

# ***Ius fetiale* y puesta en escena diplomática en la comedia plautina (Amphitruo, vv. 186-262)**

---

Por Emiliano J. Buis<sup>1</sup>

## **Introducción**

Dado que las civilizaciones clásicas estaban permeadas de modo constante por la presencia de violentos conflictos armados, resulta una tarea productiva identificar los modos concretos en que el trasfondo bélico impactaba en la producción literaria de autores griegos y romanos. En el marco de un proyecto mayor interesado en las representaciones de las

---

<sup>1</sup> Abogado y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Orientación en Letras Clásicas). Master en Historia y Derechos de la Antigüedad por la Universidad de París I Panthéon-Sorbonne. Doctor en Letras Clásicas y Diploma de Posdoctorado en Derecho por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular Regular de Derecho Internacional Público en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesor Adjunto Regular de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Contacto: ebuis@derecho.uba.ar.

relaciones interestatales en la comediografía grecorromana,<sup>2</sup> me interesa aquí, de modo particular, examinar cómo los dramas cómicos, tanto en la Atenas clásica como en la Roma republicana, se han valido de esas circunstancias coyunturales, proyectando en sus tramas aspectos referidos a las expansiones militares, las alianzas estratégicas y los acuerdos de paz vigentes.

De modo específico, el objetivo de esta contribución es focalizar la atención en una lectura particular de los vv. 186-262 de la comedia *Amphitruo* de Plauto, a los efectos de dar cuenta de las operaciones paródicas que allí se presentan respecto de la puesta en acto de las normas jurídicas en materia de declaración de guerra. Para ello, me ocuparé en un comienzo de sugerir la importancia de la apropiación de los discursos bélicos sobre la escena plautina; en segundo lugar, un breve análisis del pasaje concreto permitirá indagar en las estrategias particulares de incorporación de este material social, lo que me llevará a postular finalmente ciertas conclusiones referidas a la explotación literaria de la performatividad del discurso jurídico-diplomático en la comedia romana durante la República.

## I. La textualidad de la guerra en las comedias plautinas

Varias son las comedias de Plauto en las que hay referencias concretas a los conflictos armados de la época, a veces de modo expreso y otras

---

<sup>2</sup> Este trabajo forma parte de mis investigaciones en el marco de mi plan actual en el CONICET, bajo el título "La materialización de la política exterior ateniense. Objetos, cuerpos y emociones internacionales en el drama cómico griego", y del Proyecto de Investigación UBACYT "Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia" (Código 20020190100205BA) que dirijo en la UBA.

tantas mediante alusiones genéricas. Más allá de la presencia del soldado fanfarrón (*miles gloriosus*) como un personaje típico de su producción y como protagonista de una de sus obras más conocidas,<sup>3</sup> hay menciones detalladas a la cosmovisión castrense y al papel de los combatientes a lo largo de todo el *corpus*.<sup>4</sup> Baste citar el caso de piezas como *Captivi*, cuya trama se vincula con el tratamiento de los prisioneros de guerra, o *Poenulus*, centrada en parte en el tratamiento de extranjeros procedentes de Cartago. Esta insistencia en el trasfondo de la violencia armada, cabe señalar, no es sorprendente en el contexto de una escenificación teatral que es casualmente contemporánea de uno de los mayores despliegues del expansionismo romano (200-167 a. C.).<sup>5</sup>

Por lo demás, si la función de este *corpus* es producir la risa en los espectadores, parece natural concluir que estas alusiones representaban un mecanismo eficiente de humor, en tanto se trataba de obras representadas ante un público conecedor, de primera mano, de las prácticas y funciones del servicio militar.<sup>6</sup>

Entre las múltiples estrategias literarias empleadas por Plauto a la hora de apuntar a esa cosmovisión bélica y valerse de ella en términos humorísticos se encuentra la parodia del discurso oficial relacionado con los actos de guerra y los logros obtenidos en tiempos de campaña. Se trata del ritual de *supplicatio* mediante el cual, como parte de una celebración triunfal, se congratulaba a los líderes militares por haber conseguido que las legiones retornaran y que la *res publica* estuviera protegida.<sup>7</sup> Un ejemplo de este juego, que se percibe en la comparación de los versos

---

<sup>3</sup> Cf. WESTAWAY (1917: 26-32); HANSON (1965); MORENO HERNÁNDEZ (2007).

<sup>4</sup> Para un rastreo de estas figuras relacionadas con el *miles* en los textos plautinos, ver MacCARY (1972) y PÉREZ GÓMEZ (2017).

<sup>5</sup> Cf. BURTON (2020), quien se ocupa de analizar la importancia de las referencias a la guerra y al militarismo imperial en la comediografía plautina.

<sup>6</sup> BURTON (2020: 302).

<sup>7</sup> TORREGARAY PAGOLA (2018: 53).

plautinos con documentos romanos contemporáneos conservados epigráficamente, corresponde a unos versos del Acto V de *Persa*, en el que se describen con detalle, en boca de Tóxilo, las acciones bélicas y sus consecuencias (vv. 753-757):

*Hostibus victis, civibus salvis, re placida, pacibus perfectis,  
bello extincto, re bene geste, integro exercitu et praesidiis,  
cum bene nos, Iuppiter, iuivisti, dique alii omnes caelipotentes,  
eas vobis habeo grates atque ago, quia probe sum ultus meum inimicum.  
nunc ob eam rem inter participes didam praedam et participabo.*

Vencidos los enemigos, salvados los ciudadanos, tranquila la cosa (pública), realizados los tratados de paz, terminada la guerra, bien gestionadas las cosas, intactos el ejército y los cuarteles, ya que nos protegiste bien, Júpiter, y todos los otros dioses poderosos en el cielo, porque me vengué adecuadamente contra mi enemigo. Por esto ahora dividiré y compartiré el botín entre los participantes.<sup>8</sup>

De hecho, el detalle de las *res gestae* descritas por Plauto en el pasaje, con la insistencia en el justo triunfo sobre el adversario, hace resonar las fórmulas habituales empleadas para referir a victorias pasadas en los informes escritos que los generales remitían al Senado para obtener su voto del triunfo.<sup>9</sup> Estas mismas estructuras se advierten en la terminología y expresiones empleadas en la tablilla triunfal de Tiberio Sempronio Graco (del 174 a. C.), cuyo texto reproduce Tito Livio en su narración de la historia romana (41. 28-8-9):

*republica felicissimum gesta atque liberatis sociis, vectigalibus restitutis exercitum*

---

<sup>8</sup> La edición del texto latino corresponde a LEO (1895). Las traducciones al castellano, tanto aquí como en el resto de las citas transcritas (con excepción de las propias de *Ampithruo*, que se consignarán oportunamente), me pertenecen.

<sup>9</sup> HALKIN (1948: 301).

*salvum atque incolumem plenissimum praedadamum reportavit; iterum triumphans in urbem Romam redit.*

Felizmente gestionada la cosa pública, liberados los aliados, restituidos los impuestos, trajo el ejército salvo a casa y enriquecidos con el botín; de nuevo retornó triunfante a la ciudad de Roma.<sup>10</sup>

La comparación de ambos textos arroja interesantes conclusiones: el empleo de ablativos absolutos para describir de modo sintético los actos llevados a cabo, antecede el relato de la obtención del botín con el que se concluye exitosamente la operación militar.<sup>11</sup> Esto, evidentemente, se condice con las particularidades que conocemos de los cantos triunfales.<sup>12</sup> De modo semejante, una tablilla de piedra dedicada en Roma contiene una inscripción de Lucio Mummio –cónsul en 146 a. C.– en la que también hallamos referencias parecidas a la victoria mediante ablativos absolutos como antecedente del cumplimiento de la recompensa prometida a los dioses para el caso de que resultaran vencedores. El texto, editado como *CIL* 1<sup>2</sup> 626, hace alusión a los éxitos bélicos del año 145 a. C. y por lo tanto antecede por tres años la más conocida erección del templo de Escipión Emiliano:<sup>13</sup>

*L(ucius) Mummi(us) L(uci) f(ilius) co(n)s(ul) duct(u) / auspicio imperioque / eius Achaia capt(a) Corint(h)o / delete Romam redieit / triumphans ob hasce / res bene gestas quod / in bello voverat / hanc aedem et signu(m) / Herculus Victoris / imperator dedicat.*

<sup>10</sup> El texto latino proviene de la edición de SAGE y SCHLESINGER (1938).

<sup>11</sup> Acerca de las controversias sobre los botines en esta época, ver GRUEN (1990: 129-137).

<sup>12</sup> Cf. FRAENKEL (1960: 228-230); GALLI (1987-1988: 135-38).

<sup>13</sup> La inscripción fue hallada en 1786 en el monte Celio. Acerca del debate en torno de la ubicación del templo y su relación con el templo de Escipión, ver GRAVERINI (2001: 127-129). Sobre las dedicaciones bélicas de Lucio Mummio, ver el detallado estudio de LIPPOLIS (2004: 25-82).

Lucio Mummio, cónsul, hijo de Lucio. Bajo su liderazgo, auspicio y autoridad fue capturada Aquea y destruido Corinto, volvió a Roma triunfante. En recompensa por sus exitosas gestiones, como comandante dedicó lo que había prometido en la guerra, este templo y esta estatua de Hércules el Vencedor.

La repetición sobre la escena plautina de estos reconocidos enunciados vinculados con el relato de un triunfo guerrero debía resonar fuertemente en el oído de los espectadores, quienes serían capaces de comprender enseguida los ecos de un conjunto de estrategias discursivas generalizadas en el plano de las hostilidades.<sup>14</sup> Ello, por supuesto, cobra especial relevancia en la puesta en acto de la comedia *Amphitruo* (“Anfitrión”) de la que me ocuparé. En la obra, de modo puntual, se revisita el campo semántico de la gloria de la conquista militar para dar cuenta de un trasfondo bélico del argumento, hábilmente manipulado en términos de metateatralidad, y de la importancia del establecimiento formal de comunicaciones diplomáticas a partir del envío de delegados especiales.

## II. Socias: *ius belli*, inversión y metateatralidad

Se ha reconocido frecuentemente, y con marcada insistencia, que *Amphitruo* es una comedia anómala si se tienen en cuenta los patrones del canon que ofrece el género. En efecto, presenta una trama de carácter mitológico en la que, de modo inesperado, los dioses aparecen como personajes. El inesperado éxito que parece haber tenido la pieza en la posteridad y la ausencia de un origen concreto en antecedentes de la comediografía griega (algo que ha hecho pensar a algunos especialistas que se trata casi de la única obra de la *palliata* que no tendría por base una obra de la Comedia Media o Nueva griega) son factores

---

<sup>14</sup> PETRONE (2008-2009: 169).

que contribuyeron además al halo de extrañeza de que *Amphitruo* estuvo siempre rodeado a los ojos de las y los especialistas.<sup>15</sup>

Posiblemente representada durante la dedicación del culto de la *Magna Mater* en los *ludi Megalenses* en Roma durante la primavera del año 191 a. C.,<sup>16</sup> la propia obra coloca en boca de Mercurio un término inédito que bien podría caracterizar la naturaleza heterogénea de la composición: el neologismo *tragicomoedia* (v. 59), que sirve para hacer referencia a todos los elementos trágicos (incluyendo la presencia de dioses y reyes) a los que recurre la *performance* cómica.<sup>17</sup> Esta naturaleza mixta autorreconocida en la propia obra, que ha llevado a numerosos intentos por examinar su

---

<sup>15</sup> STEWART (1958: 348).

<sup>16</sup> MONTGOMERY (2016: 16-17) ha estudiado las referencias internas para concluir afirmando esta fecha. Los años clave referidos al culto de la *Magna Mater* en tiempos de Plauto giran en torno de su recepción en Roma en el 204 a. C. (una datación muy temprana), la puesta en escena del *Pseudolus* en 194 a. C. y la dedicación de su templo en el Palatino en el 191 a. C., quizás momento más propicio para intentar reforzar el culto en virtud de las críticas que ya rodeaban en ese entonces a quienes lo profesaban; cf. BOYLE (2006: 15-16). También se ha avanzado, como posibilidad, la hipótesis de que *Amphitruo* hubiera sido representada en el contexto de la inauguración del templo de Hércules Muságetes bajo encargo del cónsul Marco Fulvio Nobilior tras la batalla de Ambracia en la Liga Etolia (esto es, en el 189 a. C.); JANNE (1933: 519) llega a esa conclusión, lo que le permite comparar filológicamente el monólogo de Sosias con los testimonios procedentes de Tito Livio y Polibio para confirmar su lectura.

<sup>17</sup> El propio texto de *Amphitruo* reconoce la anomalía de la presencia de los dioses para la comprensión de la obra como “cómica” (vv. 61-62): *nam me perpetuo facere ut sit comoedia / reges quo ueniant et di, non par arbitror* (“pues no me parece conveniente hacer que sea una comedia por completo en la que intervienen reyes u dioses”). SUÁREZ, BREIJO, PALACIOS y VÁZQUEZ (2012: 51-52) sostienen que esta “tragicomedia” no priva a la obra de su naturaleza cómica ni la convierte en un texto “híbrido”: el término apunta más bien al manejo literario que la comedia implementa con relación a aspectos referidos a la representación trágica.

desencasillamiento en múltiples niveles,<sup>18</sup> se percibe en variadas aristas de la representación, en la que, por ejemplo, se mezclan temporalidades y se cruzan emplazamientos físicos para llevar adelante la acción dramática.<sup>19</sup>

Algunas de estas dislocaciones, como veremos, se perciben en la construcción del personaje del esclavo Sosias. Los versos mediante los cuales se presenta ante el auditorio de *Amphitruo* (Acto I, Escena 1), dejan entrever por lo pronto el contexto militar en el que se desempeñaba su amo Anfitrión, en los siguientes términos (vv. 186-194):

*Quod numquam opinatus fui neque alius quisquam ciuium  
sibi euenturum, id contigit, ut salui poteremur domi.  
uictores uictis hostibus legiones reueniunt domum,  
duello exstincto maxumo atque internecatis hostibus.  
quod multa Thebano poplo acerba obiecit funera,  
id ui et uirtute militum uictum atque expugnatum oppidum est  
imperio atque auspicio eri mei Amphitruonis maxume.  
praeda atque agro adoriaque adfecit popularis suos  
regique Thebano Creoni regnum stabiliiuit suom.*

Lo que jamás no yo ni otro ciudadano imaginamos que sucedería, sucedió: regresamos sanos y salvos a nuestra patria. Las legiones vuelven victoriosas a su patria después de vencer a los enemigos, extinguir la mayor de las guerras y matar a los adversarios. La ciudad que tantas muertes amargas provocó al pueblo tebano ha sido vencida y expugnada por la fuerza y el valor de nuestros soldados, al mando y con los auspicios de mi amo Anfitrión. Enriqueció a sus ciudadanos con un botín, tierras y gloria, y ha consolidado en su reino a Creonte, rey de Tebas.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Es el caso, por ejemplo, de las aportaciones de DUMONT (1998), MANUWALD (1999), BOND (1999), SCHIMIDT (2003), COSTA (2010) y CHIU (2015: 84), *inter multas/os alias/os*.

<sup>19</sup> STEWART (2000: 293-299).

<sup>20</sup> La edición latina corresponde a CHRISTERSON (2000). Las traducciones de todos los pasajes de *Ampithruo* son retomadas de SUÁREZ, BREIJO, PALACIOS y VÁZQUEZ (2012).

Las palabras del esclavo recuperan un relato de acontecimientos bélicos<sup>21</sup> que apuntan con precisión a un léxico de la victoria y la virtud militar, propia de los *carmina triumphalia*, alusiones que luego reaparecerán en boca de otros personajes.<sup>22</sup> El discurso de Sosias es por un lado elevado –en el sentido de su intertexto oficial– y, al mismo tiempo, profundamente cómico en sus múltiples incongruencias. En efecto, por un lado, manifestará la grandeza de la campaña militar con expresiones que, como vimos en la sección anterior, se encuentran consagradas en las manifestaciones oficiales romanas vinculadas con las proclamas públicas de reclamos de triunfos militares.<sup>23</sup> El paralelismo de la extinción de la guerra (v. 189) con otros discursos que reproducen testimonios históricos,<sup>24</sup> o la referencia al *imperium* y al *auspicium* (v. 192) –dos elementos centrales para que un general pudiera ser reconocido por un triunfo– dan cuenta de la seriedad de las referencias. Pero, por el otro, el hecho de que la intervención de Sosias dependa de su enunciación

---

<sup>21</sup> GALINSKY (1966: 204) divide la descripción de la batalla en la presentación de los eventos que preceden el combate (vv. 203-218), el enfrentamiento en sí (vv. 219-247) y la última fase de la lucha con sus consecuencias (vv. 248-261). Se trata de un orden simétrico que responde a la pretensión de equilibrio que consagra el contenido del relato.

<sup>22</sup> Me refiero a la posterior alusión a la *virtus* patriótica en boca de Alcmena (vv. 641-653) y a la respuesta de parte de su esposo Anfitrión (vv. 654-658), en las que resonará el eco de las palabras de Sosias en lo que hace a la parodia de los *carmina triumphalia*, como ha analizado O'NEILL (2003: 7-9).

<sup>23</sup> CÈBE (1966). La aparición del posesivo *suus* al final de los dos últimos versos del pasaje (y luego en el v. 205) puede ser leída como una cómica insistencia en el personalismo del general que llevó adelante la victoria con sus órdenes; cf. CHRISTENSON (2000: 177).

<sup>24</sup> En Tito Livio (40. 52) se conmemora el triunfo naval de Lucio Emilio Regillo frente a Antíoco (en el 179 a. C.) mediante una *tabula triumphalis* que se inicia en términos muy parecidos: *Duello magno dirimendo, regibus subigendis, patrandae pacis causa ad pugnam exeunti L. Aemilio M. filio Regillo res cessit gloriose. Auspicio, imperio, felicitate ductuque eius...*; cf. HALKIN (1948: 300) y CHRISTENSON (2000: 175).

convierte el mensaje en una exposición cómica de quien expone lo que no debe: hace referencia al éxito reconociendo su propia cobardía y describiendo con lujo de detalle episodios del conflicto en los que, como aclara, él mismo no participó.<sup>25</sup>

En el discurso del sirviente, en el que abundan elementos característicos de las plegarias de agradecimiento (*gratulatio*) realizadas por un *triumphator*,<sup>26</sup> claramente la parodia funciona como un dispositivo de comicidad. Desde la subversión de las categorías, la obra se separa de todos aquellos otros géneros literarios en los que la guerra adquiere una centralidad constante, como la tragedia, la épica o la historiografía, tipos textuales que se ven entonces desarmados en esta recreación burlesca.<sup>27</sup>

Los siguientes versos del parlamento de Sosias incluyen, además, un léxico de carácter jurídico referido a la intimación de los combatientes enemigos (vv. 203-210):

*Principio ut illo aduenimus, ubi primum terram tetigimus,  
continuo Amphitruo delegit uiros primorum principes;  
eos legat, Télobois iubet sententiam ut dicant suam:  
si sine ui et sine bello uelint rapta et raptores tradere,  
si quae asportassent redderent, se exercitum extemplo domum  
reducturum, abituros agro Argiuos, pacem atque otium  
dare illis; sin aliter sient animati neque dent quae petat,  
sese igitur summa ui uirisque eorum oppidum oppugnassere.*

---

<sup>25</sup> CHRISTENSON (2000: 172) señala aquí la presencia de un “*humour arising from the incongruity of speaker and speech*”.

<sup>26</sup> GRUEN (2013: 602-603); BURTON (2020: 306).

<sup>27</sup> En efecto, LEO (1912: 134) ha estudiado estos versos como parodia de los discursos de los mensajeros trágicos; ONIGA (1985), en cambio, ha visto como sustrato el lenguaje épico, mientras que PASCUCCI (1961-1962) destaca el juego que el pasaje entabla con el género historiográfico.

En cuanto llegamos allá, tan pronto como pusimos pie en tierra, inmediatamente Anfitrión eligió a los principales jefes. Los elige como embajadores y les ordena comunicar su decisión a los teléboas; si están dispuestos a entregar sin violencia ni guerras las cosas robadas ni a los raptos, y a devolver lo que se llevaron, entonces él de inmediato hará retornar el ejército a su patria, los argivos abandonarán sus tierras y los dejará tranquilos y en paz. En cambio, si sus intenciones son otras y si no lo devuelven lo que les pide, entonces atacará la ciudad con suma violencia y con todos sus hombres.

La presencia de términos relacionados con el reclamo al enemigo y la solicitud de devolución de aquello que se obtuvo de modo ilícito empuja al auditorio de la obra en la lógica del derecho relacionado con la declaración de guerras justas, fundamentalmente en lo que se refiere a la necesidad de imponer el *res repetere*.<sup>28</sup> Así, cuando Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (22. 3. 5) explicita el alcance de estos procedimientos, deja en claro su vinculación con la petición del reintegro de aquello que hubiese sido tomado por el adversario, al distinguir: "...cuando eran enviados al enemigo con la declaración de *clarigatio*, esto es, con el fin de claramente demandar la restitución de las cosas capturadas" (*cum ad hostes clarigatumque mitterentur, id est res captas clare repetitum*).<sup>29</sup>

Resulta evidente que, en esta demanda de reintegro, aparecen fórmulas jurídicas propias de las declaraciones de guerra que, en el primer libro de *Ab urbe condita*, Tito Livio reconoce como parte de los pasos llevados adelante por los feciales desde época monárquica.<sup>30</sup> En 1. 32. 6-7,

---

<sup>28</sup> PETRONE (2008-2009: 170-171); TORREGARAY PAGOLA (2018: 55); BURTON (2020: 303).

<sup>29</sup> La edición empleada de Plinio el Viejo es la de MAYHOFF (1906).

<sup>30</sup> AULIARD (2006: 57-81) explica los orígenes de estas prácticas diplomáticas en época de los reyes, desde Rómulo a Tarquinio el Soberbio, prestando especial atención a la supuesta fundación del colegio fecial por parte de Numa (2006: 63-64). Acerca del papel de los feciales en la instalación de una guerra declarada justamente, ver también BEDERMAN (2001: 231-241).

por ejemplo, se presenta de manera explícita en qué consiste la llamada *rerum repetitio*:

*legatus ubi ad fines eorum venit, unde res repetuntur, capite velato filo –lanae velamen est– ‘audi, Iuppiter’, inquit; ‘audite, fines’ –cuiuscumque gentis sunt, nominat–; ‘audiat fas: ego sum publicus nuntius populi Romani; iuste pieque legatus venio verbisque meis fides sit’. peragit deinde postulata. inde Iouem testem facit: ‘si ego iniuste inpieque illos homines illasque res dedier mihi exposco, tum patriae computem me numquam siris esse’.*

Cuando el enviado llega a los límites de la nación de la que exige satisfacción, con su cabeza vendada con una orla de lana, dice: “¡Oye, Júpiter! ¡Oigan, límites! (nombrando la nación que fuere de los que allí son) ¡Oye, Justicia! Soy el heraldo público del pueblo romano. Con razón y debidamente autorizado vengo; sea dada fe a mis palabras”. Luego recita los términos de la demanda, y pone a Júpiter por juez: “Si exijo la entrega de tales hombres o tales bienes en contra de la justicia y la religión, no me permitas disfrutar nunca más de mi tierra natal”.<sup>31</sup>

Corresponde recordar, en este punto, que para Tito Livio las etapas mediante las cuales procedía una declaración justa de guerra incluían, además de esta *rerum repetitio* o *clarigatio* con la que se solicitaba la reparación del perjuicio sufrido (1. 32. 6-10), la *testatio* o *denuntiatio* (si los reclamos no eran satisfechos en un mes) (1. 32. 10), el *votum* del Senado, autorizado por el pueblo (1. 32. 10-12), y finalmente el lanzamiento de una lanza por parte del *pater patratus*, conocido como la *indictio belli* (1. 32. 13-14).<sup>32</sup> En

<sup>31</sup> El texto latino aquí corresponde a WEISSENBORN y MÜLLER (1898).

<sup>32</sup> Acerca de esta declaración fecial de guerra, ver PENELLA (1987), BLAIVE (1993) y ALBANESE (2000). WALBANK (1949) se ha ocupado de analizar el desarrollo de esta práctica en la compleja realidad diplomática de los siglos III y II a. C. Sobre el *ius fetiale* y su relación con el “derecho internacional” romano de la época, de manera más amplia, pueden consultarse SAULNIER (1980), FERRARY (1995) y OYARCE YUZZELLI (2006).

el caso específico de la *rerum repetitio*, la insistencia en el hecho de que se exija la entrega del individuo o el objeto reclamado (*illos homines illasque res dedier*) da cuenta de la condición esencial para el ejercicio legítimo de la fuerza si no era satisfecho el requerimiento efectuado.<sup>33</sup>

La justificación del ataque tebano también se vislumbra en las palabras de Sosias, quien, con un claro tenor jurídico, se refiere a la adecuada respuesta de Anfitrón frente a la reprehensible actitud del pueblo enemigo (vv. 211-217):

*haec ubi Telobois ordine iterarunt quos praefecerat  
Amphitruo, magnanimi uiri freti uirtute et uiribus  
superbe nimis ferociter legatos nostros increpant,  
respondent bello se et suos tutari posse, proinde uti  
propere suis de finibus exercitus deducerent.  
haec ubi legati pertulere, Amphitruo castris ilico  
producit omnem exercitum;*

Cuando los enviados de Anfitrón repitieron en orden esto a los teléboas, estos hombres engreídos, seguros de su valor y sus fuerzas, increpan a nuestros embajadores con excesiva soberbia y arrogancia. Responden que pueden protegerse a sí mismos y a los suyos con las armas, por lo tanto que retiren rápidamente el ejército de su territorio. Cuando los embajadores tomaron conocimiento de estas cosas, desde el campamento Anfitrón hace avanzar enseguida a todo el ejército;

La identificación de una serie de valores negativos en los teléboas,

---

<sup>33</sup> Sobre la *rerum repetitio* en particular, ver el completo trabajo de DONATUTI (1955); WATSON (1993: 25-27) se ha ocupado de señalar las relaciones entre estos actos bélicos, propios del *ius gentium*, y las *legisactiones* del *ius civile*, sobre todo en lo que se refiere a los mecanismos judiciales para el reclamo de lo debido. Acerca de esta interacción entre el plano doméstico y el internacional como mecanismo de proyección jurídica hegemónica por parte de Roma en tiempos de expansionismo imperial, ver BUIS (2015: 249-274).

descriptos de modo enfático como *magnanimi uiri freti uirtute et uiribus* —palabras en los que la aliteración denota una repetición poco natural y excesiva de la fuerza y la masculinidad— permite contraponer la corrección tebana, manifestada en este pasaje y en los versos siguientes a través de una serie de correspondencias verbales lógicamente conectadas.<sup>34</sup> Frente a una osadía y a una grandilocuencia desubicadas, se produce como reacción el avance militar legítimo bajo las órdenes del general. Aquí de nuevo, la habitual apelación a la provocación previa y a la *superbia* como *causa belli*, recurso frecuente en el mundo romano,<sup>35</sup> funciona como instrumento retórico para que Sosias pueda “convencer” al auditorio acerca de la procedencia (jurídica, religiosa y política) de la incursión, resultado claro de un acto de *clementia*.<sup>36</sup>

En ese contexto fuertemente impregnado de decisiones oficiales justificadas, hay lugar para la puesta en crisis que instala la comedia. Entre mensajero y esclavo, el papel de Sosias al describir estos eventos responde bien a las dualidades y ambigüedades que caracterizan a la obra en su conjunto, en tanto cambia y se adapta a las circunstancias, apartándose del resto de los mortales.<sup>37</sup> De hecho, en sus palabras el recurso a las fórmulas del *ius ad bellum* y las alusiones a la *performance* diplomática muestran de qué manera el género cómico se puede valer de esos intertextos jurídicos para sus propios fines literarios, amparados en una multiplicidad de sentidos que confluyen. En el marco en el que Sosias incorpora la narración del combate entre tebanos y teléboas también se

---

<sup>34</sup> La reiteración juega con la idea de orden y simetría propia del accionar del ejército de Anfitrión, como se advierte en los pares *producit* (v. 217) y *educunt* (v. 218); *exitum* (v. 219) y *exeunt* (v. 223); *dispertiti* (dos veces en v. 220); *instruimus* (v. 221) y *instruont* (v. 222). Cf. CHRISTENSON (2000: 184).

<sup>35</sup> CHRISTENSON (2000: 184), quien menciona varios pasajes ilustrativos al respecto, incluyendo las célebres palabras que Anquises dirige a su hijo en *Eneida* (6.853) al proponer “*parcere subiectis et debellare superbos*”. Cf. PETRONE (2008-2009: 174).

<sup>36</sup> GALINSKY (1966: 204).

<sup>37</sup> CHIU (2015: 89).

da cuenta, al mismo tiempo, de la razón de ser del relato y su contexto de enunciación ante un público romano. Así, se presentan los motivos que llevan a la descripción de los hechos (vv. 195-202):

*me a portu praemisit domum, ut haec nuntiem uxori suae,  
ut gesserit rem publicam ductu imperio auspicio suo.  
ea nunc meditabor quo modo illi dicam, cum illo aduenero.  
si dixero mendacium –solens meo more fecero.  
nam cum pugnant maxime, ego tum fugiebam maxime;  
uerum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.  
sed quo modo et uerbis quibus me deceat fabularier,  
prius ipse mecum etiam uolo hic meditari. sic hoc proloquar.*

A mí me envió desde el puerto a casa para que le comunicara a su esposa cómo se había llevado a cabo la campana bajo su conducción, mando y auspicios. Ahora voy a pensar cómo decírselo cuando llegue. Si miento, haré lo que suelo hacer, como de costumbre. Pues cuando estaban en pleno combate, yo ya estaba en plena huida. Pero fingiré que estuve presente y contaré lo que oí. Pero cómo y con qué palabras debo contarle es lo primero que quiero pensar aquí conmigo mismo. Empezaré así:

Con ello se da pie enseguida a la narración de los combates legítimos llevados adelante. Luego de la referencia a estos acontecimientos en que intervino Anfitrión, Sosias clausurará su discurso retomando la idea de que deberá comunicar esta información a Alcmena (vv. 261-262):

*haec sic dicam erae.  
nunc pergam eri imperium exequi et me domum capessere.*

Así se lo contaré a mi ama. Ahora continuaré cumpliendo las órdenes de mi amo e iré rápidamente a casa.

Las palabras de inicio y cierre que encierran las referencias al episodio

bélico dejan entrever que lo que Sosias hace es ensayar el mejor modo de comunicar todo a su interlocutora, siguiendo de cerca las instrucciones recibidas. La idea de que debe pensar lo que dirá (*meditabor*, v. 197 y *meditari*, v. 202) remite a un verdadero ensayo, como un actor que practica las partes de su personaje.<sup>38</sup> La mentira (*si dixero mendacium*, v. 198) como improvisación y la ficción (*fabularier*) contribuyen entonces a crear este carácter metateatral, aspecto siempre presente en la producción plautina.<sup>39</sup>

Esa dimensión de metateatralidad será explotada en la obra más adelante, cuando el esclavo se encuentre con Mercurio, disfrazado como el propio Sosias.<sup>40</sup> En este hurto de identidad, de *imago*, sustentado en la manipulación de los disfraces propios del drama (vv. 341-462), Sosias se aprovechará de esas confusiones para sacar ventaja de la situación, en la medida en que imagina que su amo no podrá reconocerlo y proyecta que, por lo tanto, él mismo dejará de ser un *servus* (vv. 460-462).<sup>41</sup> El juego de identidades falsas permite, cómicamente, configurar la pérdida de su *status* real, con las consecuencias políticas que ello acarrea.<sup>42</sup> Esa dualidad, de hecho, complementa otras igualmente productivas en las que el cambio de roles constituye una operación constante.<sup>43</sup> A través de

---

<sup>38</sup> En *Persa* 466 la relación de este verbo con la representación dramática se hace patente; cf. CHRISTENSON (2000: 178).

<sup>39</sup> Como afirma CHRISTENSON (2000: 177), “*Sosia's pretext for delivering his battle narrative should be related to P[lautus]'s fascination with metatheatre*”.

<sup>40</sup> Acerca de este rol de Mercurio en la puesta en práctica de una metateatralidad en la que los dioses son presentados explícitamente como personajes de comedia, ver SCHOEMAN (1998: 32-42).

<sup>41</sup> CHIU (2015: 89).

<sup>42</sup> DUPONT (2001: 186) indica que, en cuanto los dioses se tornan duplicados de los mortales, se fractura la jerarquía social.

<sup>43</sup> DUPONT (2001: 177) lo dice de modo claro: “... *the Greek tale of Amphitryon, exploited and developed by Plautus, became a comedy of duplication, as it were a comedy about the*

Sosias, el discurso de la guerra, típicamente relacionado con la tragedia (cf. *Captivi*, vv. 61-62), aquí es resemantizado en términos cómicos.<sup>44</sup>

Si tenemos en cuenta que era habitual que, antes de la llegada del *imperator* a la ciudad, se enviara primero un *legatus* o un *nuntius* que anunciara la buena noticia de que Roma había sido victoriosa, el papel de Sosias en el pasaje que examinamos deviene significativo en términos político-militares: él dice que su función es anunciar (*nuntiem*, v. 195) las novedades a la esposa de Anfitrión.<sup>45</sup> Pero, asimismo, Sosias es al mismo tiempo el actor que representa el papel del mensajero que debe aportar información al público acerca de la trama.

En este sentido, aprovechándose de la proximidad entre las *performances* teatral y política, Plauto consigue que enunciación y enunciado confluyan una vez más de manera eficaz: en el plano de la acción representada en escena, Sosias se comporta como los *legati* que, en la dimensión de lo narrado, se afirma que fueron enviados a los teléboas para convencerlos.<sup>46</sup> El rol persuasivo del agente diplomático y el papel del *servus* que es enviado con la misión de hacer llevar un mensaje se superponen,<sup>47</sup> como había ya acontecido con Mercurio y su mensaje de

---

*Roman theatre, because the transformation of gods into men, of Jupiter into Amphitryon, of Mercury into Sosia, is realized in speech and action throughout the play by means of theatrical disguise?* También debe sumarse a esta superposición de ambigüedades el caso de Alcmena: según BLEISCH (1997), dado que este personaje debía ser representado por un hombre disfrazado de mujer, se abre la posibilidad de un nuevo “travestimiento”:

<sup>44</sup> MOORE (1995).

<sup>45</sup> TORREGARAY PAGOLA (2018: 51).

<sup>46</sup> PETRONE (2008-2009: 176) se refiere a este juego como una especie de *mise en abîme* mediante la cual “*Sosia assomigliamolto a queilegati di cui referiscel’ambasceria*”. TORREGARAY PAGOLA (2018: 55-56) analiza en el caso de Sosias estos *mandata* a partir de la comparación con las órdenes dadas por Anfitrión a sus embajadores.

<sup>47</sup> CHRISTENSON (2000: 178) afirma que se hace explícita en la obra la correlación entre la composición poética y las maquinaciones de un esclavo inteligente.

garantía de paz respecto del público.<sup>48</sup> Ello no es azaroso: por un lado, dicha superposición potencia el carácter metapoético de la función de Sosias sobre el escenario; pero, por el otro, nos permite comprender una dimensión del *ius fetiale* que Tito Livio sugiere pero que no conocemos fehacientemente. Me refiero a la importancia de que los enviados diplomáticos prestaran atención no solo al contenido de lo que debían transmitir en sus misiones, sino a los modos en que lo comunicarían.

La insistencia de Sosias en practicar la manera en que comunicará las noticias a su ama (*quo modo*, v. 197; *quo modo et uerbis quibus*, v. 201) permite recuperar una arista perdida del rol de los agentes jurídicos de las relaciones exteriores en la Roma republicana: la trascendencia de los mecanismos a través de los cuales se llevarían adelante las tareas encomendadas frente al pueblo enemigo.<sup>49</sup> Mediante un trabajo consciente con los paralelismos entre el universo de las negociaciones políticas y la representación teatral, el discurso de Sosias consigue entonces transmitir información relevante acerca del carácter pragmático del *ius gentium* y, al mismo tiempo, sobre lo que los romanos debían de reclamar de un buen *legatus* capaz de cumplir sus funciones con eficiencia.

---

<sup>48</sup> En el v. 32 afirmaba Mercurio que había venido en paz y trayendo paz (*propterea pace advenio et pacem ad vos fero*), expresión que SCHOEMAN (1998: 36) reconoce como retórica. Si se tiene en cuenta que, en el discurso de Mercurio abundan las palabras relacionadas con *ius* (aparecen unas nueve veces en los vv. 33-37: *iustam, iustae, iustis, iustus, iniusta, iustis, iusta, iniustis, ius*), sería posible inferir que Plauto de modo consciente insiste en la parodia del discurso de la justicia a partir de la confluencia entre las declaraciones de los personajes dramáticos y el lenguaje de la benevolencia diplomática.

<sup>49</sup> TORREGARAY PAGOLA (2018: 58) concluye que el pasaje da cuenta del “tono” diplomático, por cuanto permite advertir una evolución en el lenguaje de los delegados y sus estrategias comunicativas.

### III. Conclusiones

A la hora de distanciarse del género trágico, parece evidente que la comedia *Amphitruo* explota la factura humorística que se instala sobre las consecuencias serias de la guerra.<sup>50</sup> A partir de la parodia de los modos celebratorios del triunfo bélico y de los rituales públicos de congratulación propios de los cantos triunfales, la obra plautina escenifica una mirada sobre el rol político de las relaciones exteriores en el que se explotan los profusos vínculos entre la *performance* de los discursos propios de las campañas militares y la representación dramática.

Ello no solo porque, como hemos visto, Plauto genera risa a partir de la parodia de la imaginaria jurídica propia de la práctica feal de la declaración de guerra (fundamentalmente en lo que se refiere a la *clarigatio* y la *rerumrepetitio*). También porque, más allá de ese juego terminológico que produce efectos humorísticos, la primera narración de Sosias da cuenta al mismo tiempo de una puesta en escena actoral que resulta paralela a la *performance* propia de la diplomacia romana y que dice mucho acerca de lo que se esperaba de esos acercamientos jurídicos. En definitiva, la insistencia en la práctica y el ensayo –propias de una metateatralidad omnipresente– puede servir para comprender que, a la hora de dar cuenta de los acercamientos con pueblos extranjeros, la adaptación del *iusfetiale* a la realidad imperialista del siglo II a. C. requería prestar atención no solo al contenido de las declaraciones hostiles (el “qué”) sino además al “cómo”. A partir de la escenificación de una *legatio* particular, Plauto parece consciente de la necesidad específica de tener en cuenta, cuando de parodia se trata, los verdaderos resortes empleados, durante la época republicana, en toda praxis exitosa del *iusgentium*.

---

<sup>50</sup> Al hablar de la obra y su fuerte impronta cómica, SLATER (2001: 202) afirma: “*The object of this joyous celebration is the traditional Roman theatre itself, with its adultery plots, clever slaves, and mass confusion. Plautus dethrones Dionysos and puts in his place the benevolent genius of comedy.*”