

ANTONIO MARÍA MARTÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (España)

ORCID: 0000-0003-1418-8334

antonio.martin@ulpgc.es

MODALIDADES DE RECEPCIÓN PLAUTINA EN LOS PRODUCTOS DRAMÁTICOS AUDIOVISUALES: RECEPCIÓN DIRECTA, MEDIADA Y *SUBTERRÁNEA*

ABSTRACT. Rodríguez Antonio María Martín, *Modalidades de recepción plautina en los productos dramáticos audiovisuales: recepción directa, mediada y subterránea* (Modalities of Plautinian Reception in Audiovisual Drama: Direct, Mediated and Subterranean Reception).

This article offers a typology of modalities of reception based on the criteria of activity, (in)mediatedness and awareness, which aims to explain the presence of scenes and motifs with Plautinian parallels in the audiovisual dramatic products of the popular culture of our time: sitcoms, soap operas, quality drama.

Keywords: Classical tradition; unconscious or subterranean classical reception; Plautus; sitcom; soap opera; quality drama

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de su deuda con la comedia nueva ateniense y con la farsa itálica, Plauto es, sin duda, el motor de la tradición cómica en la dramaturgia occidental¹. Pese a la relativa paralización de su influjo durante el Medioevo, el redescubrimiento de su obra en el primer humanismo² y los géneros cómicos inspirados en ella, como la comedia humanística o la *commedia dell'arte*, le han conferido una vitalidad que ha favorecido su pervivencia hasta hoy, mediante recepciones directas o mediadas, bien sean conscientes o inconscientes.

¹Este trabajo se inscribe en el proyecto PID2019-107253GB-I00/AEI/10.13039/501100011033. Agradezco las observaciones de los revisores, que me han ayudado a perfilar mejor la exposición.

²Como señala López Gregoris, “[t]al vez convenga mencionar el milagro que ha sido la recuperación de los textos plautinos, pronto desaparecidos del canon posclásico y, en consecuencia, del medieval, y olvidados de la primera literatura de todas las lenguas romances, salvo honrosas excepciones. Fue el afán erudito de los humanistas italianos, especialmente Poggio Bracciolini (1380–1459), el que rescató los textos plautinos y los colocó en el canon de la literatura clásica, lugar que posiblemente nunca antes ocupó” (2021: 54).

Mi objetivo, precisamente, es analizar el influjo y la recepción plautina, no tanto directa y consciente, sino más bien, y especialmente, indirecta (esto es, mediada) e inconsciente, en los productos dramáticos audiovisuales más populares de nuestro tiempo, como la comedia específicamente teatral, las comedias de situación televisivas, las telenovelas o el *quality drama*.

Presentaré primero (§ 2) una serie de cuestiones teóricas necesarias para abordar el estudio, relativas a la relación entre los conceptos de tradición y recepción, las modalidades de recepción y las particularidades de la tradición y recepción plautina, al final de las cuales se reformulará de manera más precisa, a la vista del desarrollo de estos presupuestos teóricos, nuestro objetivo. Se presenta a continuación (§ 3–6) una serie de estudios de caso, en los que se detectan escenas cómicas con paralelos claros en distintas comedias plautinas. Sigue (§ 7) una reflexión sobre si estos paralelos deben considerarse fenómenos de recepción mediada e inconsciente o simples casos de poligénesis, tras la cual se ofrecen unas breves conclusiones (§ 8).

2. MODALIDADES DE RECEPCIÓN Y PARTICULARIDADES SOBRE LA TRADICIÓN Y LA RECEPCIÓN PLAUTINA

La tradición clásica, sintagma popular en la crítica desde las monografías de Murray (1927) o Highet (1949), es un proceso complejo de tres caras: la transmisión, la recepción y la pervivencia, según se focalice el emisor o transmisor, el receptor o lo transmitido³. En sintonía con la relevancia del receptor a partir de la “estética de la recepción”, *recepción clásica* es hoy el concepto estrella para referirse a lo que antes se decía, genéricamente, tradición clásica⁴, como prueba la influyente definición de Hardwick y Stray, que abarca prácticamente todo⁵ (incluyendo la transmisión): “The ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented” (2008: 1). Aunque, en la práctica, “recepción” se aplica con

³González Rolán *et al.* 2002: 29. Además, *tradición clásica* suele referirse a tres realidades distintas, el proceso de transmisión del legado clásico, lo transmitido y la parcela de la ciencia literaria que estudia ambas cosas: Laguna Mariscal 2004: 84. Una amena y detallada exposición sobre esta disciplina ofrece García Jurado 2016.

⁴En el auge actual de “recepción” ha influido también el matiz de conservadurismo o elitismo subyacente en “tradición” (Budelmann y Haubold 2008: 14). Para la interrelación entre tradición y recepción: Martindale 1993; Hardwick 2003: 1–11, García Jurado 2015. Para Porter 2008: 473, en cambio, recepción y tradición no son las dos caras de una misma moneda sino dos nombres distintos para una misma actividad. También Unceta Gómez 2019: 22 utiliza “recepción” como etiqueta inclusiva para la disciplina que estudia los procesos que han permitido la pervivencia clásica y sus reelaboraciones a lo largo de los siglos.

⁵“... reception is ‘everything’: when we study the classics we become part of the ongoing process of their reception” (Bakogianni 2016: 103).

frecuencia, específicamente, a las adaptaciones de los contenidos culturales provenientes de la cultura clásica para ajustarse a las coordenadas culturales de cada época, en especial de la nuestra. El énfasis, entonces, como subraya Bakogianni (2016), que ofrece una síntesis de las tendencias y métodos actuales en los estudios de recepción clásica, suele ponerse en lo que cambia y en el diálogo que se establece con el pasado clásico⁶.

Antes de comenzar el análisis, conviene detallar la tipología de recepciones de la que parto. Desde el punto de vista de la *actividad del receptor*, puede distinguirse, por un lado, la recepción individual *intransitiva* y, por así decir, *de vía muerta*, que se produce, en cualquier momento del devenir diacrónico, cuando alguien, por ejemplo, lee una tragedia de Sófocles, pero los efectos de esa lectura no salen de él. Aunque el grado de actividad de este tipo de receptor puede graduarse desde quien se enfrasca en una lectura intensa y reflexiva, que de algún modo lo enriquece, hasta quien hace una lectura superficial y desganada, para preparar, por ejemplo, un trabajo escolar, es claro que este tipo de recepción no podría garantizar la pervivencia clásica. Muy distinta es, en cambio, la recepción *transitiva*, con un grado mayor de actividad, que se dirige de algún modo a la preservación, difusión, explicación, reinterpretación, transformación o deconstrucción de lo *recibido*. La gama de receptores transitivos es, por supuesto, muy variada: el copista medieval que se limita a reproducir, más o menos fielmente, un texto en una nueva copia; el comentarista, que condiciona la recepción de futuros lectores; el profesor que explica los textos y los da a conocer a sus alumnos; el editor, que fija un nuevo texto...; podemos llamarlos receptores básicamente *preservadores*, por oposición a los *transformadores* o *reelaboradores*, que se apartan con más fuerza del texto supuestamente primigenio, ofreciendo adaptaciones, imitaciones, recreaciones, apropiaciones, deconstrucciones... Es este segundo tipo de receptores –sean preservadores o transformadores– el que permite establecer cadenas de transmisión y recepción con más o menos eslabones que facilitan la pervivencia de los contenidos clásicos, bien sea preservándolos, explicándolos y contextualizándolos, o reinterpretándolos y transformándolos⁷.

Estos modos de recepción implican en muchos casos un tipo de relación o recepción inmediata y directa con los textos clásicos, pero en otros casos debemos hablar más bien de recepción mediada (Unceta Gómez 2019: 24–5), también con diversas modalidades: acceso a un autor clásico por traducciones;

⁶“Classical reception focuses on the way in which the classical world is received in subsequent centuries and in particular on those aspects of the classical sources that are altered, marginalized, or neglected” y “Reception is about our dialogue with the classical past” (Bakogianni 2016: 97 y 98). Sobre posibles líneas de investigación en este ámbito cf. también Porter 2008.

⁷Coincidimos en parte con la tipología de González Rolán *et al.* 2002: 30: recepción *pasiva* (lectores que no comunican su experiencia), *reproductiva* (crítica, ensayo, comentario, traducción...) y *productiva* (se crea una nueva obra bajo el estímulo de una anterior).

elaboración de artículos científicos partiendo no de los textos clásicos, sino de otros artículos; acceso a un tema clásico no a través de su original, sino de adaptaciones... Nos encontramos, entonces, ante recepciones de segundo grado, como las que, en relación con el tema troyano, partan no de Homero o Virgilio, sino de la película *Troya* (W. Petersen, 2004).

Hay que distinguir, además, la recepción consciente de la inconsciente, que se produce, por ejemplo, cuando el producto de que se parte en una recepción mediada no ha establecido con su hipotexto clásico lo que llamó Genette “contrato de intertextualidad”. Así, un espectador de *Desire Under the Elms* de E. O’Neill poco familiarizado con los clásicos es fácil que no advierta que está viendo una versión moderna del mito de Fedra⁸. Sin embargo, no debe confundirse recepción inconsciente con recepción consciente implícita, como la de O’Neill con respecto a Fedra en el drama citado. Conviene, por tanto, establecer también una distinción entre recepciones conscientes implícitas y explícitas, como, sin salir del mito de Fedra, la cinematográfica de Jules Dassin (*Phaedra*, 1962).

Centrándonos en Plauto, la transmisión propiamente dicha se corresponde con toda la red de copias manuscritas, comentarios, reposiciones, adaptaciones, imitaciones, ediciones, traducciones... y más recientemente, incluso deconstrucciones, que han permitido que su nombre, su obra o su espíritu, con mayores o menores transformaciones, hayan podido llegar hasta nosotros. Pero previamente en cada nodo de esa red hay, necesariamente, un proceso de recepción: el autor de una nueva edición de Plauto, por ejemplo, antes de *transmitir* este nuevo eslabón de la tradición plautina, habrá leído los textos, las ediciones anteriores, los comentarios y literatura crítica de que haya podido hacer acopio, habrá reflexionado sobre todo ello, habrá (re)interpretado el texto plautino y habrá, por fin, puesto a disposición del público un nuevo Plauto que será esencialmente el que ya conocíamos, pero de algún modo remozado y transformado. Y, pasando ahora del receptor básicamente preservador al *transformador*, un dramaturgo imbuido de los mantras de nuestro tiempo bien podría, tras una lectura reflexiva de *Casina*, componer una versión alternativa en que sea la joven esclava por sí misma, orquestando a un equipo de ayudantes formado solo por mujeres, quien dé su merecido personalmente al viejo verde Lisidamo y a su hombre de paja, el granjero Olímpión, y titularla, por ejemplo, *Cásina no necesita suplantadores*.

Estos ejemplos ilustran un modo de recepción directo y consciente, uno en el ámbito de la recepción preservadora y otro en el de la más abiertamente transformadora, pero hay otros muchos casos en los que un dramaturgo moderno no se inspira directamente en Plauto para componer una comedia de sabor plautino,

⁸También se da el caso en el ámbito de mayor actividad de la recepción preservadora o transformadora. Es muy probable que Camilo José Cela se inspirara en *Manhattan Transfer* (John Dos Passos 1925) al escribir *La colmena* (1951). Pero, en la versión cinematográfica (M. Camus, 1982), sus creadores son conscientes de estar adaptando la novela de Cela, aunque seguramente no de la relación, ya mediata, con Dos Passos.

sino en otro dramaturgo que a su vez se ha inspirado en Plauto (o en otro que se ha inspirado en otro que se ha inspirado en otro... siguiendo una cadena de mediaciones no siempre fácil de delimitar). Así, Molière estrenó en 1668 un *Amphitryon* inspirado en el *Amphitruo* plautino; estamos, pues, ante un caso de recepción plautina probablemente inmediata⁹ y, desde luego, consciente. Por su parte, en marzo de 2001 se puso en escena en el Boston University Theatre, bajo la dirección de Darko Tresnjak y a partir de la traducción de Richard Willbur, la primera producción estadounidense del drama de Molière. Tanto en el caso de Willbur como en el de Tresnjak, estamos ahora ante recepciones inmediatas¹⁰ y conscientes de Molière, pero ya mediadas y quizás inconscientes de Plauto. De hecho, en su reseña del estreno, Clay (2001) menciona a Molière en diez ocasiones, pero nunca a Plauto. Ello no implica, necesariamente, que Willbur, Tresnjak o Clay ignoraran que *debajo* de Molière estaba Plauto, pero sí que, para la mayoría de los receptores de esta producción, esto es, sus espectadores y quizás también una parte de la crítica, lo que estaban viendo no era un nuevo Plauto, sino un nuevo Molière.

Este ejemplo ilustra la posibilidad de que, en una cadena de recepciones y (re)transmisiones, un hipotexto plautino quede eclipsado en la conciencia colectiva por la mayor relevancia y visibilidad de un prestigioso o impactante eslabón intermedio. Ese eclipse alcanza mayores cotas cuando de lo que se trata no es ya de la transformación más o menos radical de un argumento, esto es, de una obra entera, sino de la emancipación de una parte de ella, que adquiere vida propia e independiente, convertida en motivo, escena típica o gag, y, sin conciencia ya en la cultura colectiva de su prosapia plautina, navega con éxito por el cauce de la tradición cómica occidental, reapareciendo aquí y allá como un aparente fenómeno de poligénesis. Aquí el modo de recepción, si en verdad lo hay, se asemeja menos a la imagen tradicional de la antorcha que pasa de mano en mano (Cristóbal 2005: 32) que a la de la digestión (Martín Rodríguez 2014: 11)¹¹: las comedias se despiezan y se descomponen, y fragmentos relevantes de ellas son digeridos y asimilados, bien sea de modo individual (por este o aquel dramaturgo) o colectivo (en el crisol de la tradición cómica), y cobran una nueva vida independiente ya en muchos casos de su origen y su fuente.

Mi objetivo es, precisamente, como ya se indicó, mostrar cómo en los productos dramáticos audiovisuales de la cultura popular y de masas¹² se

⁹ Esto es, a partir directamente del original.

¹⁰ Pero en diferente grado. La de Willbur es una recepción de Molière inmediata y directa, mientras que la de Tresnjak está mediada por la traducción de Willbur.

¹¹ Empleo aquí esta metáfora para el proceso de asimilación del legado clásico en el crisol de la cultura colectiva. La imagen, que arranca, al menos, de Séneca, se usaba ya en el humanismo, pero aplicada más bien a la asimilación individual de los clásicos por los autores modernos: Pigman 1980; Hermans 1985; González Rolán *et al.* 2002: 63.

¹² Sobre los procesos de recepción en la cultura de masas: Unceta Gomez 2019 y 2021, con indicación de los estudios relevantes en sus principales formatos.

detectan situaciones cómicas que, aunque no se puedan atribuir con fundamento a una recepción plautina consciente, directa e inmediata, sí avalan la idea de que diversos elementos de las comedias plautinas, de particular recurrencia y éxito, convertidos ya en ingredientes independientes y anónimos fundidos en el crisol de la tradición cómica occidental, fecundan aún los productos dramáticos actuales, como ejemplos de recepción mediata e inconsciente, y, por así decirlo, subterránea¹³.

Aduciré para ello diversas situaciones cómicas con paralelo plautino en distintos ámbitos de la cultura dramática audiovisual de nuestros días, secuenciados según su mayor o menor afinidad con la comedia plautina. En primer lugar, la comedia teatral y la comedia de situación televisiva¹⁴, donde el humor y la comicidad son rasgos genéricos relevantes. En segundo lugar, productos audiovisuales en que el humor no es un rasgo definitorio, pero puede encontrar su hueco, como la *telenovela*. Y, por último, series televisivas de mayor prestigio cuya finalidad no es tampoco propiamente cómica, encuadrables en lo que se conoce como *quality drama*.

3. RECEPCIÓN PLAUTINA INCONSCIENTE EN LA COMEDIA TEATRAL: *EL CRÉDITO* (2013)

En esta comedia de Jordi Galceran (Barcelona, 1964)¹⁵, Antonio Vicente, un hombre corriente, honrado y modesto, intenta en vano conseguir que Gregorio, un atareado director de sucursal bancaria, le conceda un préstamo sin otro aval que su buena fe y su palabra. Viendo que sus argumentos no encuentran eco, lo amenaza con seducir a su mujer, una aparente baladronada de improbable cumplimiento, de la que Gregorio da cuenta a su esposa para prevenirla, aunque con pésimo resultado, pues esta, indignada con su marido por poner en riesgo su matrimonio por un préstamo insignificante, lo echa de casa.

Torrisi (2017: 293) conecta esta obra con una tradición cómica que arranca de Plauto y pasa por Molière, Goldoni y Moratín, y la considera versión actual de las relaciones amo-criado en la *palliata*, en concreto en *Pseudolus*. Antonio equivale al propio Pséudolo y en Gregorio ve la fusión del amo viejo Simón, al que debe hacer desembolsar un dinero que no desea darle, y del joven enamorado

¹³Tomo esta sugestiva terminología, no exenta de críticas (cf. Blondell 2016), de Cyrino y Safran 2015: 5.

¹⁴Sobre la afinidad con Plauto de la *sitcom*: López Gregoris 2006: 129–30; López Gregoris y Unceta Gómez 2011; Martín Rodríguez 2012: 545–51 y 2019: 169–72; Santana Zerpa 2021, entre otros.

¹⁵Un acercamiento a su obra en Algaba Granero 2016. Un análisis detallado de *El crédito* en Torrisi 2017.

Calidoro que recurre a él para que lo ayude en sus problemas amorosos, en este caso, la recuperación de su esposa.

El paralelo con *Pseudolus* puede concretarse todavía más. Como Pséudolo, sin un plan aún definido, asegura a Simón que sustraerá al lenón la chica que su hijo ama, y que él mismo le dará el dinero que necesita, tras lo que Simón informa a Balión de sus planes, Antonio advierte a Gregorio que seducirá a su esposa si no le da el dinero, y Gregorio se apresura a avisarla.

Otro elemento de raigambre plautina es la repetición incesante de la palabra *euros* por parte del director bancario, que lo retrata como alguien que solo piensa en el dinero:

DIRECTOR. La lástima es que la palabra, siendo un valor, no lo niego, no es un valor que pueda cuantificarse en **euros**. Y aquí, lo que se maneja, son **euros**. Somos un banco. Movemos **euros** de aquí para allá. Usted necesita **euros**, pues al otro lado de la balanza tiene que poner algo que también pueda cuantificarse en **euros**. Ese es nuestro lenguaje. **Euros** por **euros** (Galceran, 2013: 13).

Esto nos hace pensar en el banquero de *Mostellaria*, que se presenta a cobrar una deuda y repite una y otra vez la palabra *faenus*¹⁶:

DANISTA: *Cedo faenus, redde faenus, faenus reddite.
daturin estis faenus actutum mihi?*

datur faenus mihi ? TRANIO: *Faenus illic, faenus hic.
nescit quidem nisi faenus fabularier* (Plaut. *Most.* 603–606)

BANQUERO: Dame los intereses, págame los intereses, pagadme los intereses.

¿Vais a darme inmediatamente los intereses?

¿Se me dan o no los intereses? TRANIÓN: Intereses por allí, intereses por aquí.
Este hombre, desde luego, no sabe hablar de otra cosa que de los intereses¹⁷.

¹⁶El procedimiento, por lo demás, como señala uno de los revisores, recuerda a la *flagitatio*, una práctica infamante consistente en solicitar a voces y reiteradamente la devolución de algo o el pago que se debe, para tratar de presionar al deudor ante el desdoro y el daño a la buena reputación que suponía; cf. Richlin 2017: 177–178. Este procedimiento romano hace pensar también, por cierto, en el antaño temido (al menos en la cultura española) *cobrador del frac*, que seguía a sol y sombra a un deudor al que se quería hacer pagar, vestido con esa poco cotidiana indumentaria, que se acompañaba de sombrero de copa y maletín.

¹⁷La traducción es nuestra. Obsérvese, además, la correspondencia entre la *confesión* del director sobre el lenguaje de los bancos (“Ese es nuestro lenguaje. Euros por euros”) y el comentario de Tranión sobre el único lenguaje que sabe emplear el banquero (“no sabe hablar de otra cosa que de los intereses”).

4. RECEPCIÓN PLAUTINA INCONSCIENTE EN LA *SITCOM*4.1. LA ESPOSA *INVISIBLE* DE NORM PETERSON

Cheers es una comedia de situación estadounidense emitida por la cadena NBC durante once temporadas (1982–1993), con un total de 275 episodios. La acción se sitúa en un *pub* de Boston regentado por Sam Malone, un antiguo deportista que equivale a un inmaduro *adulescens* plautino empeñado en enamorarse de la chica que menos le conviene, y en el que concurren personajes típicos como Diane Chambers, equivalente inverso¹⁸ de la “amada inadecuada” plautina; Carla Tortelli, camarera deslenguada y vivaracha, avatar moderno transgenerizado (aunque algo ineficiente) del *servus callidus*; el fatuo y sabelotodo cartero Cliff Clavin, divertida parodia del *miles gloriosus*, o Norm Peterson, un orondo contable que pasa el día en la barra del *pub* ingiriendo cerveza y cortezas de cerdo, y adulando sin rebozo a Sam, convincente réplica moderna del parásito (Martín Rodríguez 2012: 546–48).

Norm Peterson se ajusta a un cliché de muchas series televisivas: un personaje masculino que menciona frecuentemente a su esposa, quien nunca aparece, sin embargo, en escena. Vemos este cliché, por ejemplo, antes de *Cheers*, en *Colombo*¹⁹, y después, en *Frasier*²⁰, donde Niles, hermano del protagonista, está casado con Maris, una mujer adinerada, sofisticada y tiquismiquis de la que habla continuamente pero que nunca vemos, o en la *telenovela* española *Amar es para siempre*²¹, con el abogado Justo Quintero, en la quinta temporada.

Lo que singulariza a Norm son sus comentarios denigratorios, que nos hacen pensar en Deméneto, el *senex amator* de *Asinaria*, también un personaje poltrón que descuida sus obligaciones, disfruta con las francachelas y, aunque dominado en casa por su esposa, una prototípica *uxor dotata*, se despacha a gusto en el burdel haciendo comentarios injuriosos sobre ella²².

¹⁸En Plauto, la amada es inadecuada porque no alcanza el nivel social del *adulescens*; Diane, por su mayor nivel cultural y su sofisticación, poco adecuados para Sam Malone, un personaje bastante primario.

¹⁹*Columbo*, sobre un estrafalario, pero sagaz detective de la policía de Los Ángeles, interpretado por Peter Falk. Se mantuvo en antena, de manera regular, entre 1968 y 1978, y después con telefilmes esporádicos, con un total de 69 episodios.

²⁰*Spin-off* de *Cheers*, centrada en el psiquiatra Fraser Crane, rival de Sam Malone en sus amoríos con Diane Chambers. Se emitió en la NBC durante once temporadas (1993–2004), con un total de 264 episodios.

²¹Continuación de *Amar en tiempos revueltos* (2005–2012), comenzó a emitirse el 14 de enero de 2013 y continúa en antena, habiendo superado entre ambas los 4000 episodios.

²²Uno de los revisores me señala, en referencia al comportamiento denigratorio y misógino de hombres casados que hablan mal de sus esposas ausentes, el paralelo de los *senes* de *Trinummus*. En todo caso, como las comedias romanas, a diferencia de la *sitcom* o de la *soap opera*, no son *seriales*, no se trata de paralelos exactos, ya que esta situación se sustancia en Plauto en comentarios

4.2. LA PULSIÓN CONTRACTUAL DE SHELDON COOPER

The Big Bang Theory es una *sitcom* estadounidense emitida por CBS durante doce temporadas (2007–2019), con un total de 279 episodios. Sus protagonistas son cuatro jóvenes y brillantes científicos del prestigioso California Institute of Technology con nulas aptitudes sociales, especialmente en sus relaciones con las mujeres. Uno de ellos, Sheldon Cooper, es un maniático e impertinente²³ físico teórico, una de cuyas excentricidades es la redacción de prolijos y detallados contratos plagados de cláusulas hilarantes y ridículas, incluso para regular sus relaciones de pareja.

Estos interminables contratos hacen pensar en la parodia del lenguaje administrativo de *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935): “La parte contratante de la primera parte...”; pero Sheldon recuerda también al parásito innominado de *Asinaria*, que redacta un jocoso y detallado contrato para regular las relaciones del joven Diábolo con una cortesana: el parásito se muestra tan orgulloso y ufano como Sheldon de la precisión y sagacidad con las que ha previsto todas las situaciones imaginables²⁴.

4.3. RECEPCIÓN PLAUTINA INCONSCIENTE EN LAS *TELENOVELAS*:
EL SECRETO DE PUENTE VIEJO

El secreto de Puente Viejo es una *telenovela* producida por Boomerang TV y emitida en Antena 3 entre 2011 y 2020, con más de 2300 capítulos. Los personajes de esta serie coral ambientada en la España rural de principios del siglo XX que aquí me interesan son los Mirañar, propietarios del colmado de Puente Viejo, que aportan el ingrediente de humor y comicidad que no suele faltar en estos productos televisivos.

La familia Mirañar, un matrimonio ya entrado en años (Pedro, fantasioso y holgazán, y Dolores, metomentodo, mandona y cotilla, que tiene en un puño a su marido) con un hijo atolondrado e inútil, Hipólito, hace pensar en la típica familia de la *palliata*, con el viejo hostigado por su esposa y el joven que se enamora de muchachas que no se ajustan a las expectativas de sus padres.

El incidente que nos interesa tiene lugar en el episodio 956, emitido el 26 de noviembre de 2014, en el que Mirañar y su hijo desean comprar un supuesto caballo de carreras. Sabedores de la oposición de sus esposas, lo adquieren a sus espaldas. Pero, cuando comparecen ante ellas y se enteran de que les permiten la

de personajes distintos en comedias distintas, mientras que Norm, Colombo, Niles o Quintero repiten este comportamiento en casi todos los episodios de una misma serie.

²³ Para un sugestivo análisis psicológico del personaje en el marco de la serie: Filipová 2021: 110–56.

²⁴ En este rasgo típico del personaje plautino ha insistido Quintillà Zanuy 2016.

compra, Hipólito, exultante, se marcha gritando que va a comprarlo enseguida, y regresa segundos después diciendo que ya está de vuelta, y el caballo está comprado: una escena que recuerda a la de Carino en *Mercator* (913 ss.), cuando dice que se va al destierro, acuciado por sus penas amorosas, pero, sin haberse movido del escenario (aunque, eso sí, habiendo recorrido en su mente una serie de lugares), informa poco después que ya está de vuelta.

La familiaridad con Plauto de los guionistas se hace explícita más adelante, cuando Hipólito sorprende a sus padres tronchándose de risa con el *Miles gloriosus*, que les lee en su lengua original, pese a no saber latín: siendo una comedia con fama de ser tan divertida, les dice, tiene que ser muy graciosa, así que no es raro que se ría.

5. RECEPCIÓN PLAUTINA INCONSCIENTE EN EL *QUALITY DRAMA*: *CUÉNTAME Y AULULARIA*

En los años ochenta del pasado siglo las series televisivas, hasta entonces un subgénero dramático menor, alcanzaron en Estados Unidos su mayoría de edad, con productos más sofisticados y de una calidad artística mucho mayor (el primero de ellos, *Hill Street Blues*, 1981–1987), que se han denominado *quality drama*, para diferenciarlos de otros subgéneros de menor calidad, como la *sitcom* o el *docudrama* (Pousa 2015: 25). Este desarrollo tardaría en llegar a las pantallas españolas, y su avatar más logrado es *Cuéntame cómo pasó*, la más longeva e influyente de las series españolas, emitida en Televisión Española a lo largo de 23 temporadas (2001–2023).

Cuéntame es un ambicioso proyecto serial que pretende ofrecer un fresco costumbrista de España en los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia focalizando la acción en los Alcántara, una modesta familia de origen manchego emigrada a Madrid, compuesta por unos padres que frisan la cuarentena (Antonio, ordenanza pluriempleado, y Mercedes, ama de casa), dos hijos adolescentes (Inés y Toni), uno todavía niño (Carlos) y la abuela materna (Herminia). Aunque el diseño inicial y la estructura de la familia Alcántara remiten a la serie estadounidense *The Wonder Years* (1988–1993)²⁵, el mundo de *Cuéntame* no es tan ajeno a Plauto como podría pensarse: los jóvenes Alcántara, en efecto, parecen tan empeñados como los *adulescentes* de la *palliata* en enamorarse de quienes no deben, y el padre se opone a ello con la misma intransigencia del *senex iratus*, mientras su hermano Miguel y su vecino Desi actúan como *senes lepidi* (Martín Rodríguez 2012: 549–551).

²⁵ Para la relación entre ambas series: Rueda Laffond y Guerra Gómez 2009, Martín Rodríguez 2012: 549 n. 28 y Pousa 2015: 37–44. Hay también influjo de las series españolas *La Casa de los Martínez* (1969–1971) y *Crónicas de un pueblo* (1971–1974); cf. Pousa (2015: 35 y 147–52).

La escena que nos interesa tiene lugar en el capítulo 17 de la décima temporada, “Antes que morir perder la vida”, emitido el 18 de diciembre de 2008. Su protagonista es Miguel Alcántara, el hermano mayor de Antonio, que, tras muchos años como emigrante, retorna a España y se casa con Paquita, una sobrina de su cuñada a la que lleva treinta años. El cuidado de la hija recién nacida, las largas jornadas en el restaurante que han montado y las estrecheces económicas hacen que su vida marital se resienta y más cuando Paquita vuelve a quedarse encinta y no se atreve a decírselo a Miguel, acongojado, a su vez, al notarla huidiza y distante, y aterrado, después, cuando la ve bromeando con un joven repartidor de refrescos, que reaviva sus temores de que una esposa tan joven acabe buscando una pareja de su edad. En ese contexto, asistimos a una hilarante escena de dormitorio (52:19:00–55.32.00) con un diálogo lleno de divertidos equívocos, en el que Miguel cree que Paquita le habla de sus relaciones adúlteras, cuando en realidad lo está haciendo de su nuevo embarazo. Es fácil relacionar esta escena con el “diálogo de besugos” entre el *adulescens* Licónides y el *senex* Euclión en *Aulularia* (731 ss.), en que Licónides trata de explicarle con grandes rodeos que violó borracho a su hija, pero quiere casarse con ella, mientras Euclión piensa que le está confesando que fue él quien le robó su oro.

Otros paralelos plautinos aparecen aquí y allá en el decurso de la serie, como cuando, en el capítulo 10 de la temporada 19, Toni, convertido ya en personaje público como presentador del Telediario, sufre chantaje moral en una visita a su pueblo por una antigua conocida que quiere hacerle creer que es el padre de su hijo, supuesto fruto de una noche de pasión etílica años atrás durante las fiestas. El motivo remite, por una parte, a la violación frecuente en la *palliata* de una joven soltera durante unas fiestas por el *adulescens* de turno²⁶ y por otra a la añagaza de la astuta Fronesia²⁷ para sacar dinero a un militar en *Truculentus*.

6. PARALELOS: ¿RECEPCIÓN INCONSCIENTE O PURA COINCIDENCIA?

Podría pensarse que estos paralelos son pura coincidencia, al no haber indicios claros que los conecten con la tradición plautina. Pero así es como funcionan la tradición y la recepción en muchos casos, tanto en la cultura popular como en lo que suele considerarse alta cultura. Así, Shakespeare adaptó conscientemente *Menaechmi* en *The Comedy of Errors*, como también Juan de Timoneda, que

²⁶ En *Aulularia*, por ejemplo, como ya se ha indicado, el joven Licónides confiesa al viejo Euclión que forzó a su hija en las fiestas de Ceres bajo los efectos del ardor juvenil y del vino, y la dejó encinta (*Aul.* 794 ss.) y en *Epidicus* (526 ss.) el viejo viudo Perifanes recuerda cómo violó, dejó encinta y abandonó años atrás a Filipa, que se presenta ahora inopinadamente ante su casa.

²⁷ Un detallado análisis de esta astuta y resuelta *meretrix* de alto *standing* puede verse en López Gregoris (2014).

mantuvo en sus *Menemnos* incluso el título plautino²⁸. Pero otras veces no hay certeza de una inspiración directa, sino que pudo haber influencia mediata y, en muchos casos, inconsciente. Así, *Por el sótano y el torno* es una comedia de Tirso de Molina que recrea los lugares más famosos del Madrid del siglo XVII y reproduce el habla popular de sus habitantes. Pero, además de esta intención costumbrista, el influjo de Plauto, mediato o inmediato, consciente o inconsciente, resulta plausible por un boquete abierto en la pared de un sótano que permite que un personaje parezca poder estar en dos sitios a la vez, como en el *Miles gloriosus*.

Sin embargo, la relación transtextual, en cualquiera de las modalidades apuntadas, no es ya tan clara, por ejemplo, entre las escenas I.xii de *Don Juan Tenorio* y *Asinaria* 545 ss. En la comedia latina, Leónida y Líbano, esclavos que ayudan al joven Argiripo a conseguir a su chica, se jactan de sus respectivas fechorías con el rasgo cómico de que cada uno refiere las del otro. En el drama de Zorrilla, Don Juan y Don Luis Mejía, dos villanos de mayor alcurnia reunidos en la sevillana Hostería del Laurel para verificar el cumplimiento de una singular apuesta, dan cuenta alternativamente de las fechorías cometidas en el último año, y permiten después que el otro compruebe la relación que traen escrita. Zorrilla, si se trata de una apropiación consciente, ha transferido las baladronadas de los servidores a los señores y ha hecho que sean ellos mismos quienes se jacten de sus fechorías, quizás como herencia del tipo cómico del soldado fanfarrón; pero, como posible guiño intertextual a su hipotética fuente, al final es cada uno quien hace recuento, leyendo su relación escrita, de las tropelías del otro, lo que apunta al modelo de Leónida y Líbano²⁹.

Veamos ahora un supuesto eco plautino en una novela de Benito Pérez Galdós analizado por Shoemaker (1973), quien considera que el motivo amaconvertida-en criada con que concluye *La de Bringas* es una adaptación de una escena cuyo lejano prototipo estaría también en *Asinaria*. Pero Galdós no poseía ningún ejemplar de Plauto y solo lo menciona en su obra un par de veces. Podría aducirse una fuente mediada, la *Comedia Aquilana* (1524) de Torres Naharro, pero tampoco poseía Galdós ejemplar alguno de este dramaturgo. Shoemaker cree, en suma, más plausible que el final de *La de Bringas* derive de alguna escena similar en alguna obra dramática a la que asistiera, que serviría de eslabón con las fuentes mediatas postuladas.

La recepción, en efecto, funciona exactamente de este modo: unas veces da lugar a recepciones directas, pero en muchas otras el influjo clásico se ha ido

²⁸ Para la familiaridad de Shakespeare con la *palliata*: Miola 1992. Sobre la recepción plautina en España: García-Hernández *et al.* 2014: 606–37.

²⁹ En el encuentro entre don Juan y don Luis detectamos otro elemento plautino, cuando don Juan le advierte: “Pero, la verdad a hablaros, / pedir más no se me antoja, / porque, pues vais a casaros / mañana, pienso quitaros / a doña Ana de Pantoja”. Es el tipo de amenaza jactanciosa que vimos en *Pseudolus*. Torrisi (2017: 249 n. 10) lo pone en relación con *El crédito*, pero no con la comedia plautina.

diseminando a partir de una red ramificada de recepciones totales o parciales (esto es, de detalles y no del conjunto de la obra) que van *retransmitiendo* y transformando el legado clásico, que se convierte, entonces, en un elemento más, muchas veces sin *pedigree* reconocido, de una tradición cultural compuesta de una diversidad de materiales que se sienten ya de posesión y disponibilidad común.

Y lo mismo ocurre en los productos audiovisuales. Unas veces, los guionistas beben directamente de las fuentes. Es el caso de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, musical de Broadway llevado después al cine (R. Lester, 1966), una auténtica *ensalada* de temas plautinos³⁰. He aquí cómo lo explica uno de los guionistas:

Our goal was to construct a musical comedy based on the style and spirit of the twenty-six [*sic*] surviving plays of Titus Maccius Plautus [...] we began the task of reading and dissecting the writings of and about Plautus, extracting from his works a character here, a relationship there, and then went about creating a considerable amount of new material, both dramatical and musical, as connective tissue to bond our work to his (Gelbart *et al.* 1985: x).

En otras ocasiones, el influjo plautino es claramente mediato, pero es fácil reconocer los eslabones; así, el musical *The Boys from Siracuse*³¹ se inspira en *The Comedy of Errors* de Shakespeare, inspirada, a su vez, en *Menaechmi* de Plauto³².

En otros casos, en fin, los materiales plautinos se han ya independizado, dispersado, transformado y convertido en bien cultural mostrenco en el crisol de una tradición cómica que no reconoce ya orígenes ni autorías, pero suministra un rico cauce para lo que bien podemos llamar recepción clásica subterránea e inconsciente. De ello creo haber ofrecido ejemplos ilustrativos.

7. CONCLUSIONES

En este artículo se ofrece una tipología de recepciones basada en tres criterios esenciales. El primero de ellos es el grado de actividad del receptor, que permite distinguir entre la recepción intransitiva, que, por más que pueda enriquecerlo culturalmente, no sale del ámbito del receptor, y la recepción transitiva, que, con un grado mayor de actividad, se aplica a la preservación, difusión, explicación, reinterpretación, transformación, reelaboración o deconstrucción de lo *recibido*

³⁰Un análisis detallado en Martín Rodríguez (2005).

³¹Comedia musical estrenada en 1938, con diálogos de G. Abbot, letras de las canciones de L. Hart y música de R. Rodgers.

³²Curiosamente, la casi inmediata adaptación cinematográfica de A. E. Shuterland (1940) resulta ser una *replautinización*: Moore 2014.

(según se trate de receptores esencialmente *preservadores* o *transformadores*), y es la que garantiza la continuidad de una tradición. El segundo criterio tiene que ver con la inmediatez y permite distinguir entre recepciones directas o inmediatas e indirectas o mediadas, que constituyen, por así decir, una recepción de segundo grado. El tercero, en fin, es el criterio de conciencia, que permite distinguir entre recepciones conscientes (que pueden ser, a su vez, explícitas o implícitas) e inconscientes, que se producen cuando el receptor, normalmente por falta de información o de competencia hermenéutica, no es capaz de llevar su conciencia de recepción más allá del texto inmediato que asimila, que es normalmente el último eslabón de una cadena previa de recepciones.

La principal aportación de este trabajo es la toma en consideración, además de la modalidad usualmente estudiada de la recepción consciente (bien sea directa o mediada, explícita o implícita), de la posibilidad de una recepción inconsciente, necesariamente mediada y, por así decirlo, subterránea, que permite conectar con Plauto, en el crisol de la tradición cómica occidental, una serie de escenas jocosas recurrentes en los productos dramáticos de la cultura popular de nuestro tiempo, como la comedia teatral propiamente dicha, la comedia de situación, la telenovela o el producto serial televisivo de factura más cuidada que conocemos como *quality drama*. No se trata, por tanto, de analizar la reelaboración inconsciente y mediada de comedias plautinas en formatos dramáticos modernos, sino de la consideración de escenas o clichés que, por su fuerza cómica, se han desgajado e independizado en la conciencia colectiva de la tradición dramática occidental de su origen plautino, para convertirse en bienes mostrencos que se emplean ya, sin más, por su garantía de rendimiento cómico seguro, sin relevancia alguna de quién fue el primero que los hizo circular.

El carácter inconsciente de este tipo de recepciones, por otra parte, se proyecta en general tanto sobre la recepción transitiva y transformadora de los creadores como sobre la intransitiva y más bien pasiva de los espectadores, mientras que en las recepciones conscientes no implícitas (por ejemplo, la recepción de Fedra en *Desire Under the Elms*, de O. Neill), se proyecta más bien, en todo caso³³, sobre los receptores de esta reelaboración, pero no sobre su creador.

Hablar, en fin, en estos casos de recepción inconsciente de transtextualidad en el sentido estricto de Genette es, desde luego, problemático, pero no en modelos de análisis más orientados al receptor, en los que es este y no el autor quien establece las relaciones entre textos. Se suscita así un diálogo con la cultura clásica en el que la lectura de los textos modernos se enriquece y, “[o]nce a connection is made, another link is forged in the chain of receptions that ties us to the classical past and its rich culture” (Bakogianni 2016: 111).

³³En el caso, obviamente, de espectadores o lectores que no estén demasiado familiarizados con el tema de Fedra.

Espero, en fin, haber contribuido con este artículo al análisis de los ingredientes plautinos que, según suele ya reconocerse, “constituyen la esencia de las comedias de situación [...], un apartado de la recepción de Plauto en España que está por escribir” (García-Hernández *et al.* 2014: 637).

REFERENCIAS

- Algaba Granero, A. 2016. “Jordi Garcelan: la carcajada amarga en el siglo XXI.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 14: 17–32.
- Bakogianni, A. 2016. “What is so ‘classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects.” *Codex* 4/1: 96–113.
- Blondell, R. 2016. Reseña de Cyrino y Safran (2015). *The Classical Review* 66: 282–84.
- Budelmann, F., y Haubold, J. 2008. “Reception and Tradition.” En *A Companion to Classical Receptions*. Eds. L. Hardwick y C. Stray, 13–25. Malden (MA): Blackwell.
- Clay, C. 2001. “Godsmack. Myth battles farce in Amphitryon.” *The Phoenix.com. Arts*, March 22–29, 2001.
- <https://bostonphoenix.com/boston/arts/theater/documents/00862215.htm>. Consultado el 15/03/2023.
- Cristóbal, V. 2005. “Sobre el concepto de tradición clásica.” En *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Eds. J. Signes Codoñer et al., 29–34. Madrid: Cátedra.
- Cyrino, M. S., y Safran, M. E. (eds.) 2015. *Classical Myth on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Filipová, E. 2021. *Asexual Masculinities in U.S. Post-Millennial Media: The Big Bang Theory and Dexter*. Palma, IB: Universitat de les Illes Balears.
- Galceran, J. 2013. *El crédito*. Madrid: Antígona.
- García-Hernández, B., López Gregoris, R. y González-Vázquez, C. 2014. “La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española.” En *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Ed. S. D. Olson, 606–53. Berlin: De Gruyter.
- García Jurado, F. 2015. “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector.” *Nova Tellus* 33/1: 9–37.
- García Jurado, F. 2016. *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: UNAM.
- Gelbart, L. et al. 2008. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. London: Nick Hern Book.
- González Rolán, T., Saquero, P., y López Fonseca, A. 2002. *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Hardwick, L. 2003. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardwick, L., y Stray, C. 2008. “Introduction: Making Connections.” En *A Companion to Classical Receptions*. Eds. L. Hardwick y C. Stray, 1–9. Malden (MA): Blackwell.
- Hermans, T. 1985. “Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse.” En *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. T. Hermans, 103–35. London: Croom Helm.
- Hight, G. 1949. *The Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Laguna Mariscal, G. 2004. “¿De dónde procede la denominación de ‘Tradición Clásica’?” *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 24/1, 83–93.
- López Gregoris, R. 2006. “Plauto y la originalidad.” *Minerva* 19: 111–30.
- López Gregoris, R. 2014. “Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia.” *Pan* 3: 45–64.

- López Gregoris, R. 2021. "Mujer y violencia en la comedia plautina. Una historia corriente." En *Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipos de Grecia y Roma*. Ed. R. López Gregoris, 49–71. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- López Gregoris, R. y Unceta Gómez, L. 2011. "Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la Sitcom." *Secuencias* 33: 93–110.
- Martín Rodríguez, A. M. 2005. "Contaminadores contaminados: materiales plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966)." En *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. Eds. G. Santana Henríquez, F. J. Quevedo García, y E. Santana Martel, 337–48. Las Palmas de Gran Canaria: ULPGC.
- Martín Rodríguez, A. M. 2012. "Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas." En *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*. Ed. R. López Gregoris, 523–54. Zaragoza: Pórtico.
- Martín Rodríguez, A. M. 2014. "¿Pervive la cultura clásica en la literatura actual?" En *Sobre la poesía española contemporánea y su crítica*. Ed. E. Padorno, 9–45. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme.
- Martín Rodríguez, A. M. 2019. "A propósito de la *ratio etymologica* de Staphyla: *nomen* como vector de comportamiento escénico en *Aulularia*." En *Drama y dramaturgia en la escena romana*. Ed. R. López Gregoris, 169–92. Zaragoza: Pórtico.
- Martindale, C. 1993. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miola, R. S. 1994. *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plautus and Terence*. Oxford: Clarendon Press.
- Moore, T. J. 2014. "Rodgers and Hart's *The Boys from Syracuse*: Shakespeare Made Plautine." En *Ancient Comedy and Reception*. Ed. S. D. Olson, 762–85. Berlín: De Gruyter.
- Murray, G. 1927. *The Classical Tradition in Poetry*. New York: Russell & Russell.
- Pigman, G. V. III. 1980. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33: 1–32.
- Porter, J. I. 2008. "Reception Studies: Future Prospects." En *A Companion to Classical Reception*. Eds. L. Hardwick y C. Stray, 469–81. Malden (MA): Blackwell.
- Pousa, L. 2015. *La memoria televisada. Cuéntame cómo pasó*. Salamanca: Comunicación Social.
- Quintillà Zanuy, M. T. 2016. "Parásito⁴ (lat. *parasitus*)." En *Diccionario de personajes de la comedia antigua*. Ed. C. González Vázquez, 376. Zaragoza: Pórtico.
- Richlin, A. 2017. *Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rueda Laffond, J. C. y Guerra Gómez, A. 2009. "Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*." *Revista Latina de Comunicación Social* 64: 396–409.
- Santana Zerpa, C. 2021. "De Roma a nuestros días: consideraciones generales sobre la imagen de la vejez en las series televisivas." En *Forum Classicorum. Perspectivas y avances sobre el Mundo Clásico. Volumen II*. Eds. J. de la Villa et al., 1317–23. Madrid: Guillermo Escolar.
- Shoemaker, W. H. 1973. "La 'escena clásica' de Galdós en *La de Bringas*." En *Benito Pérez Galdós*. Ed. D. M. Rogers, 279–91. Madrid: Taurus.
- Torrisi, V. 2017. "Il confine labile fra servo e padrone: *El crédito* di Jordi Galcerán." En *Ricordando Antonio Melis: Omaggio degli amici di Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*. Eds. D. A. Cusato, y C. Galzio, 291–307. Salem, MA: Lima Axiara Editions.
- Unceta Gómez, L. 2019. "El epitome como representación del original. Algunos ejemplos del diálogo postmoderno con la antigua Roma." En *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Eds. L. Unceta Gómez y C. Pérez Sánchez, 17–35. Madrid: Catarata/UAM Ediciones.
- Unceta Gómez, L. 2021. "Cultura de masas contemporánea." En *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Ed. F. García Jurado, 151–61. Madrid: Guillermo Escolar.

MODALITIES OF PLAUTINIAN RECEPTION IN AUDIOVISUAL DRAMA: DIRECT,
MEDIATED AND SUBTERRANEAN RECEPTION

Summary

This article offers a typology of modalities of reception based on the criteria of activity, (in) mediatedness and awareness, which aims to explain the presence of scenes and motifs with Plautinian parallels in the audiovisual dramatic products of the popular culture of our time: sitcoms, soap operas, quality drama... In some cases, a conscious reception, either direct or mediated, can be recognised. In many others, however, we are faced with possible cases of unconscious mediated reception, in which Plautinian materials, detached from their context and deprived of their authorial pedigree, seem to have become independent ingredients in the melting pot of the Western comic tradition, giving rise, so to speak, to an unconscious and subterranean Plautinian reception.