MINERVA
REVISTA DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Ed UVa EDICIONES Universidad Valladolid

Miles gloriosa: de la comedia de Plauto a la novela policíaca-lésbica*

Miles Gloriosa: From Plautus' Comedy to the Lesbian Crime Novel

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS
Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Filología Clásica
Facultad de Filosofía y Letras (Módulo III – 309)
Calle Francisco Tomás y Valiente 1
28049 Madrid (España)
rosario.lopez@uam.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9647-2544

Recibido/Received: 26.02.2026 | Aceptado/Accepted: 31.05.2026
Cómo citar/How to cite: López Gregoris, Rosario, "*Miles gloriosa*: de la comedia de Plauto a la novela policíaca-lésbica", *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 39 (2026) 44-62.
DOI: https://doi.org/10.24197/sa161t43

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0) / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Resumen: Este trabajo analiza la pervivencia y transformación de la máscara plautina del *miles gloriosus* en la novela policíaca lésbica contemporánea en español. A partir del marco de la Recepción clásica, se estudia cómo elementos cómicos, tipologías de personaje y mecanismos paródicos propios de la comedia latina circulan hacia géneros populares modernos —especialmente la novela negra y el *hard-boiled*— y se reconfiguran en clave feminista y lésbica. El artículo muestra que las detectives lesbianas retoman rasgos del *miles* (fanfarronería, exceso verbal, marginalidad, erotización del poder) para subvertirlos mediante humor, sororidad, diálogo y redefinición de la agencia narrativa desde la perspectiva feminista, desplazando la acción heterosexual característica de la novela policial tradicional.
Palabras clave: Plauto; *miles gloriosus*; Recepción clásica; novela policíaca lésbica; *hard-boiled*.

Abstract: This article analyses the survival and transformation of Plautus' *miles gloriosus* character in contemporary lesbian detective fiction written in Spanish. Drawing on the framework of Classical Reception Studies, it examines how comic elements, character types, and parodic mechanisms characteristic of the Roman comedy have found their way into modern popular genres —particularly

* Este trabajo forma parte de la actividad investigadora desarrollada gracias al proyecto de investigación '*Marginalia Classica* IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura de masas: escapismo y resistencias', Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2023-150513NB-I00).

noir and *hard-boiled* detective novel— and have been reconfigured through a feminist and lesbian lens. The article demonstrates that lesbian detectives assume features of the *miles* (boasting, verbal excess, marginality, the eroticization of power) to subvert them through humour, sisterhood, dialogue, and a redefinition of narrative agency grounded from a feminist viewpoint, thereby displacing the heterosexual narrative typical of the traditional crime novel.
Keywords: Plautus; *miles gloriosus*; Classical Reception; lesbian crime fiction; *hard-boiled* fiction.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. LAS FORMAS DE PERVIVENCIA DE LA COMEDIA PLAUTINA EN LA CULTURA OCCIDENTAL | 2. LA MÁSCARA DEL *MILES GLORIOSUS* EN LA CULTURA POPULAR A TRAVÉS DE LA NOVELA POLICÍACA Y SU APROVECHAMIENTO CINEMATOGRÁFICO | 3. LO POLICÍACO-LÉSBICO | 3.1. La adscripción al género | 3.2. La parodia | 3.3. La creación de relaciones entre mujeres frente a la soledad del estereotipo | 3.4. La autoconciencia de la identidad lésbica | 3.5. La función del sexo lésbico | 3.6. La reivindicación de espacios seguros | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: INTRODUCTION | 1. THE ENDURANCE OF PLAUTUS' COMEDY IN WESTERN CULTURE | 2. THE CHARACTER OF *MILES GLORIOSUS* IN POPULAR CULTURE THROUGH DETECTIVE FICTION AND ITS ADAPTATION FOR THE SCREEN | 3. THE LESBIAN DETECTIVE GENRE | 3.1. Genre Classification | 3.2. Parody | 3.3. The Creation of Relationships between Women in the Face of the Loneliness of the Stereotype | 3.4. Self-Awareness of Lesbian Identity | 3.5. The Role of Lesbian Sexuality | 3.6. Claiming Safe Spaces | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

Este trabajo indaga en las formas de transmisión y reactivación de la cultura grecorromana en la cultura popular contemporánea, tomando como eje de análisis la comedia latina de Plauto y, en particular, la máscara del *miles gloriosus*, para observar su pervivencia, mutación y reapropiación en un género a primera vista alejado: la novela policíaca lésbica del siglo XXI. La hipótesis que orienta la investigación se sustenta en el hecho de que determinados patrones cómicos, tipologías de personaje y mecanismos paródicos propios de la *palliata* plautina, han circulado –a menudo de forma indirecta o difusa– hacia formatos de consumo popular. En ese desplazamiento, la máscara del *miles* no se conserva intacta y se ha actualizado en géneros como el *hard-boiled*, el género negro audiovisual y, de modo especialmente significativo, el subgénero detectivesco escrito por mujeres y protagonizado por lesbianas. En este proceso, la máscara del *miles* se descompone y reconfigura en clave de parodia, agencia en términos de identificación de los intereses narrativos lésbicos y crítica de las jerarquías de género, deseo y violencia que han estructurado tradicionalmente el relato policial.

El punto de partida filológico reside en que la comedia de Plauto, por su temática popular (hambre, sexo, esclavitud, pobreza, violencia, supervivencia) y por su performatividad (música, baile, ruptura de códigos), produjo estereotipos eficaces, entre ellos, el *miles gloriosus*, dotados de gran utilidad entre géneros. Dichos estereotipos, reconocibles en distintos periodos y medios, reaparecen como plantillas cómicas en tradiciones nacionales diversas y, ya en la modernidad, en géneros audiovisuales y

literarios de amplio consumo. Si bien los vínculos directos con Plauto se han difuminado y rara vez se declaran, su energía cómica (fanfarronería, exceso verbal, erotización del poder, narcisismo, torpeza performativa, caída ridícula) ha encontrado nuevos usos en espacios donde la risa funciona como desarme de la autoridad, como vehículo de crítica social y como marcador de identidad.

Metodológicamente, el artículo se inscribe en el enfoque de Recepción clásica entendido como proceso y diálogo bidireccional entre pasado y presente: no se trata de perseguir genealogías lineales A→B, ni de medir 'fidelidades textuales', sino de identificar redes de resonancias, reapropiaciones y recontextualizaciones[1]. En línea con propuestas recientes, se atiende a recepciones indirectas o 'difusas'[2], donde el modelo clásico no funciona como hipotexto único y explícito, sino como archivo de recursos que atraviesan géneros y medios. Este marco se combina con la narratología de las escrituras lésbicas[3], que permite identificar dónde se ubica 'lo lesbiano' en la narración (posición de sujeto, lógica del deseo, modalidades de cierre) y con la poética del policial lésbico[4], que aporta categorías analíticas para autoridad, violencia, humor, comunidad y contrato de lectura.

El argumento se articula en tres partes. En primer lugar, se analiza la pervivencia de los mecanismos cómicos plautinos en la cultura occidental, con especial atención a su presencia en géneros populares. En segundo lugar, se examina la reconfiguración de la máscara del *miles gloriosus* en el género policial contemporáneo, donde se consolida como arquetipo narrativo. Finalmente, se estudian los procesos de transformación en la novela policíaca lésbica, donde el modelo es sometido a un proceso de parodia y resignificación en clave feminista, lo que permite evaluar el alcance de esta reescritura. Las conclusiones proponen que la *miles gloriosa*[5] contemporánea, heredera y a la vez crítica del *miles gloriosus*, no preserva un estereotipo antiguo, sino que lo desmonta, lo intensifica y lo resignifica en clave feminista y lésbica, evidenciando que la recepción de los clásicos, cuando atraviesa géneros populares y márgenes identitarios, no es continuidad, sino renovación radical del imaginario heredado.

1. LAS FORMAS DE PERVIVENCIA DE LA COMEDIA PLAUTINA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

El concepto de cultura popular aplicado a la antigüedad es una cuestión delicada y de difícil concreción[6], pero el enfoque que plantea Parker, con todas las precauciones, permite al estudioso dirigir el foco de su interés no tanto a las personas y su estatus

[1] Véase HARDWICK y STRAY (2008), MARTINDALE (1993).
[2] Según BAKOGIANNI (2016).
[3] Especialmente FARWELL (1996).
[4] BETZ (2006).
[5] El uso femenino del término *miles* ya se atestigua en la Antigüedad, según se recoge en el diccionario Lewis-Short: "D. Fem., of a woman who is in childbed for the first time: *et rudis ad partus et noua miles eram*, OV. epist. 11, 48. Of a nymph in the train of Diana: *miles erat Phoebes*, OV. met. 2, 415".
[6] Sobre el tema, véase GRIG (2017) 1-2.

social, como a los objetos de la cultura misma. En esta línea, Parker propone definir cultura popular como aquella que se produce para y/o se consume por aquellos que carecen de capital cultural[7]. Y, en cierta medida, se trata de manifestaciones culturales no autorizadas[8].

Los textos plautinos son prácticamente los únicos del canon textual latino conservado que constituyen una forma de cultura popular, si bien "autorizada"[9], ya que estaba financiada por el Estado. Las comedias plautinas presentan temas que interesaban a la mayor parte de la población de Roma: hambre, violencia, esclavitud, pobreza, sexo, magia, vejez, prostitución, supervivencia, etc. Y no solo tratan de esos temas, sino que también imitan el modo y las interacciones lingüísticas en que los habitantes de Roma hablaban de ellos[10]. Además, de acuerdo con la propuesta de Parker, el vehículo usado por Plauto, el género de la comedia, estaba estrechamente vinculado, en la tradición autóctona latina, a manifestaciones preliterarias, como el mimo y las farsas atelanas, dirigidas a una población marginal en el sentido de que se encontraba lejos de acceder al poder tanto político como económico[11].

Son estas dos razones importantes por las cuales la élite literaria romana, Horacio a la cabeza, nunca aceptó las obras de Plauto como dignas de imitación, juicio que se mantuvo durante toda la latinidad y la Edad Media (con la notable excepción de la presencia de Plauto en el medievo francés), hasta que se rescataron del olvido las 21 comedias que hoy conocemos, gracias al descubrimiento del *codex Vrsinianus* en 1425 y la publicación de 16 comedias plautinas, 12 desconocidas en ese momento[12]. El hecho de que fueran rescatadas por los humanistas italianos (Poggio Bracciolini[13] es tal vez el erudito italiano que más se empeñó en esta tarea) las colocó en el canon literario de la época y comenzaron a imitarse profusamente, sobre todo en las cortes renacentistas italianas. Merecen citarse las adaptaciones de Plauto en la corte de Ferrara bajo el reinado de Ercole I y, posteriormente, en el teatro cómico italiano (Goldoni), francés (Molière) y español (Lope de Vega), sin olvidar la

[7] Concepto acuñado por BOURDIEU (1983) 131-64; se refiere a formas de conocimiento, habilidades e incluso redes familiares que determinan el estatus social de un ciudadano.
[8] Véase en PARKER (2011) 160 y 165.
[9] Véase GRIG (2017) 27.
[10] Conviene la consulta, para la lectura de las obras plautinas en clave popular, de RICHLIN (2017), MCCARTHY (2000), LÓPEZ GREGORIS (2021), y para las interacciones lingüísticas entre roles BARRIOS-LECH (2016), UNCETA GÓMEZ (2018) y (2019) y LÓPEZ GREGORIS (2025).
[11] Para la importancia de la farsa y el mimo en el teatro plautino, véanse CHIARINI (1979) y VOGT-SPIRA (1998) entre muchos.
[12] Según POCIÑA PÉREZ y LÓPEZ LÓPEZ (2005) 227.
[13] Es recomendable la lectura del libro que Stephen Greenblatt dedicó a Poggio Bracciolini, *El giro* (2011), estudioso dedicado a recuperar manuscritos latinos. En concreto en este libro se ficciona el descubrimiento del poema *De rerum natura* de Lucrecio y sus consecuencias culturales para Occidente. Para la relación del erudito italiano con el epicureísmo, véase BROWN (2001).

comedia inglesa (Shakespeare). La presencia de Plauto en estas manifestaciones cultas forma parte de la historia de la literatura y está bien estudiada y reconocida[14].

Sin embargo, la presencia plautina se eclipsó de nuevo después del siglo de oro del teatro europeo y transitó vías menos literarias, como el sainete, la zarzuela o la ópera bufa, estilos en los que la fuerza cómica de sus tramas y también su capacidad performativa, con presencia de música y baile, encontraron un encaje más adecuado y también un público más receptivo a lo sensorial y menos exigente con lo literario. Esta historia anónima y popular aún no ha sido trazada o, al menos, no se ha hecho en profundidad. Pero sí puede proponerse como hipótesis de trabajo que se trata de un fenómeno de reutilización de unas técnicas cómicas que se han convertido en conocimiento compartido y, por tanto, casi anónimo, lo que ha supuesto la total desaparición de la vinculación de cierta forma de hacer humor, muy extendida, con las obras plautinas.

Los estudios de Recepción clásica están permitiendo descubrir la presencia de los referentes grecorromanos en manifestaciones culturales populares recientes. De hecho, la definición más conocida y extendida de la Recepción clásica, obra de Hardwick y Stray[15]: "the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented", insiste en las diversas maneras en que el material clásico ha sido reutilizado hasta ahora. Y antes de ellos, ya Martindale había expresado la necesidad de tomar conciencia de la complejidad de los procesos de transmisión y la imposibilidad de recuperar el significado originario de los textos clásicos: "our current interpretations of ancient texts, whether or not we are aware of it, are, in complex ways, constructed by the chain of receptions through which their continued readability has been affected"[16]. Recientemente Bakogianni ha aportado una visión que enriquece las posibilidades de investigación de la Recepción clásica, al proponer que "when we study the classics we become part of the ongoing process of their Reception"[17], en otras palabras, que cada lectura de los clásicos supone participar en un proceso continuo de resignificación.

Si se aplican estos presupuestos a la comedia latina, los estudios de Recepción ayudan a rastrear y comprender los fenómenos de pervivencia que hacen posible comparar el género televisivo y serial moderno de la *sitcom*, por poner un ejemplo, con cualquier comedia plautina[18], ya que este género televisivo explota las tramas inconexas, las situaciones absurdas, la comicidad basada en los juegos de palabras, los personajes estereotipados plautinos, es decir, toda una batería de estrategias compositivas que conforman una mecánica humorística reconocible desde Plauto hasta

[14] Hay muchos trabajos al respecto, entre los que cabe destacar los de BERTINI (1997) para la Edad Media, PARATORE (1957) 129 para la corte de Ferrara, DUCKWORTH (1952) 396 para la comedia inglesa, GARCÍA-HERNÁNDEZ (2001) para Molière y Shakespeare, MÁRQUEZ LÓPEZ (2003) y GARCÍA-HERNÁNDEZ, GONZÁLEZ VÁZQUEZ y LÓPEZ GREGORIS (2014) para la literatura española.
[15] Véase HARDWICK y STRAY (2008) 1.
[16] Véase en MARTINDALE (1993) 7.
[17] Véase en BAKOGIANNI (2016) 103.
[18] Véanse LOPEZ GREGORIS (2006) 129, LOPEZ GREGORIS y UNCETA GOMEZ (2011).

ahora. En el caso de la *sitcom*, la influencia estadounidense ha sido fundamental para la extensión y éxito de esta modalidad cómica en los productos cómicos nacionales españoles, donde este tipo de humor ha experimentado un gran desarrollo, acompañado de bastante éxito[19].

En esta reutilización concreta de las formas plautinas de humor, las *sitcoms*, hay que señalar que el vínculo directo con Plauto rara vez es explícito[20], en ocasiones por desconocimiento, en otras por innecesario: pero sí sabemos que los guionistas de las *sitcoms* estadounidenses conocían y conocen la *Poética* aristotélica, porque forma parte de su formación académica[21], y que habían leído las comedias de Plauto, al menos de forma indirecta, como puede deducirse de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Richard Lester, 1966), adaptación cinematográfica del musical de Broadway (1962 con música de Stephen Sondheim y libreto de Burt Shevelove y Larry Gelbart). Este musical primero y la película después parecen funcionar como hito cultural y nudo conector para la incorporación de Plauto en los productos de cultura popular audiovisuales, al combinar los dos elementos que hicieron populares las farsas plautinas: el ritmo (musical) y un tipo de humor fácil de consumir por todos los espectadores, basado en estereotipos y juegos de palabras. Este proceso puede entenderse también en términos de 'comodificación' cultural[22], en la medida en que los repertorios clásicos son integrados en productos de consumo masivo, donde su valor reside no tanto en la fidelidad al modelo original como en su capacidad de generar reconocimiento, legitimidad y nuevas significaciones.

En esta línea de trabajo, Martín Rodríguez ha estudiado "los amores inadecuados" plautinos en multitud de series cómicas actuales, que explotan los roles y las interacciones de la *meretrix*, el *adulescens*, el *senex*, y otras máscaras que ayudan u obstaculizan los amores de los protagonistas masculinos, "una constelación actancial", como el autor la denomina, muy presente en Plauto (en 19 de las 21 conservadas)[23], y de gran rendimiento en la cultura popular española[24]. Cada sociedad recurre a géneros distintos para hablar de sí misma[25], por ello es reveladora la proliferación de series españolas en clave de humor que plantean amores no normativos que

[19] Imprescindible la consulta de MARTÍN RODRÍGUEZ (2012) y (2025).
[20] MARTÍN RODRÍGUEZ (2023) propone una recepción directa, mediada y subterránea a propósito de la recepción plautina en los productos televisivos.
[21] Así lo ha declarado el famoso guionista Aaron Sorkin, según se lee en COLEN (2025).
[22] Concepto acuñado por ADORNO y HORKHEIMER (1998) 165.
[23] MARTÍN RODRÍGUEZ (2012) 529.
[24] MARTÍN RODRÍGUEZ (2025).
[25] Es significativa la abundante nómina de títulos policíacos que inundan la televisión francesa: *Tandem, Tropiques Criminels, Cherif, Bright Minds, Candice Renoir, La stagiaire, Cassandre, Mismatch (Face à face), Alice Nevers*, *Profilage*, etc. Esta proliferación detectivesca requiere de un estudio para averiguar si la causa responde a una moda o a una demanda social que se construye sobre una tradición de productos policíacos. A priori, parece que estas series explicitan la llegada de las mujeres a espacios tradicionalmente ocupados por hombres, con el atractivo de que estas mujeres detectives o inspectoras aportan, además, el interés que suscita el mundo femenino: la conciliación, los hijos, los amantes, la familia, la salud mental, etc. Temas que se normalizan en el desarrollo de la función policial.

muestran al espectador relaciones sentimentales entre jóvenes ya maduros, mujeres independientes y exitosas que ponen condiciones en la relación de pareja, nuevas formas de familia, o los amores entre hombres o entre mujeres. Este uso recurrente y continuado de la plantilla cómica plautina en las series cómicas españolas señala que se trata de un recurso plenamente integrado como forma de hacer humor.

2. LA MÁSCARA DEL *MILES GLORIOSUS* EN LA CULTURA POPULAR A TRAVÉS DE LA NOVELA POLICÍACA Y SU APROVECHAMIENTO CINEMATOGRÁFICO

Una de las máscaras que ha tenido un desarrollo más significativo en la cultura popular ha sido la del *miles gloriosus*, que ha cobrado nueva vida y desarrollo gracias a la novela negra o de detectives, donde se ha encarnado en la figura del inspector de policía o del detective privado.

Se trata de un género literario anglosajón especialmente cultivado por hombres en su variante *hard-boiled*, caracterizado por altas dosis de violencia y sexo, como literatura *pulp*[26]. Los dos grandes referentes estadounidenses son Dashiell Hammett y Raymond Chandler, que influyeron en el autor belga George Simenon por medio de personajes de gran éxito, interpretados en la gran pantalla, entre otros, por Humphrey Bogart. En este subgénero se explota una masculinidad violenta, seductora, conflictiva, poco sociable y llena de complejos, pero resolutiva, siguiendo el "modelo de detective cínico, marginal, duro de pelar"[27]. Estos complejos normalmente han servido para humanizar la máscara, profundamente antipática en el ejercicio de su tarea de investigación. Hitos[28] de esta máscara son los detectives Sam Spade, Philip Marlowe o el inspector Maigret, por poner ejemplos muy conocidos y que ejemplifican bien la extravagancia caracterológica, el complejo de superioridad, el carácter asocial, la capacidad de seducción, el empleo de la violencia, pero también una sexualidad compleja o claramente mal resuelta. Todos estos problemas configuran la esencia de la máscara e impiden su reingreso efectivo en la sociedad, lo que lo convierten en un personaje antipático, característica fundamental del *miles* plautino[29], cuya irrupción en las comedias de Plauto se caracteriza por un lenguaje

[26] El término *pulp* procede de la pulpa del papel amarillento y de mala calidad en que se imprimía una serie de publicaciones baratas y de poca calidad material, que fueron muy populares en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, cuya temática principal eran las historias de detectives o del oeste, pero no solo. Para más detalle, consúltese BOIX (1999).

[27] Véase en PERTUSA (2014) 111, n. 3, definición que toma de THOMPSON-CASADO (2004) 136.

[28] Sherlock Holmes (Conan Doyle) y Hercules Poirot (Agatha Christie) pertenecen a otro momento y a otra clase social, donde la burguesía adinerada y la nobleza resolvían sus problemas por medio de detectives privados, discretos y bien remunerados. La violencia apenas tiene presencia en las tramas y se explota el ingenio del detective y del criminal. Con todo, Holmes está más cerca del detective del *hard-boiled* que Poirot.

[29] Para un análisis de los *milites* presentes en las comedias de Plauto, así como de su caracterización, véase PÉREZ GÓMEZ (2017) 195, FAURE-RIBREAU (2012) 98-102, DAVID (2008) 437, QUESTA (1982) 10-11, entre otros; para su relación con los productos policíacos actuales, consúltese LÓPEZ GREGORIS (2018) 80-81.

rimbombante y una presencia arrogante y violenta, como, por ejemplo, en *Curculio*, *Poenulus*, *Truculentus*, por no citar *Miles*, modelo sobre el que se construyen todos los avatares militares posteriores.

La presencia difusa de Plauto en el cine ha sido ya estudiada[30], y algunas investigaciones han hecho ver cómo fenómenos de audiencia, como *Ocean's 11* y *Ocean's 12* (Soderbergh, 2001 y 2004), siguen la estructura dramática del típico engaño plautino (*ludus*) con una gran dosis de metateatralidad. En esa línea de investigación, en López Gregoris[31] se analiza el éxito de la máscara de *miles gloriosus*, encarnado en un tipo de películas bajo la figura del detective o policía, donde se explotan algunos de sus rasgos más sobresalientes ya citados. Buen ejemplo de ello es la película de los hermanos Coen titulada *Burn after Reading* (2008), con un gran *miles gloriosus* protagonizado por George Clooney. Se trata de una *palliata* sin hipotexto explícito, pero con todos los elementos de una farsa plautina que parodia la máscara del *miles*, aquí doblemente representado por un inspector seductor y cobarde (George Clooney) y por el detective de la CIA violento y grotesco (John Malkovich), en una hilarante parodia de las películas de espías y de detectives.

Lo importante para esta propuesta es detectar los rasgos usados en la película citada tanto para crear la *palliata* como para ridiculizar al *miles*, todos ellos rastreables en los textos plautinos. Cito los más importantes, porque son esenciales en la creación del estereotipo del *miles* moderno: es un personaje fanfarrón (*gloriosus*), mentiroso (*plenus periurii*), seductor (*plenus adulterii*), que aparece vestido con un atuendo militar (la espada en el caso de Plauto, la pistola en la actualidad), que se expresa con un lenguaje amenazante y violento, y que suele verse engañado.

La saga fílmica del *miles gloriosus* es extensa y variada, y recoge la visión que cada país tiene de sí mismo o del vecino cuando un artefacto cultural fabrica el estereotipo. En este sentido, James Bond, el inspector Clouseau y Torrente son ejemplos paradigmáticos: la elegancia y la seducción, tal y como se ven los ingleses; la torpeza y estupidez, características que los ingleses achacan a los franceses; el mal gusto y la estupidez, forma de reírse de sí mismos de los españoles. Estos estereotipos no deben entenderse como reflejos directos de identidades nacionales, sino como construcciones culturales mediadas por industrias audiovisuales concretas, que proyectan modelos de masculinidad y agencia adaptados a contextos históricos y de consumo específicos. Por tanto, estos personajes son tres grandes *milites gloriosi* y recogen las características esenciales de la máscara cómica del *miles* plautino, adaptada a contextos, lugares y culturas, que funciona como potente generador de estereotipos y generalidades con los que puede llegar a identificarse el público. Prueba de ello es que los tres detectives han sido protagonistas no de una, sino de varias aventuras, todas ellas

[30] En concreto, por MAURICE (2009).
[31] LÓPEZ GREGORIS (2018).

muy populares, que despiertan en los espectadores un sistema de códigos reconocibles, dependiendo de su contexto cultural[32].

3. LO POLICÍACO-LÉSBICO[33]

El feminismo ha promovido la incorporación de la mujer en todas las esferas de la creación y también en el género masculinizado de la novela de detectives o novela negra. Esta incorporación ha posibilitado la aparición, en el panorama de novela negra española, de narradoras que han escrito novelas de detectives con protagonismo femenino y, además, de inclinación sexual lésbica. Es el caso de Isabel Franc (Lola Van Guardia), buena representante de esta tendencia con su inspectora Emma García (*Con pedigree* 1997), pero sobre todo con *No me llames cariño* (2004)[34], primera novela de la serie protagonizada por esta policía, Susana Hernández, creadora de la policía Santana (*Curvas peligrosas* 2010) y Clara Asunción García (*El primer caso de Cate Maynes* 2011), creadora de la detective lesbiana Cate Maynes[35].

Todas ellas han supuesto un revulsivo en la literatura negra española, con personajes femeninos lésbicos, herederos del personaje de la detective Michelle Knight, creación de la autora norteamericana Jean M. Redmann[36]. Este personaje llegó a las librerías españolas gracias a la aparición de la editorial Egales[37], que apostó por traducir para el público LGTB obras de origen anglófono. La serie protagonizada por la detective Michelle Knight[38] fue traducida íntegramente al español[39] y dio lugar a un subgénero, lo policíaco lésbico, que ha desarrollado unos rasgos propios en paralelo a la novela negra masculina, en los que puede detectarse un estereotipo en femenino que permite hablar de la máscara de la *miles gloriosa*. Pero, además, gracias a la mirada feminista y reivindicativa de las autoras, estas detectives fanfarronas

[32] Para la estructura episódica de las tres sagas con flexibilidad en la misma narración, puede consultarse BURNETT (2024), referido al detective James Bond; como consulta general al tema, véase ECO (1964). Sobre la dimensión icónica de los estereotipos, véase DYER (1979).
[33] Pertusa denomina el género 'Lo detectivesco lesbiano' (2014) 113.
[34] Interesa PERTUSA (2010) para una lectura acertada de la novela en términos de 'parodia posmoderna'.
[35] Para los antecedentes del género de novela negra protagonizado por mujeres en la literatura española, véase PERTUSA (2014) 106-112.
[36] Véase en PERTUSA (2014) 105.
[37] Es fundamental resaltar la trascendencia que la editorial Egales y las librerías Berkana en Madrid y Cómplices en Barcelona han tenido para la introducción y difusión de la literatura LGBT en España. Recomiendo la lectura de la introducción de Lola Van Guardia a la edición especial del 15 aniversario de la publicación del primer libro de la saga de Emma García, *Con pedigree* (Egales, 2011) 10: "Habían iniciado su andadura creando las dos primeras librerías de temática LGBT del pluriautonómico estado español: Berkana en Madrid y Cómplices en Barcelona".
[38] Este personaje y en general la aparición de la detective privada lesbiana en la novela negra norteamericana ha sido estudiado por Phyllis BETZ (2006), en un trabajo ya clásico sobre el significado y funciones que asume este estereotipo en femenino lésbico.
[39] La autora norteamericana ha escrito doce novelas de la saga de Micky Knight, la última del 2025 (*The Smallest Day*), según consta en la página web de J. Redman (https://www.jmredmann.com/) (fecha de consulta 25.05.2026). Es decir, sigue siendo un personaje vigente y demandado.

proponen en sus novelas formas distintas de vivir la *militia* o, si se quiere, una relectura del ejercicio detectivesco en clave social, en consonancia con las reflexiones a las que llega Farwell[40] en su análisis de lo que implica la irrupción de narrativas lésbicas en la lógica de las tramas heterosexuales en cualquier género literario, no solo en la novela negra. Según esta autora, la narrativa lésbica supone, en términos generales, un desplazamiento de la heterosexualidad como motor de la acción, ayuda a redefinir las relaciones entre mujeres y la subjetividad femenina, y proporciona novedosas formas de cierre, conflicto y agencia.

Veamos ahora los procedimientos de adscripción al género negro (y su vinculación con el estereotipo del *miles* plautino) y los mecanismos de subversión del género que procura la mirada lésbica en algunos de los rasgos constitutivos del género. Al final, podremos concluir en qué medida la subversión que supone la apropiación feminista de este subgénero ha llegado a transformar la máscara del *miles*. El análisis que planteo aquí se beneficia de los estudios de Recepción y muy en especial del concepto de recepción difusa (*fuzzy connections*)[41] o indirecta, que permite evidenciar una red de conexiones entre el teatro de máscaras plautino, las *sitcoms* y lo policíaco lésbico.

3.1. La adscripción al género

Este planteamiento se vincula directamente con la propuesta de Cawelti para el estudio de la cultura popular. Entre los cuatro aspectos[42] que considera fundamentales, resulta especialmente pertinente aquí el concepto de "fórmula", que el autor define como el conjunto de convenciones o elementos recurrentes presentes en las obras de cultura popular y reconocibles tanto para los creadores como para el público. Estas convenciones abarcan tramas, tipos de personajes, espacios y usos lingüísticos, configurando así un sistema que cohesiona los productos culturales. Como herramienta analítica, la noción de fórmula se sustenta en el equilibrio entre convención e invención, es decir, incluye elementos identificables que permiten al público adscribir la obra a un determinado género e incorpora innovaciones, como nuevos personajes o ideas, introducidas por los creadores, que responden a contextos cambiantes y tienden a incorporar nuevas realidades del mundo contemporáneo, como ocurre precisamente en la resignificación de la detective lesbiana.

Destaca, en primer lugar, la adscripción al género mediante el recurso de la metarreferencialidad, es decir, la necesidad de declarar la pertenencia a una estirpe reconocida de detectives, como puedan serlo Dana Scully o Kay Scarpetta, las protagonistas de *Expediente X* y de las novelas de Patricia Cornwell respectivamente, en *No me llames cariño* de Isabel Franc (pp. 16-17). Más evidente aún se señala esa pertenencia a un género reconocido en la obra de Clara Asunción García:

[40] FARWELL (1996) 198-199.
[41] BAKOGIANNI (2016) 101 y HARDWICK (2011) 56-57.
[42] Tema, medio, mito y fórmula, CAWELTI (1969) 382.

> Empezaré por presentarme: ¿Quién soy? Cate Maynes. ¿Qué soy? Imbécil. Detective privada. ¿Soy buena en mi oficio? No. Y esto es lo básico que debes saber sobre mí. […] También, que soy una indigna hija putativa de los géneros *hard boiled, spicy & saucy y pulp fiction* (ahí es nada), pero en plan mucha papiroflexia, pero poca ortodoxia (*El primer caso de Cate Maynes*, p. 7)[43].

Este procedimiento lo usa Plauto en sus prólogos para referirse a los autores de comedias griegas nuevas y adherirse a un género reconocido y exitoso. La adscripción al género supone crear unas expectativas para el lector o el espectador y permite al autor usar una plantilla conocida y aceptada para plantear la trama. En el caso del subgénero policíaco lésbico, se aceptan las innovaciones, siempre y cuando no se rebasen los límites del género[44].

Otro rasgo destacado del género, ya usado por Plauto[45], es el uso de nombres rimbombantes de las detectives, que también se importa del modelo anglófono: Michy Knight, que es, además, nombre parlante. Entre las hispanas, Emma García es pretendidamente un nombre común, pero Cate Maynes tiene resonancias poco hispanas y más anglófonas para la identificación con el género de la novela negra; y Rebeca Santana, aunque no llega a ser rimbombante, no deja indiferente por su sonoridad[46]. En todo caso, se aprecia una tendencia en las obras hispanas a apostar por los nombres verdaderos en detrimento de los apodos, como una forma de normalizar e individualizar personajes reales frente a las máscaras del estereotipo.

La inclusión al género también se logra mediante clichés o tópicos clásicos del género, como el uso de determinadas técnicas para conseguir información: "Encajé el pie en el espacio entre el marco y la hoja, todo un clásico que seguía manteniendo su vigencia", en *El primer caso de Cate Maynes* (p. 131). En este caso, la autora introduce la metarreferencia al "clásico" procedimiento de encajar el pie para que no se cierre la puerta con fines paródicos.

---

[43] Esta novela se cita por la nueva edición revisada y actualizada del año 2019.

[44] Véase BETZ (2006) 6.

[45] Plauto usaba nombres parlantes formados sobre raíces griegas, para dar más empaque a sus obras; en el caso de la máscara del *miles*, esos nombres eran también pretenciosos; sirva de ejemplo el *miles* Pirgopolinices, de la comedia *Miles gloriosus*, cuyo significado vendría a ser "Vencedor de ciudades amuralladas", en antífrasis con la cobardía propia del *miles*. Para la cuestión de los nombres plautinos, véase LÓPEZ LÓPEZ (1991).

[46] Petra Delicado, la detective creada por Alicia Giménez Bartlett, sí parece funcionar como nombre parlante y recoger las dos características de la inspectora, que integran la dureza propia de la masculinidad y del género, y la delicadeza atribuida a las mujeres. Véase THOMPSON-CASADO (2004) 74. Petra Delicado es uno de los primeros personajes femeninos que pretende transgredir la fórmula del detective tradicional en la novela negra, puesto que supone la presencia de una mujer policía que se enfrenta a un contexto hostil desde la ironía. Véase YANG (2010). Con todo, la serie de Petra Delicado cumple con algunas de las características principales del *hard-boiled*: el ambiente urbano, la pareja de investigadores, la protagonista solitaria y de mediana edad, la presencia de la violencia y el uso del lenguaje coloquial. Véase OXFORD (2010) 97-99.

Otro rasgo que facilita la adscripción al género es la presencia de un crimen que hay que resolver (un chantaje, asesinatos en serie o un robo), lo que obliga a poner en práctica las normas del género: interrogatorios, informes forenses, visita del lugar de los hechos, diseño de perfil criminal, búsqueda del arma criminal, ayuda de confidentes, etc. Sirva de ejemplo la carta o nota anónima propia del chantaje, fundamental en cualquier novela del género negro:

> Tengo pruebas de tus viajes. Mamá y papá echan de menos a su niña, pero a ella solo le importa morder la manzana. El precio por mi silencio son dos millones. Si no pagas o vas a la policía, tiraré de la manta y Theodoro aprenderá latín. *Quid pro quo*. Recibirás instrucciones sobre lugar de entrega (*El primer caso*, p. 26).

3.2. La parodia

El subgénero lésbico suele exagerar la expresión de las emociones de las detectives, lo que colabora en la creación de un personaje ridículo, paratrágico y melodramático, que supone una parodia del detective clásico y está en sintonía con la forma plautina de burlarse del *miles*. Precisamente la parodia del género policíaco masculino es una de las claves de subversión del subgénero detectivesco lésbico, que se logra con varias fórmulas: con la burla continua del oficio (todo sale mal, las pistas no llevan a ningún sitio, los personajes malvados se ríen de ellas, la prensa las ataca y las pone en ridículo), una burla continua del carácter fanfarrón ("Cuando una es esclava de su orgullo, le duele más abandonarlo que soportar sus rebotes", *No me llames cariño*, 156), de los fracasos en la vida diaria (en el caso de *No me llames cariño*, la incapacidad para aprender catalán, lugar común con que se tortura la inspectora), del lenguaje policíaco empleado y, como colofón, la creación de juegos de palabras o chistes para ridiculizar la supuesta gravedad de las situaciones:

> Generosas becas que permiten que la gente asquerosamente rica se junte con la gente asquerosa a secas (*El primer caso*, p. 17).

> Desde luego, esa mujer sería una especialista en cuestiones de 'socialité', pero en lo tocante a las de 'criminalité' estaba muy por debajo del aprobado" (*El primer caso*, p. 31).

Incluso alguna escena supuestamente violenta no deja de ser un gag para divertimento del lector, como el 'maletinazo'[47] que sufre la detective Cate en un intercambio de dinero e información que acaba fatal para ella: "y mi movimiento tuvo como respuesta un señor cachiporrazo con el maletín en toda la cara" (*El primer caso*, p. 108), en un escenario típicamente lésbico: un cuarto oscuro.

[47] "Hay violencia en la serie, sí, pero nunca llega a ser ni extrema ni gratuitamente explícita, incluso en algún momento cae en el puro *gag*, como en el caso del "maletinazo" que le propinan en el cuarto oscuro" (entrevista escrita con Clara Asunción García).

Tampoco falta la alusión paródica al arma: una Glock 23 en *El primer caso de Cate Maynes* de Asunción García, en que la detective se define a sí misma así: "chica-con-pistola-para-todo" (p. 10). El arma es importante en la descripción del detective masculino, que pone por delante la violencia en la resolución del conflicto y en donde el arma suele desarrollar un claro simbolismo fálico. Las escenas de violencia física y verbal son constantes, pero se trata de violencia moderada y a veces poco creíble, y, en este subgénero lésbico, el sintagma mujer detective no solo es un oxímoron[48], sino una fórmula para introducir otras maneras de lucha menos violentas: el diálogo como forma de esclarecer un crimen, fundamental en *El primer caso de Cate Maynes*, y aún más en *Curvas peligrosas*, donde la subinspectora Santana es reconocida por su capacidad de crear empatía como resultado de haber cursado un máster en psicología: "Santana habría manejado con mano izquierda a la pechugona" (p. 128), lo que le otorga una especie de superioridad intelectual dentro de la brigada.

Otra forma de parodia, al tiempo que se refuerza la adscripción al género, es el uso de un lenguaje soez o irreverente. Estas detectives son mal habladas, sueltan tacos ("Mierda, joder, cagüén") o palabras malsonantes, son insolentes y chulas, y, en este sentido, desarrollan la característica de gloriosas, es decir, de fanfarronear y presumir de control de las situaciones, al no soportar que alguien no obedezca sus órdenes o se muestre en desacuerdo. Este es el caso de la inspectora de policía Emma García, que ejerce cierta violencia verbal contra sus inferiores en cuanto se siente frustrada: "No se me ponga chula, Murals, o hago que la trasladen a La Seo de Urgel –gritó García. La agente no replicó más que un tímido "Collons, jefa" (*No me llames cariño*, p. 104). Tampoco admiten ayuda y se sienten autosuficientes, al menos en público, lo que las lleva a ir por la vida con un botiquín muy efectivo: "Tiritas, yodo y paracetamol, mucho paracetamol" (*En primer caso*, p. 10), esencial para borrar la resaca diaria, otro rasgo del género. De nuevo, este hábito colabora en la creación de un rasgo típico del subgénero, la parodia, para criticar o superar el subgénero masculino.

3.3. La creación de relaciones entre mujeres frente a la soledad del estereotipo

El estereotipo se construye como un carácter marginal. Todas estas detectives lesbianas son mujeres marginales y desestructuradas, que llegan al inicio de cada novela con una desgracia que las aísla, normalmente una historia fracasada de amor o un pasado terrible (es el caso de Santana, en *Curvas peligrosas*, con una madre asesina y en la cárcel). A lo que hay que añadir como dificultad el hecho de que estas detectives establecen relaciones amorosas con otras mujeres, lo que en algún caso supone soportar bromas entre los compañeros de comisaría y tener que sobreponerse a ese clima de burla con una actitud beligerante; en este ejemplo es la inspectora Vázquez la que sale en defensa de su compañera Santana:

[48] PERTUSA (2014) 112.

> –¿Sigue en pie lo de esta noche, Santana? Hoy toca bollofiesta […]
> –¿Te hace gracia que mi compañera sea lesbiana, Crespo? –el subinspector tragó saliva– ¿O más bien te excita? Será eso. ¿No? Porque gracioso no es que sea. Te lo advierto y corre la voz, a la próxima bromita gilipollas, presentaré una queja al comisario. Y te abrirán un expediente por idiota. ¿Estamos? (*Curvas peligrosas*, p. 157).

Ese pasado tormentoso las lleva inicialmente a una vida de autodestrucción y de alejamiento de la sociedad: beben mucho para olvidar sus heridas, se refugian en la soledad y en un carácter agrio y antipático, en consonancia con el modelo de detective masculino. Pero se introduce un cambio dentro del género con respecto a sus modelos: el desarrollo de la autoconciencia del fracaso en las detectives lesbianas las conduce a la reflexión consigo mismas, con amigas y con psicólogas, con quienes acaban creando un entramado afectivo y finalmente un grupo de apoyo o refugio, que les permite salir de su marginalidad e integrarse en sociedad. Este cambio implica que tienen un bar refugio, el Pow, en donde son acogidas y consoladas (*El primer caso*, p. 11); disfrutan de un grupo de amigas y compañeras, que pese al carácter agrio de la inspectora García, le preparan una fiesta de cumpleaños multitudinaria (*No me llames cariño*, p. 112): "García estaba tan anonadada, que apenas podía mover un músculo. No sabía si echarse a llorar, a darles las gracias de forma efusiva o pegarles a todas una bronca descomunal" (*No me llames cariño*, p. 113). O hay un grupo de amigas íntimas que velan por el bienestar de todas (*Curvas peligrosas*) y promueven la comprensión, el saber escuchar, la autocrítica y la ironía. En estos círculos afectivos se subraya de modo recurrente la vulnerabilidad de la protagonista, otro rasgo subvertido del género masculino, que no consiente que su protagonista muestre esa debilidad.

3.4. La autoconciencia de la identidad lésbica

Este carácter poco normativo del género aleja a las detectives de las relaciones sociales más normales, la familia y la amistad, que, entendidas en sentido tradicional, no encajan en su modo de vida, como tampoco lo hace en el estereotipo masculino (ni el plautino):

> –¿Ese es tu plan? ¿Tener hijos y comprar un coche familiar y enfangarnos en una hipoteca a cuarenta años? Lo siento, yo no quiero vivir así.
> –Tú quieres ser una súper poli, conducir tu Harley y tener novia eternamente. Tienes que madurar, cariño. Empezar a asumir responsabilidades (*Curvas peligrosas*, p. 134).

En este sentido, frecuentan mucho las relaciones sexuales casuales, con prostitutas (con una prostituta de lujo *En primer caso de Cate Maynes*) o con mujeres de profesión liberal y sexualmente liberadas (el equivalente de la *meretrix* en la sociedad moderna: abogadas, psicólogas, médicos, etc.), que desarrollan el papel de *femme fatale*, del que las detectives se sienten terriblemente atraídas. Pero, en cuanto empiezan una

relación, se sienten traicionadas si su chica tiene otras relaciones, como corresponde al carácter contradictorio y narcisista de cualquier *miles* que se precie: "Me sentía traicionada. Era consciente de que un sentimiento de ese tipo, viniendo de alguien que saltaba de cama en cama, era un ejercicio de hipocresía" (*En primer caso*, p. 97).

La novedad consiste en la autoconciencia de la contradicción y el esfuerzo por superar la reacción visceral y masculina de los celos. Aunque se mantienen los tópicos de género, las autoras aprovechan para indagar sobre cuestiones que afectan a su identidad lésbica, de modo que la investigación policial funciona simultáneamente como exploración de la identidad, y la trama detectivesca refleja tensiones sociales sobre visibilidad, autenticidad y pertenencia.

3.5. La función del sexo lésbico

El género presenta detectives con una acentuada deriva autodestructiva, que también se recoge en este subgénero: "Pero, pese a mi deriva autodestructiva –no necesitaba que ningún terapeuta me la diagnosticara–" (*El primer caso*, p. 74).

Las detectives lesbianas también practican mucho sexo (además de la ingesta de mucho alcohol), de todo tipo y condición, lo que permite, y esta es una gran novedad del subgénero, visibilizar las relaciones sexuales lésbicas, normalizarlas y lograr el empoderamiento a través del sexo. Porque ese es, posiblemente, un objetivo principal del subgénero, representar la normalidad de las relaciones lésbicas y del sexo lésbico, hasta el punto de que alguna de estas novelas tiene un alto componente sexual y casi pornográfico, especialmente *El primer caso de Cate Mayne*. Esta abundancia y exuberancia sexual ha provocado que esta novela haya sido considerada "narrativa sentimental pornoerótica" o *soft-porn*, y comparada con el éxito erótico norteamericano *Cincuenta sombras de Grey*. Pero, como concluye Florenchie[49]:

> La supuesta liberación sexual contenida en la dimensión pornoerótica no permite avanzar en el terreno de la igualdad de género, hasta se puede considerar que contribuye a reforzar los estereotipos de género y la dominación masculina, al contrario de lo que ocurre con la literatura lésbica (*El primer caso de Cate Maynes*) que debe pasar por estos mismos estereotipos para poder legitimarse como tal.

En consecuencia, el objetivo de legitimación es compartido por todas las autoras de este subgénero y se logra plenamente.

Esta es una diferencia esencial con respecto a la novela negra masculina, en que la sexualidad rara vez es explícita y ocupa un lugar de desahogo de la masculinidad imperante sin desarrollo emocional. En la narrativa policíaca lésbica, sin embargo, el elemento sexual y el emocional ocupan mucho espacio e interés para las autoras y las lectoras.

[49] Véase FLORENCHIE (2018) 101.

3.6. La reivindicación de espacios seguros

A diferencia de la novela negra masculina, en la que los bajos fondos suelen representarse como espacios peligrosos que conviene evitar, los lugares de "ambiente" de la Barcelona donde se desarrollan estas tramas en las novelas citadas aparecen como ámbitos de diversión, camaradería y refugio. Estos espacios no solo dan visibilidad al sexo lésbico en sus múltiples manifestaciones, sino también a otras formas de vivir la sexualidad (la androginia, el drag, los tríos gays), configurando un universo alternativo que, más que marginal, propone otros medios de experimentar el deseo. De este modo, locales como la discoteca Sapho en *El primer caso…* no son retratados como ambientes sórdidos o amenazantes, sino como espacios seguros de autoafirmación y celebración. En consecuencia, el componente erótico funciona como un dispositivo de subversión genérica: reconfigura los espacios narrativos y los dota de una dimensión reivindicativa, legitimando formas diversas de vivir el sexo y el amor.

CONCLUSIONES

La lectura conjunta de Plauto, de las narrativas lésbicas contemporáneas y de los estudios actuales sobre Recepción clásica muestra que la detective lesbiana constituye hoy un espacio privilegiado donde se despliega la vitalidad del repertorio cómico latino. Siguiendo la concepción de la recepción como proceso continuo, la máscara del *miles gloriosus* reaparece en un contexto completamente distinto, el de la novela policíaca lésbica, sin reproducirse de manera mecánica, sino transformada en un dispositivo de crítica, humor y agencia que ilumina tanto el pasado como el presente. La tradición plautina, recibida de forma indirecta y a menudo no declarada, se filtra en las tramas, los caracteres, los recursos cómicos y los procedimientos de parodia que estructuran este subgénero, confirmando que las formas populares de la comedia antigua encuentran nuevas configuraciones en la cultura de masas contemporánea.

A la luz de las reflexiones sobre la narrativa lésbica, las detectives analizadas no solo heredan rasgos del arquetipo masculino clásico y del detective *hard-boiled*, sino que lo reescriben desde una subjetividad que desplaza los supuestos heteronormativos de la novela negra. La articulación entre investigación y deseo, la reformulación del vínculo entre identidad, comunidad y acción narrativa, y la aparición de formas alternativas de cierre y resolución ponen de manifiesto una reconfiguración profunda del género. La narrativa en clave lésbica se manifiesta por medio de una serie de estrategias que incluyen el diálogo como forma de investigación policial, la construcción de redes afectivas, la vulnerabilidad reivindicada y la parodia como herramienta crítica, tal y como se ha visto.

El análisis de este subgénero revela la dimensión estructural del relato detectivesco lésbico: la tensión entre lo público y lo privado, la negociación con instituciones marcadamente masculinas, la importancia del humor como forma de desafío y la creación de una comunidad lectora específica capaz de reconocer y valorar estos

códigos. La detective lesbiana reinterpreta la figura del *miles* al convertir la fanfarronería y la extravagancia en mecanismos de distanciamiento irónico, al tiempo que articula un proceder no basado en la violencia sino en la inteligencia emocional, la empatía y la construcción de vínculos.

En conjunto, la *miles gloriosa* contemporánea, heredera del *miles gloriosus*, no prolonga sin más un estereotipo antiguo: lo desmonta, lo exagera, lo vuelve crítico y lo resignifica en clave feminista y lésbica. La detective lesbiana es un personaje marginal, vulnerable, paródico, autosuficiente y profundamente social, cuya construcción dialoga con las convenciones de la novela negra, pero también con las dinámicas de sororidad, visibilidad y reivindicación propias de la literatura lésbica actual. Esta reescritura transforma la máscara plautina en vehículo de empoderamiento y en herramienta para explorar nuevas subjetividades dentro del género policial.

La Recepción clásica, entendida así, demuestra su capacidad para generar lecturas productivas en géneros inesperados. La comedia latina, reactivada en la novela policíaca lésbica, no es un residuo arqueológico, sino una fuente activa de imaginación estética, crítica cultural y reflexión identitaria. El itinerario que va de Plauto a las detectives lesbianas contemporáneas evidencia la persistencia de un arquetipo y la fuerza con la que los clásicos pueden seguir interviniendo en las ficciones contemporáneas, ayudando a plantear debates sobre género, poder, deseo y comunidad. En este cruce entre pasado y presente, la *miles gloriosa* emerge como una figura plenamente moderna y, a la vez, profundamente enraizada en la tradición cómica occidental.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Teodor W. y Max HORKHEIMER (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta (= 1969).

BAKOGIANNI, Anastasia (2016), "What is so 'classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects", *Codex* 4.1, 96-113. DOI: https://doi.org/10.25187/codex.v4i1.3339.

BARRIOS-LECH, Peter (2016), *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781316416983.

BERTINI, Ferruccio (1997), *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, Laterza.

BETZ, Phyllis (2006), *Lesbian Detective Fiction: Woman as Auctor, Subject and Reader*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, Incorporated Publishers.

BOIX, Armando (1999), "Los Pulp magazines en Norteamérica". Disponible en https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00199.htm (fecha de consulta 25.05.2026).

BOURDIEU, Pierre (1983), *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer.

BROWN, Alison (2001), "Lucretius and the Epicureans in the Social and Political Context of Renaissance Florence", *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 9, 11-62. DOI: https://doi.org/10.2307/4603719.

BURNETT, Colin (2024), "A Poetics of the Popular Film Series: How the James Bond Films Tell Continuing Stories Differently", *Journal of Narrative Theory* 45.1, 1-36. DOI: https://doi.org/10.1353/jnt.2024.a929260.

CAWELTI, John G. (1969), "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature", *The Journal of Popular Culture* 3.3, 381-390. DOI: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1969.0303_381.x.

CHIARINI, Gioachino (1979), *La recita. Plauto. La farsa. La festa*, Bolonia, Pàtron.

COLEN, Emma (2025), "Guide to the classics: Aristotle's Poetics is a bible for screenwriters – but it's often misread", *The Conversation*. Disponible en https://theconversation.com/guide-to-the-

classics-aristotles-poetics-is-a-bible-for-screenwriters-but-its-often-misread-235636 (fecha de consulta 17.02.2026).

DAVID, Isabelle (2008), *La fabrique du personnage plautinien, le rôle du masque et de la gestuelle*, Université Toulouse II, Le Mirail.

DUCKWORTH, George E. (1952), *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, Princeton University Press.

DYER, Richard (1979), *Stars*, Londres, British Film Institute.

ECO, Umberto (1964), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

FARWELL, Marilyn R. (1996), *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, Nueva York-Londres, New York Press. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfsfz (fecha de consulta 20.02.2026).

FAURE-RIBREAU, Marion (2012), *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, París, Les Belles Lettres.

FLORENCHIE, Amélie (2018), "Cincuenta sombras de novelas rosas", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 6.1, 101-112. DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2018.6.1.805.

GARCIA-HERNANDEZ, Benjamín (2001), *Gemelos y Sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín, Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ y Rosario LÓPEZ GREGORIS (2014), "La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española", en S. Douglas OLSON (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlín, De Gruyter, 606-653. DOI: https://doi.org/10.1515/9781614511250.606.

GRIG, Luzy (2017), *Popular Culture in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: https://doi.org/10.1017/9781139871402.

HARDWICK, Lorna (2011), "Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English", en Jan PARKER y Timothy MATHEWS (eds.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 39-60. DOI: https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199554591.003.0004.

HARDWICK, Lorna y Christopher STRAY (eds.) (2008), *A Companion to Classical Receptions*, Malden-Oxford, Blackwell. DOI: https://doi.org/10.1002/9780470696507.

LÓPEZ GREGORIS, Rosario (2006), "Plauto y la originalidad", *Minerva. Revista de Filología Clásica* 19, 111-130. Disponible en: https://revistas.uva.es/index.php/minerva/es/article/view/2710 (fecha de consulta 28.05.2026).

LÓPEZ GREGORIS, Rosario (2018), "George Clooney, un *miles* moderno. Análisis de la figura del *miles* en la película *Burn after Reading* (Hermanos Coen, 2008)", en Giorgia BANDINI y Caterina PENTERICCI (eds.), *Personaggi in scena. Il miles*, Roma, Carocci Editor, 77-96.

LÓPEZ GREGORIS, Rosario (ed.) (2021), *Mujer y violencia en el teatro antiguo: arquetipos de Grecia y Roma*, Madrid, Catarata.

LÓPEZ GREGORIS, Rosario (2025), "Maternidad, género, clase y edad en la comedia latina. Una propuesta de método", en Rosa M.ª MARINA SÁEZ, Almudena DOMÍNGUEZ ARRANZ y Adrián GORDON ZAN (eds.), *Proyectando la diversidad familiar desde la Antigüedad*, Bicester, Archaeopress Publishing, 127-142. DOI: https://doi.org/10.2307/jj.39281116.14.

LÓPEZ GREGORIS, Rosario y Luis UNCETA GÓMEZ (2011), "Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la *Sitcom*", *Secuencias* 33, 93-110. Handle: http://hdl.handle.net/10486/675177.

LÓPEZ LÓPEZ, Matías (1991), *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida, Pagès Editores.

MÁRQUEZ LÓPEZ, Eva (2003), *Recepción e influencia del Teatro de Plauto en la literatura española*, Tesis inédita leída en la Universidad de la Rioja.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2012), "Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas", en Rosario LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza, Pórtico, 523-554.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2023), "Modalidades de recepción plautina en los productos dramáticos audiovisuales: recepción directa, mediada y subterránea", *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 32.2, 103-119. DOI: https://doi.org/10.14746/sppgl.2023.XXXIII.2.6.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2025), "Avatares de la 'amada inadecuada' plautina en algunas series televisivas españolas", *International Journal of the Classical Reception* 32, 174-197. DOI: https://doi.org/10.1007/s12138-024-00688-8.

MARTINDALE, Charles (1993), *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press.

MAURICE, Lisa (2009), "*Ocean's 12* as Plautine Comedy", *Syllecta Classica* 20, 135-170. DOI: https://doi.org/10.1353/syl.2010.0004.

MCCARTHY, Kathleen (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton, Princeton University Press. DOI: https://doi.org/10.1515/9781400824700.

OXFORD, Jeffrey (2010), "Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator", *South Central Review* 27.1-2 (Spring & Summer), 91-104. DOI: https://doi.org/10.1353/scr.0.0072.

PARATORE, Ettore (1957), *Storia del teatro latino*, Milán, Francesco Vallardi.

PARKER, Holt N. (2011), "Toward a Definition of Popular Culture", *History and Theory* 50, 147-70. DOI: https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2011.00574.x.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2017), "*Miles* y *milites* en la comedia de Plauto: un rol en busca de personaje", *Florentia Iliberritana* 28, 187-198.

PERTUSA, Inmaculada (2010), "Emma García, detective privada lesbiana: la parodia posmoderna de lo detectivesco de Isabel Franc", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.1, 185-203. Disponible en https://www.jstor.org/stable/23055674 (fecha de consulta 10.01.2026).

PERTUSA, Inmaculada (2014), "Nuevas detectives lesbianas para un nuevo milenio", en Teresa FERNÁNDEZ ULLOA (ed.), *Otherness in Hispanic Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 105-121.

POCIÑA PÉREZ, Andrés y Aurora LÓPEZ LÓPEZ (2005), "Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos", *Fortunatae* 16, 225-235.

QUESTA, Cesare (1982), "Maschere e funzioni nelle comedie de Plauto", *Materiali e Discussioni* 8, 9-64. DOI: https://doi.org/10.2307/40235780.

RICHLIN, Amy (2017), *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: https://doi.org/10.1017/9781316585467.

THOMPSON-CASADO, Kathleen (2004), "On the Case of the Spanish Female Sleuth", en Shelley GOLDSLAND y Nickianne MOODY (eds.), *The Popular in Contemporary Spanish Texts*, Newark, University of Delaware Press, 136-150.

UNCETA GÓMEZ, Luis (2018), "Gli studi sulla (s)cortesia linguistica in latino. Possibilità di analisi e proposte per il futuro", *Studi e Saggi Linguistici* 56.2, 9-37. Handle: http://hdl.handle.net/10486/706019.

UNCETA GÓMEZ, Luis (2019), "Conceptualization of Linguistic Politeness in Latin: The Emic Perspective", *Journal of Historical Pragmatics* 20.2, 286-312. DOI: https://doi.org/10.1075/jhp.00033.gom.

VOGT-SPIRA, Gregor (1998), "Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica. Proposta di un modello triadico", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 58, 111-135. DOI: https://doi.org/10.2307/2054653.

YANG, Chung-Ying (2010), "Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad", *Hispania* 93.4, 594-604. DOI: https://doi.org/10.1353/hpn.2010.a407174.