

Ter. *Eun.* 583-589: *mythorum contaminatio*?

Ter. *Eun.* 583-589: *mythorum contaminatio*?

Juan María Núñez González
nunez@uniovi.es
<https://orcid.org/0000-0002-1029-1935>
Universidad de Oviedo
Departamento de Filología Clásica y Románica
Campus del Milán
33011, Oviedo

Fecha de recepción: 15 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 12 de julio de 2021

RESUMEN: En este artículo se plantea la posibilidad de que Terencio hubiera combinado, en clave cómica, dos mitos de Júpiter en una sola narración.

PALABRAS CLAVE: Júpiter; lluvia de oro; Dánae; Anfitrión; Alcmena.

ABSTRACT: This paper deals with the probability that Terence, in jest, combined two Jupiter's myths into just one story.

KEYWORDS: Jupiter; golden shower; Danaë; Amphitryon, Alcmena.

En esta *palliata* de Terencio, Fedria, un joven ciudadano ateniense, está dispuesto a romper con Tais, una cortesana, de la que está enamorado, porque esta está en relaciones con un soldado, Trasón. La razón no es por deslealtad con Fedria, sino porque Trasón está en posesión de una esclava, una ciudadana ateniense, Pánfila, raptada por unos piratas, que la madre de Tais había acogido y criado como hermana de Tais. Al morir su madre, la niña fue vendida y llegó a manos de Trasón. Este se la quiere regalar a Tais a cambio de sus favores. Tais está decidida a complacerlo para recuperar a su hermana adoptiva. Fedria se convence y ordena a su esclavo, Parmenón, que le lleve a Tais los regalos que le tenía preparados, una esclava etíope y un eunuco. A su vez, el parásito Gnatón, esclavo de Trasón, le lleva su regalo, la joven Pánfila. Un hermano de Fedria, Quérea, se queda prendado al verla. A propuesta de Parmenón, se viste de eunuco y es entregado como tal esclavo, en lugar del verdadero, con el fin de poder estar

junto a ella, su enamorada. Tais tiene que salir a una cena y confía Pánfila a los cuidados de Quérea, travestido de eunuco. Estando ya a solas en su habitación, la joven contempla un cuadro que representa a Júpiter metamorfoseado en lluvia de oro y fecundando a Dánae. Quérea comienza también a admirar el cuadro y en él encuentra la excusa para hacer lo mismo que el padre de los dioses: aprovecha que está dormida para violarla. Todo esto, en realidad, es relatado por el falso eunuco a otro personaje, su amigo Antifón:

... uirgo in conclauī sedet
 suspectans tabulam quandam pictam. ibi inerat pictura haec, Iouem
 quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum. 585
 Egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat
 iam olim ille ludum, inpendio magis animu' gaudebat mihi,
 deum sese in hominem conuortisse atque in alienas tegulas
 uenisse clanculum per impluuium fucum factum mulieri.¹

El texto plantea problemas, pues su relación no se ajusta bien al mito de Dánae, tal como lo conocemos por otras fuentes. Cuenta Higino que se había vaticinado que un hijo de Dánae mataría al abuelo, el rey Acrisio. Temiendo esto, Acrisio la encerró entre paredes de piedra. Júpiter, transformado en lluvia de oro, yació con la joven, de cuya unión nacería Perseo².

Apolodoro, aunque también recoge la metamorfosis en lluvia de oro, añade, además, la versión racionalista de que fue seducida por Proeto, de donde surgió la disputa entre ambos, así como que la encerró en una cámara de bronce³.

En los versos 584s., Terencio refiere el título del cuadro que cuelga en la pared del dormitorio. A partir de ahí, hay varias cosas que no cuadran con el mito de la lluvia dorada: 1) *consimilem luserat / iam olim ille ludum* (vv. 586-7); 2) *deum sese in hominem conuortisse* (v. 588); 3) *in alienas tegulas/ uenisse clanculum per impluuium* (vv. 588-9); 4) *fucum factum mulieri* (v. 589)

Ya en la Antigüedad tardía Donato (*Eun.* 588) trató de explicar alguna de estas anomalías, diciendo que quizá Júpiter estaba representado en el cuadro con

¹ «... La jovencita está sentada en su dormitorio / contemplando un cuadro. Allí estaba esta pintura: Júpiter / de qué manera –cuentan– envió al regazo de Dánae una lluvia dorada. / Yo también comencé a contemplar tal cosa, y, porque un juego de ilusionismo similar al mío había practicado / aquel ya en otra ocasión, mi ánimo se alegraba mucho más / de que un dios se hubiera convertido en humano y al interior de la casa de otro dueño / se había colado a través del *compluuium* para engañar a la (/ su) mujer».

² *Danae Acrisii et Aganippes filia. huic fuit fatum ut quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iouis autem in imbrem aureum conuersus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus (fab. 63, 1).*

³ δείσας δὲ ὁ Ἀκρίσιος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὡς ἔνιοι λέγουσιν, ἐφθειρε Προϊτός, ὄθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη· ὡς δὲ ἔνιοι φασί, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρῦει κόλπους συνῆθεν. (Apollod. *Bibliotheca* 2, 34 [2, 4,1-2])

forma humana derramando el oro, y no metamorfoseado en el metal. O bien —continúa— porque *in hominem* significaría traslaticciamente la osadía y el libertinaje (*audacia atque flagitium*) propias del ser humano. A ello añadirá: *satis comico caractere locutus est et presso stilo*. Esto último sería la clave para entender las discordancias, según los editores modernos (cf. Barsby *ad loc.*).

El hipercrítico Bentley (1727: 120-1) propuso ingeniosas conjeturas para reducir estos versos a la versión tradicional: es sabido —dirá— que, según el mito, Júpiter se convirtió no en hombre, sino en oro, como se lee en Horacio, *carm.* III 16, 8: *conuerso in pretium deo*. Resulta, además, totalmente inadecuado decir que Júpiter tomó forma humana, cuando ya en el cielo, según los antiguos, tenía esa forma. También sería inapropiado —sigue argumentando— la expresión *in alienas tegulas ... per impluuium*, pues el camino lógico de la lluvia al caer sería «de tegulis in impluuium». Aduce como prueba el texto de Gelio X 15: *Vinctum hominem, si aedes flaminis dialis introierit, solui necessum est: et uincula per impluuium in tegulas subduci, atque inde foras in uiam demitti*. Por todo ello, propone leer:

*Deum sese in pretium conuertisse, et per alienas tegulas
Venisse clanculum: per pluuiam fucum factum mulieri.*

Sin embargo, no hay que dejar de lado que Donato (*ibid.*) no encuentra nada rara la expresión *in alienas tegulas... per impluuium*. Se limita a comentar que *tegulas* está por *tectum*; y que colarse a través del *impluuium* no lo dice Terencio porque sea difícil de hacer, sino porque son cosas *humilia* e *indigna* de Júpiter.

Fabia (1895: 172-74) también intentará corregir lo que para él resulta verdaderamente anómalo, que Júpiter se metamorfoseara en hombre. Propondrá sustituir *hominem* por *imbrem*, que pudiera tener una mejor explicación paleográfica, aunque él no alude a ello.

La tendencia actual (Kauer – Lindsay – Skutsch 1926; Marouzeau 1947; Rubio 1957; Barsby 1999, etc.), sin embargo, procura mantener, el texto transmitido por los manuscritos, aunque señalando, cuando la edición es comentada, que el texto de Terencio contiene anomalías en su relación de esta aventura amorosa del padre de los dioses. Pero, fundamentalmente, se interpreta que las incongruencias pueden explicarse por una imaginación desbordada, propia del personaje cómico (Barsby 1999: 197).

Donato se preguntaba si acaso Júpiter no estaría representado en ese cuadro derramando el oro, en lugar del oro representando al dios⁴. Esta idea ha sido explorada por Tromaras (1985)⁵, quien parte de la existencia de una versión muy

⁴ Don. Eun. 588, 3: *utrum quia Iuppiter humana forma aurum infundens pictus erat in tabula, non pro loue aurum?*

⁵ Agradezco a mi colega, Milagro Martín Clavijo, profesora de la Universidad de Salamanca, la inesimitable ayuda prestada, traduciéndome del neogriego este artículo.

antigua, según la cual Júpiter / Zeus, tras metamorfosearse en lluvia para llegar al dormitorio de Dánae, volvió a adoptar su figura humana para unirse con la joven. Pero esto, en realidad, es la interpretación de Tromaras, quien asume la conjetura *per pluuiam* (impluuium *codd.*) de Bentley, y relaciona esta versión con la que podemos contemplar en dos frescos de Pompeya: el de la *Casa della Regina Margherita*, habitación 9, pared norte (Schefold 1957: 69; Maffre 1981: 328, fig. 15)⁶ y el de la *Casa de Gavio Rufo* o de *Teseo*, habitación 3, pared norte del *oecus* (Schefold 1957: 170; Maffre 1981: 328, fig. 16; hoy perdida)⁷.

En realidad, la versión antigua referida, que nos es transmitida por los *scholía* a Apollonio de Rodas (IV 1091), dice que, según Ferécides de Atenas (s. VI / V a. C.), después llegar desde el tejado en forma de lluvia dorada, Zeus se manifestó como tal dios y se unió a la joven: ἐκφῆνας αὐτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδί μίγνυται (FGrH, fr. 3, 10). No dice que se transformara en hombre, aunque en la mitología clásica la divinidad tenga forma antropomórfica o, mejor, el hombre tiene la imagen y semejanza de los dioses, aunque menos perfecta y hermosa⁸.

En los frescos referidos de Pompeya se está utilizando una convención pictórica alegórica, con una composición de acciones simultáneas, no secuenciales: Júpiter está ahí para dar a entender que la lluvia es él mismo, metamorfoseado. Es un recurso similar al de la «viñeta / pantalla partida» (*split panel / screen*), utilizada en el cómic y en el cine para, por ejemplo, mostrar a dos personajes, que hablan por teléfono a miles de kilómetros uno de otro. La figura de Zeus aparece en el mismo sitio que Dánae recibe la lluvia de oro, ya directamente, ya lanzada por un Cupido alado a través de una fistula. Zeus está allí, pero, al igual que sucede con los *aparte* del teatro, solo lo ve el espectador, no los otros *actores* del cuadro. No hay una secuenciación, según la cual, primero aparece la lluvia de oro y, después Júpiter, tras recobrar su figura antropomórfica, se une a Dánae; sino que esta recibe con agrado la lluvia dorada en su regazo y aun colabora para que caiga en el sitio adecuado. Dánae no está viendo a Júpiter en su forma antropomórfica. De hecho, hay otra pintura mural procedente de la *Casa della Caccia antica*, habitación 14, pared oeste, hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles (nº 9549; Maffre p. 328, nº 14)⁹, en la que aparece Dánae recibiendo la lluvia de oro que vierte un Cupido sobre ella. En este caso, Zeus también se manifiesta

⁶ Accesible en <<https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R5/5%2002%2001%20p3.htm>>. Una vez en el sitio hay que buscar la habitación (i.e. *Room 9, north wall*).

⁷ Accesible en <<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r7/7%2002%2016.htm>>. El fresco está actualmente destruido, contamos solo con un dibujo de L. Schulz, que puede verse en la web referida.

⁸ Cf. Sapph. fr. 31, 1: φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν' ὄνηρ; y la versión de Catulo (c. 51, 1): *ille mi par esse deo uidetur*.

⁹ Accesible en <<http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r7/7%2004%2048%20p5.htm>>.

allí, pero en forma de rayo. Se trata de una convención similar a la que propone el personaje de Mercurio en *Amph.* 143-147, donde muestra a los espectadores los *signa* (*petasus*, *pinnulae*, *torulus aureus*) que distinguirán a los personajes de los dioses (Júpiter, Mercurio), travestidos en humanos, de los reales (Anfitrión, Sosia), que no llevarán esos distintivos. Tales señales no las verán los demás personajes del drama: *ea signa nemo horum familiarium / uidere poterit...* (vv. 146s). De hecho, cuando Sosia ve a su doble, Mercurio, y describe su parecido, observará que lleva también el sombrero, pero no dice nada de las plumas (v. 443: *itidem habet petasum ac uestitum: tam consimilest atque ego*).

No resulta convincente que los espectadores del *Eunuchus* pudieran evocar tales representaciones pictóricas (como las de los frescos pompeyanos) a partir de la descripción de Quérea. No debemos olvidar que en el teatro clásico la acción se desarrolla en la calle. No hay decorado de una habitación. Por tanto, no hay cuadro que los espectadores puedan ver. La descripción que comentamos fue narrada o, mejor, declamada al son de la flauta, pues se trata de octonarios yámbicos¹⁰. Es, en consecuencia, necesario que las imágenes evocadas pertenezcan al imaginario colectivo.

Ahora bien, es posible que Terencio esté utilizando un recurso cómico, consistente en el cuento mal contado o confundido con otro (*fabularum contaminatio*). En este caso, se trataría de saltar, al ser inducido el personaje por la contemplación del cuadro, a otra aventura amorosa del *paterfamilias* del Olimpo, que sí resulta similar (*consimilis*) a la de Quérea, travestido de eunuco. Y tal aventura, Zeus convertido en ser humano, no puede ser otra que la del mito de Anfitrión, bien conocida del género cómico y, especialmente, del subgénero de la farsa escénica, los *phlyakes* y la denominada *fabula Rhintonica*.

Porque ¿está describiendo Quérea el cuadro?. Como señala Barsby (1999: 196), el pronombre anafórico *id* (v. 586), neutro, no puede referirse al cuadro (*pictura*, *tabula picta*), femenino, sino a la oración introducida por *quo pacto*, es decir, a la aventura amorosa de Zeus. Y tal mito le hace evocar un juego de ilusionismo (*lusum luserat*), que practicó Júpiter en otra ocasión (*olim*), similar (*consimilem*) al que él está realizando al travestirse de eunuco: cuando Júpiter se metamorfoseó en un ser humano (*conuertit sese in hominem*), Anfitrión¹¹, para engañar, haciéndole creer que era su marido (*fucum facere*) a una mujer casada (*mulieri*), Alcmena.

Porque tampoco parece que pueda referirse a Dánae la expresión *fucum factum mülĭĕrĭ*. Comenta Donato que *fucum* está por *offucia*, *fraudem*; es decir, se sigue insistiendo en el engaño mediante el travestimiento. *Fucus* y *offucia* son el

¹⁰ Cf. Cic. *Tusc.* I 106; Beare 1955: 193-206; Duckworth 1952: 362.

¹¹ Cf. Plaut. *Amph.* 121: *in Amphitruonis uertit sese imaginem*.

tinte o maquillaje con el que se disimula el aspecto. Y —añade Donato— *mulieri* está por *feminae*. En efecto, *mulier* ‘mujer adulta que ha conocido varón o está casada’, puede utilizarse en sentido genérico en oposición a *uir*, pero, en condiciones de máxima diferenciación, se opone a *uirgo*¹². Compárense los vv. 575-77, donde se utiliza *mulier*, para Tais, y *uirgo*, para Pánfila. En el v. 645 Pitias dice que Quérea ha violado a la *uirgo*. Y Dánae tampoco había conocido varón, por imposición de su padre, y era una jovencita; razón por la que Ferécides utiliza el término ἡ παῖς para referirse a ella (*uid. supra*). Podría aducirse como explicación la tiranía de la métrica, pero ocurre que la palabra que sería aquí pertinente, si se refiriera a Dánae, esto es, *uirgīnī*, encaja perfectamente en esa parte del octonario yámbico, pues tiene la misma estructura métrica que *tēgūlās* con que termina el verso anterior¹³.

Debemos preguntarnos: ¿podría detectar el público que, tras hacerse referencia a un mito, se ha producido un salto y comienza a describirse otro del mismo protagonista? Porque, si no, no se obtendría el efecto humorístico pretendido. Es muy probable que sí: solo en una de sus aventuras amorosas, Júpiter / Zeus se convierte en un ser humano, Anfitrión, para engañar y tener relaciones carnales con una mujer casada¹⁴. Un paralelo ciertamente *consimilis* al que está representando Quérea al travestirse de eunuco. Solo hay un aparente problema: Júpiter, metamorfoseado en Anfitrión (*in hominem conuersus*), según sabemos por Plauto, parece que entró alegremente por la puerta, acompañado por Mercurio, también convertido en su esclavo Sosia. Aunque, en realidad, en la comedia plautina nada se dice sobre esto. Mercurio anuncia sencillamente al público que Júpiter se encuentra dentro de la casa, travestido de Anfitrión y acostado con Alcmena¹⁵. Pero ¿es la plautina la única versión? Parece que no. El tema de Anfitrión fue, entre los temas mitológicos, el que tuvo mayor éxito en la comedia¹⁶ y otros tipos de farsas escénicas. Sabemos por Ateneo (III 111 c) que Rintón (Ῥίνθων) compuso una farsa fliácica (φλύαξ), titulada Ἀμφιτρύων (del que solo nos queda un fragmento *PCG* fr.1, p. 262). Este género cómico, el de las hilarotragedias o, como dirá Mercurio prologando *Anfitrión*, la ‘tragicomedia’, término que ha quedado en la historia literaria de Occidente, debió tener una gran popularidad. La

¹² Cf. Cic. *Verr.* II 1, 63: *uti uideant et investigent ecqua uirgo sit aut mulier digna quam ob rem ipse Lampsaci diutius commoraretur.* *Ibid.*, 107: *ne quis heredem uirginem neuē mulierem faceret.* *Ibid.* 4, 99: *aditus enim in id sacrarium non est uiris; sacra (sc. Cereris) per mulieres ac uirgines confici solent.* (*uid. ThL*, col. 1574, 3 ss.; *OLD* s. u. *mulier*).

¹³ *dēūm sēs(e) / in hōmī/nēm cōn/uōrtīss(e) / ātu(e) in ā/līē/nās tēg/ūlās*
*uēnīs/sē clān/cūlūm / pēr implūuī/ūm fū/cūm fāc/tūm * uīr/gīnī*

¹⁴ Cf. Plaut. *Amph.* 830: *Nescio quis praestigiator hanc frustratur mulierem.*

¹⁵ Plaut. *Amph.* 111: *et meus pater nunc intus hic cum illa cubat.*

¹⁶ Arquipo fue autor de un *Anfitrión* (Archipp. *PCG*, fr. 1-7).

influencia de Rintón en esta obra de Plauto parece clara (Corrente 2017: 62-3). Rintón daría su nombre al género (*fabula Rhintonica*)¹⁷, pero en realidad su papel fue el de perfeccionador. Lo sabemos sobre todo por las pinturas fliácicas, los hermosos vasos decorados por prestigiosos artistas¹⁸. En concreto, la de figuras rojas de una cratera campaniforme conservada en los Museos Vaticanos (Museo Gregoriano U 19; LIMC I 2, n. 2; cf. Trendall 1981, p. 553)¹⁹, atribuida al pintor Asteas, cuya actividad data de mediados del s. IV a. C., por lo que es anterior al propio Rintón. En ella aparece claramente identificado Hermes (Mercurio), pues porta el caduceo. Su papel es el de ayudar a Zeus (Júpiter), por lo que lleva también una *lanterna*, indicando que es de noche (Νὄξ μακρά es el título de una comedia sobre el mismo tema del comediógrafo Platón)²⁰. Va tocado, además, con un *petasus* o sombrero de viaje, al igual que sucede en el *Amphitruo* de Plauto, aunque en esta llevaría además unas plumas para distinguirlo del verdadero Sosia. En la comedia plautina, Júpiter lleva un *aureus torulus*, debajo del *petasus*. No sabemos muy bien qué puede ser, en todo caso es algún adorno dorado. En la representación pictórica que comentamos lleva lo que parece ser una corona dorada, pelo largo y blanco y larga barba, lo que parecen ser atributos de Zeus²¹. Sujeta, además, una escalera y mira atentamente hacia una ventana en una estancia superior, tras la que se ve a una mujer, enjoyada, sin duda, Alcmena (cf. Trendall 1981: 553; fig. 2). Están claras sus intenciones de entrar en la casa escalando.

Ahora bien, ¿cuál era la arquitectura de una casa en el Paestum del siglo IV a. C., pues tal sería la representada en esa farsa?²². Probablemente, la casa no tenía

¹⁷ Evanth. 4, 1.

¹⁸ Los vasos con escenas de *phlyakes* probablemente reflejen también producciones de tipos de arte que pertenecen a una tradición no escrita, diferente de la de Epicarmo y Aristófanes (Corrente 2017: 60). La influencia de los *phlyakes* fue intensa, pues a este teatro dórico-italo parece deberse el uso del proscenio como escenario (Corrente *ibid.*: 65, n. 14).

¹⁹ Accesible en: <<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxii--emiciclo-superiore--collezione-dei-vasi--ceramica-ita/cratere-a-campana-pestano-attribuito-ad-asteas.html>>.

²⁰ Pl. Com. *PCG* fr. 89-94).

²¹ Algunos estudiosos consideran que aquí no estamos ante el mito de Anfitrión, sino ante alguna otra aventura de Zeus, basándose en que el personaje no está travestido del esposo de Alcmena y que, por lo que conocemos a través de Plauto, entró en la casa directamente por la puerta (cf. Favi 2017: 122). Evidentemente, aquí estamos ante otra variante, sin más. Que Zeus no aparezca bajo la figura de Anfitrión puede ser sencillamente un recurso pictórico para que se identifique claramente como escena de tal farsa. O que en esta variante Zeus no se travistiera hasta haber entrado en la casa. Nos falta muchísima más información que la que tenemos.

²² Debe tenerse en cuenta, como ya dijimos, que la acción del teatro greco-romano transcurre en la calle. De las casas solo se aprecian las fachadas. Todo lo que sucede de paredes para adentro es narrado por un actor.

impluuium ni *compluuium*, pero sí estancias superiores y una ventana, como la que se representa en el vaso. Los dramaturgos latinos –como vemos por Plauto y Terencio– adaptaron las escenas al imaginario colectivo de su pueblo. Pero, en la pintura del vaso que comentamos, debe tratarse de una casa de la antigua Posidonia, ciudad de la Magna Grecia. Estas casas solían tener una planta alta, a la que se accedía por una escalera. No obstante, algunas tenían un hueco suficiente como para permitir la entrada. Ya Hippiás, tirano de Atenas, tomó medidas sobre estas construcciones que tenían por donde acceder desde la vía pública a este primer piso²³. En el piso alto se encontraban las estancias de las mujeres (ἡ γυναικίη, *gynaecium*)²⁴. La escalera que porta Zeus con toda probabilidad se va a usar para penetrar a través de la ventana, tras la que se encuentra Alcmena²⁵. De hecho, en otra cratera campaniforme del British Museum (F 150)²⁶, aparece un retrato de mujer tras la ventana muy similar a la del Vaticano y un personaje anciano, con el falo característico del *phlyax*, con corona de laurel, subiendo por la escalera, ayudado por otro, también con corona de laurel, que porta una antorcha encendida y una *situla*. Aunque no tienen atributos que permita identificarlos, la escena es perfectamente paralela y secuencial con la primera. Ambos llevan coronas en su cabeza, lo que debe ser un distintivo, similar a los que vemos en el *Anfitrión* de Plauto, quizá, para que los espectadores distinguieran al personaje divino de su doble humano. En este caso, dada la diferencia con el anterior, quizá se trate de los personajes «humanos», es decir, Anfitrión y Sosia. Aunque no fueran escenas de la misma farsa, lo que sí parece evidente es que, en algunas farsas fliácicas, Zeus entraba por la ventana en casa de Anfitrión utilizando una escalera. Como comentaría Donato, se trataba de cosas *humilia et indigna* del padre de los dioses; pero, precisamente por eso, eran ingredientes de la ἵλαροτραγωδία, tergiversaciones necesarias para μεταρρυθμίζειν τὰ τραγικὰ ἐς γελοῖον²⁷. Sin duda resultaba jocoso representar al rey del Olimpo comportándose como un humano y no de la mejor especie, pues entra de noche en lo que

²³ Cf. Flacelière 1959: 34, quien aduce el testimonio de Arist. *oec.* 1347a

²⁴ Cf. Flacelière 1959: 34-36 y 87-93; Clarke 1991

²⁵ En una hydria de Paestum, Museo Nazionale (Maffre 1986: 328; fig. Danae 9 a) también un vaso de pinturas rojas, Dánae recibe la lluvia de oro a través de una ventana similar a la de la cratera del Vaticano. Como decoración se aprecia también, colgando al lado de la ventana, una minúscula escalera de mano.

²⁶ Accesible en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-0103-27>. Trendall (1981: 553) considera que no hay atributos que nos permitan identificar a Zeus y Hermes; pero el personaje ayudante porta una antorcha, lo que claramente denota que es de noche, uno de los aspectos fundamentales del mito, pues Júpiter hizo que durara dos noches consecutivas, para poder disfrutar más tiempo (cf. Plaut. *Amph.* 113: *et haec ob eam rem nox est facta longior*). En la ficha del British Museum se describe como un viejo que, ayudado por un esclavo, accede a la casa de una hetera.

²⁷ St. Byz. 603.

parecen ser *alienae tegulae*. Algo que queda enfatizado en Eun 590. *At quem deum! qui templa caeli summa sonitu concutit!*, que, según Donato (*ad loc.*), sería una parodia de una tragedia de Ennio, y añade: *tragice, sed de industria, non errore*. Aunque, por tratarse de una *palliata*, la acción transcurre en una ciudad griega, Terencio adapta los originales, para comprensión de su público, describiendo una casa romana²⁸. En estas, no suele haber ventanas o, si las hay, están enrejadas (*fenestra clatrata*). El *impluuium*²⁹ es el camino natural de la lluvia, ya sea directamente, ya sea desde las tejas que dan a él. Pero no solo es entrada para la lluvia. En el imaginario colectivo popular, el lugar buscado para el acceso clandestino es, sin duda, ese hueco rectangular del tejado. Las tejas y el hueco que daba al patio juegan un papel no pequeño en el *Miles gloriosus* de Plauto. En la escena segunda del segundo acto, Periplectómeno se queja de que los vecinos no dejan de asomarse por el *impluuium*, tras subirse al tejado, para espiar lo que acontece en la casa (*Mil.* 157-62). Porque, desde el tejado, a través de ese hueco, un esclavo, que iba buscando su mascota, un mono que había escapado, descubre a la joven *Philocomasium* besándose con su enamorado (*Mil.* 173-176). Otro esclavo, Palestrión, tratando de convencer a Escéledro de que a quien ha visto no es a esa chica, sino una hermana gemela, le preguntará si no sabe que, no habiendo jardín (*hortus*) ni solana (*solarium*), no existe otra comunicación (*commeatus*) entre ambas *domus* que no sea el *impluuium* (*Mil.* 340); pues la ventana que hay está enrejada³⁰. Subir al tejado (*in tegulas*) y, después, colarse a través del hueco (*per impluuium*) parece haber sido el camino habitual para quienes querían introducirse en una *domus* furtivamente (*clanculum*). Eso, al menos, es lo que denuncia Cicerón que hacía Marco Antonio en casa de Curión. El Arpinate (*Phil.* II 45) resume todo el trayecto con la expresión *per tegulas*, que, evidentemente, implica subir primero al tejado y, después, colarse por el hueco:

Quotiens te pater eius domu sua eiecit, quotiens custodes posuitne limen intrare? cum tu tamen nocte socia, hortante libidine, cogente mercede, per tegulas demitterere.

Volvamos ahora al testimonio de Gelio, quien dice haberlo leído en Fabio Pictor (s. III a. C.): si un prisionero encadenado entrara en casa del *flamen Dialis*, era necesario seguir un rito de purificación (pues le estaba vedada la visión de un

²⁸ Como observa Barsby (1999: 197), «this arrangement (sc. *impluuium*) was unknown in Greek houses, so that T. has translated Chaerea's description into Roman terms».

²⁹ En realidad, *compluuium* cf. Varro, *ling.* V 161: *deorsum quo impluebat, dictum impluuium, susum qua compluebat compluuium: utrumque a pluuia*. Sin embarg, tanto Plauto (*Mil.* 160;175; 287; 340; 553) como Terencio (*Phorm.* 707) o Gelio (10, 15, 8) utilizan *impluuium* para referirse al hueco del tejado por donde entra la luz y la lluvia.

³⁰ *Mil.* 375s: *nam certe neque solariumst apud nos neque hortus ullus / neque fenestra nisi clatrata...*

prisionero encadenado)³¹, consistente en hacer salir las cadenas por el *impluium* en dirección al tejado que lo enmarca y, de ahí, arrojadas a la calle: *et uincla per impluium in tegulas subduci, atque inde foras in uiam demitti*. Es evidente que si alguien, como hacía Marco Antonio, quería entrar clandestinamente (*clanculum*) en una *domus*, tendría que realizar el recorrido inverso al de las cadenas, esto es: *e uia in tegulas per impluium*; desde la calle al tejadillo y, a través del hueco, al interior de la casa. Y eso es lo que dice el Quérea de Terencio: ... *in alienas tegulas / uenisse clanculum per impluium*³², una expresión ritual, sagrada, que necesariamente formaría parte de la memoria colectiva y, en consecuencia, se prestaba a producir efectos cómicos, cuando se utilizaba irreverentemente, especialmente en obras de parodia mitológica: *faciam ex tragoedia / comoedia ut sit* (Plaut. *Amph.* 54s.).

Para concluir: es muy probable —aunque no comprobable— que Terencio busque efectos cómicos mediante la contaminación de dos mitos; el segundo de los cuales es evocado, para justificar lo que Quérea va a hacer, mediante la alusión a características bien conocidas y diferenciadoras: la metamorfosis en humano de Júpiter, la similitud del truco empleado (el travestimiento), la clandestinidad (*clanculum*) y la introducción a través del *impluium* (imagen colectiva creada a partir de los *phlyakes*) y el engaño de la mujer de otro (*in alienas tegulas / fucum facere mulieri*), ninguna de las cuales parecen propias del mito de Dánae.

Bibliografía

- BARSBY, J. (1999), *Terence: Eunuchus*, Cambridge.
- BEARE, W. (1964), *La escena romana* (trad. de E. J. Prieto), Buenos Aires.
- BENTLEY, R. (1727), *P. Terentii Afri, Comoediae*. ed. altera, Amstelaedami (1ª ed. Cambridge, 1726).
- CLARKE, J. R. (1991), *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A. D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley – Los Angeles – London.
- CORRENTE, G. (2017), «The Phlyax Plays: Performative and ‘Political’ Dimensions of an Original Form of Mediterranean Theatricality» en H. L. Reid – D. Tanasi – S. Kimbell (eds.), *Politics and Performance in Western Greece. Essays on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, Iowa, pp. 54-67.

³¹ *Antiquis itaque caerimoniis cautum erat, ne uinctus flaminiam introiret, si introisset, soluere-tur uinclaque per impluium effunderentur inque uiam publicam eicerentur* (Serv. *Aen.* 173-176). Cf., además, Plu. *Moralia* 290 C.

³² Así interpretado, no hace falta, como pretende Barsby (1999: 197), entender que *per impluium* va referido a *fucum factum*. Como observó Donato, estamos ante una metonimia que juega, además, con la fórmula ritual: al interior de la casa de otro había llegado ocultamente a través del hueco del tejado para engañar a su esposa.

- DUCKWORTH, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.
- FABIA, PH. (1895), *P. Terenti Afri: Eunuchus*, Paris.
- FAVI, F. (2017), *Fliaci. Testimonianze e frammenti*, Heidelberg.
- FLACELIÈRE, R. (1959²), *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris.
- KLAUER, R. – LINDSAY, W. M. – SKUTSCH, O. (1958), *P. Terenti Afri comoediae*, Oxford.
- LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich – München, 1981-1997.
- MAFFRE, J. J. (1986), «Danae» en *LIMC*, vol. III 1, Zürich – München, pp. 325-337. Imágenes, en vol. III 2.
- MAROUZEAU, J. (1947), *Térence: Andrienne – Eunuque*, Paris.
- ROSCHER, W. H. (1884-1886), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig (= Hildesheim – Zürich – New York, G. Olms, 1993).
- RUBIO, L. (1957), *P. Terencio Afro, Comedias: La Andriana – El Eunuco*. Barcelona.
- TRENDALL, A. D. (1981), «Alkmene» en *LIMC*, vol. I 1, pp. 553-56. Imágenes, en vol. I 2.
- TRENDALL, A. D. (1981), «Amphitryon» *ibid.*, pp. 735-736. Imágenes, en vol. I 2.
- TROMARAS, L. (1985), «*Ibi inerat pictura haec (Terent Eun. 584-589)*» *Hellenika* 36, 268-77.