a typical greedy meretrix towards Pamphilus, having previously been, we would assume, someone like Philotis, who was just happy to party with him. In continuing his visits to Bacchis Pamphilus had refused to recognize that, now that he was married, he was an adult, and that it was therefore time to leave this kind of typically youthful behavior behind. Consistent with the positive image which Bacchis will have throughout the play it is she, and not Pamphilus, who is represented here as the agent of change. He does not leave her; rather by treating him as he now deserved to be treated she drove him away from herself.*”

Y este hecho es lo que más lo apartó de ella, dado que él pudo no solo conocerse a sí mismo, sino también a aquella mujer y a esta que tenía en casa, evaluando las costumbres de cada una de acuerdo con el ejemplo de ambas. Esta, como conviene a una mujer de noble condición, es pudorosa, reservada, soporta las molestias y todas las injurias del marido y oculta las afrentas. Él, en parte vencido por la compasión a su esposa, en parte vencido por las injurias de esta, poco a poco fue separándose de Báquide y transfirió su amor a su esposa, puesto que la encontró con un carácter semejante al suyo. Entretanto fallece en Imbros un anciano pariente de estos y su herencia les correspondía por ley. El padre empuja a Pánfilo, ahora enamorado, en contra de su voluntad hacia allí.

Es notable el modo en que Parmenón describe el proceso de enamoramiento de Pánfilo fundamentalmente como el resultado de una evaluación (*existimans*) que toma en cuenta el ejemplo (*exemplum*) provisto por una y otra<sup>18</sup>. Si bien puede inferirse que durante esta comparación las cualidades de ambas son sopesadas, aquí solo se pone de relieve cómo las virtudes éticas de Filomena inclinan la balanza a su favor y la convierten en la

*uxor* ideal a los ojos de un romano<sup>19</sup>. Asimismo, llama la atención en la descripción de este enamoramiento la ausencia total de referencias al aspecto físico de la joven. Esta ausencia de erotismo visual contrasta fuertemente con la descripción de otras escenas de enamoramiento en las comedias de Terencio, en las que la belleza física de la *virgo* opera como el principal disparador del *amor*<sup>20</sup>. Esta descripción constituye, a su vez, una caracterización indirecta de Pánfilo, quien, una vez más, teniendo lo *honestum* como vara de medida, ha transferido (*transtulit*) su *amor* en la dirección socialmente aceptable. Como vemos, acaso porque este enamoramiento se da, de manera inusual, en el marco de un matrimonio ya celebrado, el *amor* en cuestión nada tiene de fuerza irracional, sino que se ajusta perfecta-

18 HABINEK analiza el nexo que aquí se traza entre *existimo* y *exemplum* y concluye que "(...) *the economic subtext present in the terms exemplum and existimans here serves to carry significant theatrical and ideological irony: Pamphilus is represented as reverting to what is figured as a pre- or noneconomic code of conduct (husbands should sleep with their wives) by the financial demands that a prostitute makes upon him*" (1998: 59).

19 En palabras de MORTON BRAUND (2005: 46), "(...) 'concordia' between husband and wife is established as the ideal for marriage, but the prime responsibility for the achievement of such 'concordia' is almost invariably placed upon the wife, especially through the wife being 'morigera', that is, compliant with her husband in domestic and sexual matters".

20 Por ejemplo: *CH. quaedam hodie est ei dono data virgo: quid ego eiu'tibi nunc 'faciem' praedicem et laudem, Antipho, quom ipsum me noris quam elegans 'formarum spectator' siem? in hac commotu'sum. AN. ain tu? CH. primam dices, scio, si 'videris'. quid multa verba? 'amare coepi' (Eu.564-68). Énfasis nuestro. [Traducción: Quéreas: Hoy le entregaron una chica como regalo... ¿Para qué voy a describir ahora yo su rostro o voy a elogiarlo, cuando sabés bien en qué medida soy un exquisito examinador de bellezas? Esta me conmovió. Antifón: ¿Vos decís? Quéreas: Dirías que es la mejor, si la vieras. Estoy seguro. ¿Para qué tantas palabras? Me enamoré].*

mente a la conveniencia social. Esta descripción de un *amor* razonado y de un *adulescens* cuyo *amor* es susceptible de ser direccionado, negociado y explicado de manera racional, algo que sin duda rompe con las expectativas habituales, deben de haber resultado sumamente cómicos a los espectadores.

La primera aparición de Pánfilo en escena ocurre al comienzo del Acto 3, donde lejos de manifestar placer por estar volviendo a casa junto a su ahora amada esposa (esto confirma lo narrado por Parmenón a propósito de que este transfirió su *amor* de Báquide a Filomena), se muestra lleno de quejas. Así, hace una entrada convencional de *adulescens amator* desdichado, evocando las consecuencias del *amor* sobre su existencia. Sus primeras palabras son *nemini plura acerba credo esse ex amore homini umquam oblata/quam mi* (“No creo que exista nadie a quien el amor le haya traído más amarguras que a mí”, v. 281s.). Es la llamada de auxilio del *adulescens*. Lo que ocasiona las sombrías reflexiones de Pánfilo es el hecho de que Parmenón le ha informado sobre el distanciamiento entre su esposa y su madre, que antes ha referido a Filotis y a Sira (v. 177 ss.), y que ha ocupado tiempo escénico a lo largo del Acto 2. La huida de Filomena a casa de sus padres permite al *argumentum* encontrar un esquema convencional: el *adulescens* está separado de aquella que ama, en tanto ella ya no habita en la misma casa que él sino en la vecina. Hay aquí otra cómica incongruencia, ya que Pánfilo

responde ante esta crisis familiar con el lenguaje propio de un *adulescens amator*, lo que revela una falta de madurez de su parte, pues, como hombre casado y potencial *pater familias*, debería poder manejar la situación él mismo antes que enviar una señal de auxilio a su esclavo<sup>21</sup>.

En este punto Pánfilo oye los gritos de Filomena desde fuera de la escena y a su madre intentando consolarla. Recordemos aquí la convención habitual en la Comedia Nueva por la que se admitía que los gritos de una joven desde dentro del escenario provenían de los dolores propios del parto<sup>22</sup>. Sin embargo, lo que hace que esta escena resulte sumamente cómica es que ni Pánfilo ni Parmenón (ni Sóstrata, quien probablemente ha experimentado estos dolores) alcanzan a comprender a qué se deben y comienzan a conjeturar que Filomena está gravemente enferma, lo cual contribuye a resaltar la ironía dramática de esta escena:

---

21 Esto se relaciona con un tema recurrente en Terencio, a saber, “(...) *the difficulties that his males exhibit with maturity. Both adolescents and grown males in Terence are consistently characterized as failing to operate as or develop into true adults who participate fully in society. (...) Men in Terence, whether young or old, are frequently unable or unwilling to fulfill the tasks, expectations, and roles of men in respectable Roman society. We can draw a parallel between this tendency and the fact that Terence also does not depict grown men executing the obligations of ritual and domestic cult that come with the position of paterfamilias*” (GELLAR-GOARD 2013: 171).

22 Cfr. Plaut., *Aul.* 691; Ter., *Andr.* 473, *Ad.* 486.



PAM. *quid morbi est?* PAR. *nescio.*  
 [PAM. *quid?*  
*nemon medicum adduxit?*  
 [PAR. *nescio.*  
 PAM. *cesso hinc ire intro ut hoc quam*  
*[primum quidquid*  
*est certo sciam?*  
*quonam modo, Philumena mea,*  
*[nunc te offendam adfectam?*  
*nam si periculum ullum in te*  
*[inest, perisse me una haud*  
*dubiumst* (vv. 323-326).

PÁNFILO. ¿Qué es esta enfermedad?  
 PARMENÓN. No lo sé.  
 PÁNFILO. ¿Cómo? ¿No han traído a un médico?  
 PARMENÓN. No lo sé.  
 PÁNFILO. ¿Qué estoy esperando para entrar y saber con certeza, y cuanto antes, lo que pasa? ¿De qué modo, mi querida Filomena, te encontraré ahora enferma? Pues si estás en peligro no hay duda de que moriré contigo.

Como resulta evidente a partir de esta cómica reiteración de *nescio* en sus respuestas, Parmenón no es el típico esclavo de *palliata* que lo sabe todo, que prepara intrigas y engaños y que mueve los hilos de la trama adelantándose a posibles acontecimientos futuros; muy por el contrario, tanto en esta ocasión como a lo largo de toda la pieza ignora completamente las auténticas circunstancias del drama. Aquí Pánfilo despliega nuevamente el lenguaje altisonante del *adulescens amator* al rescate, lenguaje que contrastará fuertemente con sus acciones tras conocer la verdad.

Pánfilo vuelve a escena solo veintiséis versos después. Su extenso monólogo (vv. 361-414) constituye un

punto de inflexión en la comedia<sup>23</sup>, en tanto nos permite conocer la verdadera razón de la huida de Filomena a casa de sus padres: la muchacha ha dado a luz a un niño producto de una violación. Como apunta PENWILL (2004: 135), el soliloquio de Pánfilo, lejos de ser un discurso desarticulado e inconexo, comienza con un período de cuatro líneas cuidadosamente construido que nos recuerda sus parlamentos referidos textualmente por Pánfilo en el Acto 1<sup>24</sup>, lo que, en principio, revela la capacidad del *adulescens* para distanciarse emocionalmente de lo sucedido<sup>25</sup>. En el monólogo Pánfilo da detalles sobre cómo fue recibido por las criadas; cómo su ansiedad por Filomena lo llevó a correr hacia ella; cómo la encontró en medio de la agonía de dar a luz; cómo no pudo encontrar otra cosa que decir a excepción de *o facinus indignum* (“¡Oh, crimen indigno!”; v. 376); cómo corrió fuera de la habitación; cómo escuchó las súplicas de Mírri-na, madre de Filomena, cuyo discurso Pánfilo refiere completa y textualmente, a pesar de su afirmación de que “cuando recuerdo las súplicas de esta, no puedo, ¡ay de mí!, contener las lágrimas” (*quom orata huius remiscor nequeo quin lacrumem miser*,

23 Cfr. SUÁREZ (2019).

24 Como nota PERELLI (1973: 215): “*la sintassi è assai ricca di proposizioni subordinate temporali e causali, oltre che di averbi temporali e causali nella coordinazione*”.

25 En palabras de PENWILL (2004: 135), “*There seems little room for sobs in Pamphilus’ delivery and in fact the whole thing resembles a messenger speech in a tragedy*”.

v. 385). A partir de este discurso nos enteramos sobre el violador desconocido y también sobre la promesa de Pánfilo de mantener en secreto las circunstancias del embarazo de Filomena. Lo sorprendente ocurre a continuación, pues si bien lo esperable de acuerdo con la convención sería que el *adulescens* se muestre indeciso respecto a qué curso de acción tomar y acuda al esclavo para que lo auxilie, Pánfilo ya ha tomado una decisión, y llamativamente rápido, si el afecto que ahora siente por su esposa es tan grande como sus altisonantes declaraciones de amor parecían sugerir:

*nam de redducenda, id vero ne utiquam*  
*[honestum esse arbitror*  
*nec faciam, etsi amor me graviter*  
*[consuetudoque ei(u)s tenet.*  
*lacrumo quae posthac futurast vita*  
*[quom in mentem venit*  
*solitudoque. o fortuna, ut numquam*  
*[perpetuo's data!*  
*sed iam prior amor me ad hanc rem*  
*[exercitatum reddidit,*  
*quem ego tum consilio missum feci:*  
*[idem [nunc] huc operam dabo.*  
*adest Parmeno cum pueris: hunc*  
*[minimest opus*  
*in hac re adesse; nam olim soli credidi*  
*ea me abstinuisse in principio quom*  
*[datast.*  
*vereor, si clamorem ei(u)s hic crebro*  
*[exaudiat,*  
*ne parturire intellegat. aliquo mihi*  
*hinc ablegandu'dum parit Philumena*  
 (vv. 403-414).

Por lo que respecta a llevármela de nuevo, considero que eso de ninguna manera es honesto y no lo haré, aunque el amor y la costumbre de estar con ella pesan sobre mí. Derramo

lágrimas cuando pienso qué vida me espera y qué soledad. ¡Oh fortuna, que nunca te nos otorgas perpetuamente! Pero ya un amor anterior del que en otro tiempo me alejé con buen criterio me volvió experto en este tema; haré ahora lo mismo con este. Acá está Parmenón con los esclavos; es necesario que de ninguna manera esté presente en este asunto, pues en otro tiempo a él solo le confié que al principio de mi matrimonio me había abstenido de mi esposa; temo que se dé cuenta de que está de parto, si oye repetidamente el grito de esta. Debo alejarlo de aquí hacia cualquier parte mientras Filomena da a luz.

Como vemos, no se llevará de nuevo a Filomena, a pesar de que nadie más que él podría saber que el niño no es suyo (Mírrina le señala esto en el v. 392). Esta enfática decisión llama la atención si recordamos que apenas unos versos antes había declarado su deseo de unirse a ella en la adversidad. Con todo, una vez más advertimos el desajuste entre su *ethos* previo como *amator* y sus acciones en escena, que tienden a borrar o a contradecir este rasgo. De acuerdo con esto, su reacción ante el sufrimiento de Filomena es de absoluta insensibilidad. Recordemos que Filomena no solo es inocente, sino que es la víctima de un crimen atroz. Con todo, a Pánfilo le importan menos sus sentimientos que el hecho de que no era virgen cuando se casó con ella. Nuevamente, el *amor* no tiene ni la menor incidencia en sus acciones, solo señala que no sería *honestum* (v. 403) llevársela a su casa bajo las presentes circunstancias, y lamenta su propia futura soledad, en nada se condele ante el su-

frimiento de la muchacha. Como es habitual, Pánfilo solo piensa en sí mismo y espera ser alabado por seguir el curso de acción apropiado, a pesar de todos los sufrimientos que esto le ocasiona. Más aun, de manera absolutamente cínica trae a colación su anterior experiencia en el *amor*, que lo ha convertido en un experto a la hora de aplacar sus sentimientos (recordemos cómo unos versos antes y tras una meditada comparación entre ambas, “transfirió” su amor de Báquide a Filomena). Su insensibilidad ante lo que le sucede a Filomena llega a tal punto que parece haber huido incluso antes de que esta terminara de dar a luz, porque cuando advierte la presencia de Parmenón en el v. 409 expresa su preocupación de que él también oiga los gritos de la joven (v. 412). Como apunta PENWILL (2004: 143, n.24), se produciría un efecto cómico muy interesante si mientras Pánfilo se despacha con este monólogo sumamente controlado Filomena continuara gritando desde fuera de escena. A fin de evitar que Parmenón se entere de que la muchacha está de parto, Pánfilo ahuyentará de la escena al *servus* (vv. 430-444), persona susceptible, por convención, de reunir a los amantes (FAURE-RIBREAU 2012: 271)<sup>26</sup>.

26 En esta pieza, en lugar de ser el *architectus doli*, como en Plauto, el esclavo es literalmente marginado, ya que pasa más tiempo fuera de escena que en escena (CABRI-LLANA 2000: 273; ZOCOLA 2007: 271-4). Como apunta KNORR (2013: 315), “His role as a cunning schemer is usurped by Pamphilus. The latter, however, still resembles the conventional young man enough that all his intrigues are basically doomed to failure from the start”.

En las escenas siguientes, Pánfilo deberá justificar su decisión de no llevarse a Filomena a casa. Inicialmente, trata de ampararse en el argumento de la *pietas*, y así afirmará que no puede unirse a una mujer que odia a su madre (*matris servibo commodis*, v. 495)<sup>27</sup>. Sin embargo, todas sus poses morales se le vuelven en contra, pues su madre decide alejarse al campo a fin de no ser obstáculo para la felicidad de su hijo (vv. 585-588). Desaparecida esta excusa, Laques, su padre, entiende que su hijo no perdona a Filomena el haber mantenido oculto el embarazo (v. 681). Con todo, esto le parece al *senex* un nuevo pretexto que esconde la verdadera razón por la cual Pánfilo no vuelve junto a su esposa: aun mantiene relaciones con Báquide, la cortesana, y eso ha motivado el alejamiento de Filomena (vv. 692-695). Ante esto, Pánfilo se retira de la escena completamente desarmado (v. 705) –en esto se conduce como un típico *adulescens*–, y Laques y Fidipo, padre de Filomena, deci-

27 Como indica ZOCOLA (2007: 296-297), “L'argomento della pietas, inoltre, permette di notare che l'usuale struttura della Comedia Nuova appare opposta nell'Hecyra: tradizionalmente l'amor che un giovane prova per una ragazza, che si presenta o come cortigiana o come non libera cittadina, entra in conflitto con la pietas, cioè con gli obblighi verso i genitori; poi di solito si scopre attraverso un riconoscimento che la ragazza è libera cittadina, spesso figlia dell'amico del padre. I giovani possono sposarsi e il finale della commedia concilia amor e pietas. Nell'Hecyra al contrario il figlio si richiama alla pietas per rovinare il matrimonio già avvenuto. Panfilo che ha sposato Filumena in ossequio alla pietas erga patrem si appella proprio a quella che anziché unire divide a due”.

den ir a ver a la cortesana para que se aparte definitivamente de Pánfilo. Persuadida por Laques, Báquide se presentará ante Filomena y Mírrina para explicarles que ya no mantiene relaciones con Pánfilo. Mírrina reconocerá el anillo que lleva Báquide como perteneciente a Filomena y este objeto, como una suerte de *deus ex machina*, aclarará todo el enigma. El monólogo de Báquide ofrece los detalles a los espectadores:

*nam nemini abhinc mensis decem fere*  
 [ad me nocte prima  
*confugere anhelantem domum sine*  
 [comite, vini plenum,  
*cum hoc anulo: extimui ilico: "mi*  
 [Pamphile," inquam "amabo,  
*quid exanimatu's obsecro? aut unde*  
 [anulum istum nactu's?  
*dic mi." ille alias res agere se simulare.*  
 [postquam id video,  
*nescioquid suspicariet mage coepi,*  
 [instare ut dicat.  
*homo se fatetur vi in via nescioquam*  
 [compressisse,  
*dicitque sese illi anulum, dum luctat,*  
 [detraxisse.  
*eum haec cognovit Myrrina in digito*  
 [modo me habente[m],  
*rogat unde sit: narro omnia haec: inde*  
 [est cognitio facta  
*Philumena compressam esse ad eo et*  
 [filium inde hunc natum  
 (vv. 822-832).

Pues recuerdo que hace unos diez meses, casi al anochecer, vino a refugiarse a mi casa, jadeante, sin escolta, muy ebrio, con este anillo. Al instante sentí temor: "Por favor, querido Pánfilo, decime, ¿por qué estás sin alienato? ¿De dónde sacaste este anillo? Decímelo." Él simulaba ocuparse de

otros asuntos. Después que veo esto, comencé a sospechar no sé qué cosa y a insistir que me contara. El hombre confiesa que ha violentado en la calle a una mujer y dice que, mientras luchaba, le ha quitado el anillo. Mírrina lo ha reconocido en mi dedo hace un momento; me pregunta de dónde es; le cuento todas estas cosas; de ahí tomó conocimiento que Filomena fue violentada por él y que de ahí proviene este hijo que ha nacido.

Los detalles sobre la violación que suministra Báquide hacen que Pánfilo se nos presente como un personaje sumamente contradictorio. En efecto, si bien en la comedia antigua la violación es una "necesidad dramática" (KNORR 2013: 308) y, como tal, una ofensa perdonable en dicho contexto, algunos estudiosos han mostrado cómo Terencio presenta la violación de Filomena de manera particularmente violenta y repulsiva<sup>28</sup>. Como vemos, Báquide intenta disculpar a Pánfilo señalando que cuando este encontró a Filomena era de noche (*nocte prima*, v. 822) y estaba ebrio (*vini plenum*, v. 823). Sin embargo, JAMES (2013: 187) señala que las violaciones que ocurren tanto en *Hecyra* como en el *Eunuchus* se apartan del patrón habitual de manera significativa, en tanto son presentadas como particularmente brutales y traumáticas para sus víctimas. Normalmente, la víctima de una violación nocturna logra quitarle al violador algún objeto que más tarde le permitirá identificar-

28 Por ejemplo, ANDERSON (2000: 314); PENWILL (2004: 138-9); JAMES (2013: 187-188).

lo. En cambio, en *Hecyra* es Pánfilo quien le arrebató un anillo a Filomena. Tanto Pánfilo como Quéreas en el *Eunuchus* no solo no se arrepienten ni perciben el daño que han causado a sus víctimas, sino que de hecho experimentan un gran júbilo al saber a quiénes han violado<sup>29</sup>. En tal sentido, la actitud de *miser*, que Pánfilo mantuvo a lo largo de toda la comedia, se opone a aquella que domina su última entrada, en otro rol típico del *adulescens* en el final de su recorrido: la escena de triunfo del *amator* colmado en sus deseos, donde las quejas excesivas dan lugar a enfáticas expresiones de júbilo: *deu' sum, si hoc itast* (v. 843). En efecto, así se muestra Pánfilo tras conocer de boca de Parmenón que la muchacha desconocida a la que violó camino a casa de Báquide era en realidad su futura esposa. Sin embargo, como apunta SLATER (1988: 257-258), hay un lado oscuro en esta apoteosis de Pánfilo y es que este en ningún momento muestra la menor consideración por las consecuencias morales de sus acciones. Entonces, a pesar de que el *happy ending* de la obra recompensa a Pánfilo y así, implícitamente, respalda su comportamiento, lo que aquí se pone de manifiesto, a nuestro juicio, es la irónica violación de valores comunitarios por parte de

29 En el *Eunuchus* Quéreas señala, a modo de disculpa, que violó a Pánfila 'por amor' (*amoris causa*, v. 878). En efecto, el *adulescens* se enamora perdidamente de ella y decide que debe poseerla sexualmente (*potiar*, vv. 320 y 362). En cambio, en *Hecyra* el *amor* está ausente como excusa para la violación.

un personaje que ha enarbolado la bandera de lo *honestum* a lo largo de toda la obra<sup>30</sup>.

Ahora bien, una segunda variación cómica en la configuración de este personaje que hasta aquí solo hemos insinuado tiene que ver con que, acaso como resultado de que en esta pieza Terencio vuelve absolutamente marginal el papel del *servus callidus*, Pánfilo no es el típico *adulescens* irresoluto, pasivo, incapaz de controlar la acción y sometido a la acción de otro personaje (FAURE-RIBREAU 2012: 93), ya que con sus decisiones termina capitaneando el desarrollo de la trama. La complejidad de este personaje, una de cuyas aristas más interesantes es su carácter de agente, se muestra con claridad en su decisión de eludir la anagnórisis o reconocimiento de la verdad, momento de suma importancia ética, que tradicionalmente caracteriza el final de las comedias:

PAM. *dic mi, harunc rerum numquid  
[dixi iam patri?  
BA. nil. PAM. neque opus est.  
adeo muttito. placet non fieri hoc  
[itidem ut in comoediis  
omnia omnes ubi resciscunt. hic quos  
[par resciscere*

30 Según ROSIVACH (1998: 30), "By rewarding Pamphilus with its happy ending the play endorses his behavior. Whatever one may think of the rapes in the other plays we have examined, at least from the perspective of the plays themselves some good comes from them in that they serve to bring about otherwise impossible marriages between rich and poor. In the *Hecyra* the rape serves no similarly "socially useful" function. It is an amoral plot device that temporarily jeopardizes and then restores a marriage that already existed".

*sciunt; quos non autem aequomst scire  
[neque resciscent  
neque scient (vv. 865-868).*

PÁNFILO. Decime, ¿le has dicho ya algo a mi padre de estas cosas?

BÁQUIDE. Nada.

PÁNFILO. Ni siquiera es necesario. Así pues, ni una palabra. Me agrada que no suceda lo mismo que en las comedias donde todos se enteran de todo. Acá, los que era conveniente que se enteraran, ya lo saben; en cambio, los que no es justo que sepan, ni se enterarán ni lo sabrán.

Estamos ante otra anomalía de esta comedia, pues con esta frase se rompe con la verosimilitud escénica, una de las pocas ocasiones en que esto ocurre en el teatro terenciano. En palabras de ANDERSON (2000: 313), aquí Terencio convier­te a Pánfilo en un “monstruo de la metateatralidad”<sup>31</sup>. Una vez más, con su decisión de ocultar el error que cometió antes de casarse, Pánfilo está velando por su reputación, con miras a preservar sin tacha la imagen perfecta del perjudicado pero magnánimo esposo (ante su suegro) y del hijo piadoso (ante su madre, pero también, en cierta medida, ante su padre) que ha construido de sí mismo a lo largo de la obra. Por añadidura, según vemos, este para nada ortodoxo *adulescens* exige mantener hasta el final el control del desarrollo de la trama.

31 ANDERSON (2002: 4-5) define el selectivo descubrimiento de la información de la anagnórisis como “*privileged recognition*”, y discute su carácter único en el contexto del género de la Comedia Nueva.

Con este comentario Terencio lleva a cabo una subversión metateatral que contribuye al logro de la comicidad, en tanto un personaje como el *adulescens*, quien convencionalmente es incapaz de controlar la acción, tiene aquí la capacidad de controlar su propia caracterización, ir más allá de la tradición, desafiar estereotipos y contribuir a la evolución de su propio rol<sup>32</sup>.

## Consideraciones finales

Esperamos que nuestro análisis haya mostrado el modo sutil en que, a lo largo de la pieza, el poeta marca distancia con respecto a la *persona* convencional del *adulescens*, a partir de una explotación irónica de la tradición que indudablemente debe de haber cautivado a su público<sup>33</sup>. En efecto, el *ethos* discursivo de Pánfilo se configura de modo paradójico, pues, por un lado, consolida ciertos rasgos que son propios de la *persona* del *adulescens*, tales como

32 Como señala PAPAIOANNOU (2014: 97-98), “*Pamphilus’ words express the character’s eagerness to enact a role more complex, realistic and active in terms of controlling the direction of the plot, compared to the role of a typical adulescens amans. His decision to withhold crucial information from the other leading characters in the play, (...) is unique in the comedy tradition*”.

33 En palabras de PARKER (1996: 608-609), “*The audience that watched and approved each of Terence’s six plays was a sophisticated theater-going crowd (...) He can assume they will be intrigued by theatrical quarrels, theatrical criticism, and departures from theatrical convention (...) He submits his plays to them precisely as connoisseurs*”.

la queja y, en particular, el egocentrismo<sup>34</sup>. Por el otro, en lo que atañe al rasgo *amator*, hemos visto que si bien Pánfilo lo sostiene discursivamente, sus acciones y decisiones se oponen en todo momento a esta rutina: en primera instancia, no queda claro que esté perdidamente enamorado de la *meretrix*, pues viola a una muchacha camino a casa de esta, ni tampoco de Filomena, pues no duda en abandonarla cuando la joven más necesita de su apoyo. El verdadero móvil de las acciones de este *adulescens* es la preservación de su propia reputación y, consecuentemente, vimos cómo en la construcción de su *ethos* discursivo hay un desplazamiento cómico hacia una rutina más acorde con la máscara del *senex*, personaje que se caracteriza por manifestar una fijación con lo *honestum*, es decir, con aquello que goza de la aprobación social. Pánfilo se construye así como un hábil manipulador no solo de sus emociones y de la tradición moral en su propio beneficio, sino también de la tradición teatral, con la ironía de que sus acciones en escena y su gesto como *auctor* del final de la pieza dejan de lado completamente lo que es *honestum*<sup>35</sup>.

34 Según KNORR (2013: 308): “*His callous self-pity, (...) makes Pamphilus no more shallow and narcissistic than other young men in Roman Comedy, such as Lyconides in Plautus’ Aulularia or Chaerea in Terence’s Eunuchus*”.

35 Cfr. SLATER (1988), quien estudia el fracaso de las actitudes y estructuras patriarcales en *Hecyra*.

## Ediciones y Comentarios

- KAUER, R. y LINDSAY, W. (eds.) (1958). *P. Terenti Afri. Comoediae* (Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt, supplementa apparatus curavit O. Skutsch). Oxford: Clarendon Press.
- STELLA, S. (introduzione e commento) (1980). *P. Terenzio Afro. Hecyra*. Milano: Signorelli.

## Bibliografía citada

- AMOSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses universitaires de France.
- ANDERSON, W.S. (2000). “The Frustration of Anagnorisis in Terence’s *Hecyra*” en DICKISON, S.K.; HALLETT, J.P. (eds.). *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Gef-fcken*, Wauconda, IL.: Bolchazy-Car-ducci; 311-324.
- ANDERSON, W.S. (2002). “Resistance to Recognition and ‘privileged recognition’ in Terence”: *Classical Journal* 98; 1-8.
- ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin- New York: Mouton de Gruyter.
- AUSTIN, J. C. (1921). *The Significant Name in Terence*. Chicago: University of Illinois Press.
- CABRILLANA, C. (2000). “Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio”: *Pallas* 54; 269-287.
- DUCKWORTH, G. (1952). *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.
- DUPONT, F.; LETESSIER, P. (2011). *Le Théâtre Romain*. Paris: Armand Colin.

- ESPIGARES PINILLA, A. (2008). "Claves para la historia de un cultismo: «honesto». I. Antigüedad y Edad Media": *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 28/2; 65-81.
- FAURE-RIBREAU, M. (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- GELLAR-GOAD, T. H. M. (2013). "Religious Ritual and Family Dynamics in Terence" en AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL, A. (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell; 156-174.
- GOLDBERG, S. M. (1986). *Understanding Terence*. Princeton: Princeton University Press.
- HABINEK, T. N. (1998). *The Politics of Latin Literature. Writing, identity, and empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- JAMES, S. L. (2013). "Gender and Sexuality in Terence" en AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL, A. (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell; 175-194.
- KONSTAN, D. (1983). *Roman Comedy*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- KNORR, O. (2013). "Hecyra" en AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL, A. (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell; 295-317.
- LENTANO, M. (1991). "Patris pudor/matris pietas. Aspetti terminologici e valenze antropologiche del rapporto generazionale in Terenzio": *Aufidus* 15; 15-40.
- MCGARRITY, T. (1980). "Reputation vs. reality in Terence's Hecyra": *Classical Journal* 76/2; 149-156.
- MORTON BRAUND, S. (2005). *Satiric Advice on Women and Marriage. From Plautus to Chaucer*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- PAPAIOANNOU, S. (2014). "Terence's literary self-consciousness and the anxiety of Menander's influence" en PAPAIOANNOU, S. (ed.). *Terence and Interpretation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge University Press; 95-118.
- PARKER, H. N. (1996). "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined": *The American Journal of Philology* 117/4; 585-617.
- PENWILL, J. L. (2004). "The Unlovely Lover of Terence's Hecyra": *Ramus* 33/1-2; 130-149.
- PERELLI, L. (1973). *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*. Firenze: La nuova Italia.
- ROSIVACH, V. J. (1998). *When a young man falls in love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London & New York: Routledge.
- SHELTON, J. A. (1998). *As the Romans Did: A Sourcebook in Roman Social History*. New York: Oxford University Press.
- SLATER, N. W. (1988). "The Fiction of Patriarchy in Terence's Hecyra": *Classical World* 81; 249-260.
- SUÁREZ, M. (2019). "El atractivo cómico de Hecyra" en DIOLAITI, E.; SUÁREZ, M. (comp.), *Comicidad, Humor y Performance en Terencio*. Colección Textos y Estudios. Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (en prensa).
- ZOCCOLA, V. (2007). "Lironia nell'Hecyra di Terenzio": *Orpheus* 28; 265-301.

---

Recibido: 04-10-2019

Evaluado: 20-10-2019

Aceptado: 24-10-2019

