

MÁSCARAS Y PERSONAJES EN LA *PALLIATA*: LAS MÁSCARAS DE LA *ATELLANA* Y SU INFLUENCIA EN LA *PALLIATA*

MASKS AND CHARACTERS IN *PALLIATA* COMEDY: THE MASKS OF THE *ATELLANA* AND THEIR INFLUENCE IN THE *PALLIATA*

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.08>

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS*

Universidad Autónoma de Madrid, España

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 27 de marzo de 2017

Fecha de modificación: 4 de abril de 2017

RESUMEN

Este trabajo pretende determinar en qué ámbitos es posible identificar la influencia de las máscaras de la farsa *atellana* en la comedia latina *palliata*. También se discute en qué medida los rasgos específicos de la *atellana*, unidos a los personajes fijos de la comedia nueva griega, la *Néa*, explican la singularidad de la *palliata* y el éxito de Plauto ante el difícil público de Roma, habituado a una comicidad ligada a los sentidos.

PALABRAS CLAVE: farsa *atellana*, comedia latina *palliata*, comedia nueva griega (*Néa*), máscara, personaje.

ABSTRACT

This paper discusses where one can identify the influence of the masks of the *Atellan* farce on *palliata* Latin comedy. I also discuss to what extent the specific characteristics of the *atellana*, together with the fixed character types of Greek new comedy (*Néa*), explain the singularity of the *palliata* and the success of Plautus in front of the difficult Roman public, which was used to a comicality linked to the senses.

Keywords: *Atellan* farce, Latin comedy, *palliata*, New Greek Comedy (*Néa*), mask, character.

* rosario.lopez@uam.es. Doctora en Filología Latina. Universidad Autónoma de Madrid. Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación "Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y de edición" (Ref. FFI2016-74986-P), financiado por el MINECO (España).

1. INTRODUCCIÓN

Se entiende por *fabula palliata* el género cómico teatral latino con actores vestidos a la griega y cuyo argumento se desarrolla en una ciudad griega; larga perífrasis para describir lo que fue una apropiación de un producto de otra cultura, trasladado a la escena romana y traducido a la lengua latina. En realidad, los comediógrafos latinos, en especial Plauto, se sirvieron de las dos tradiciones teatrales que configuraban su momento, la preliteraria latina y la literaria griega¹, para experimentar una forma novedosa de hacer comedia, en que las máscaras, procedentes de la farsa *atellana* y los sentimientos, expresados por los personajes de la *Néa*, se fusionan y permiten una versatilidad y un registro de caracteres tales que sus creaciones han perdurado a lo largo de los siglos. Como precaución terminológica, usaré el término “máscara” en este trabajo única y exclusivamente para referirme a las *Personae Oscæ*, las máscaras rurales, provenientes de la Campania romana, de la ciudad de Atella, con un discurso y una teatralidad específicos; soy consciente de que en la tradición filológica este término se usa para designar otra cosa y solo recientemente se emplea para referirse a las máscaras completamente fijadas de la forma dramática latina llamada *atellana* (Lefèvre 16-17)². Llamaré *personajes tipo o rol*, en terminología francesa, al elenco de personajes más o menos constante, capaces de expresión sentimental, provenientes de la comedia nueva griega, por tanto de tradición escrita, y ajenos, como queda dicho, a la realidad romana. Aunque se verá luego, las máscaras de la farsa *atellana* representan siempre defectos humanos vinculados con defectos físicos, son de un esquematismo brutal y representan actitudes o vicios universales fuertemente exagerados, mientras que los personajes tipo de la *Néa* representan oficios y son roles sociales, que forman parte de una sociedad; aun reconociendo su capacidad para el estereotipo, su función dramática tiende a poner en conflicto tensiones sociales y a matizarlas.

La simbiosis de la *atellana* y la *Néa*, con sus máscaras y sus tipos y sus tendencias contrarias, creó una forma de teatro cerrado, temáticamente repetitivo, que tenía su razón de ser en la representación, requerida por el contexto dramático de la Roma del siglo III a. C., y no en la escritura o en la reposición, aunque finalmente se convirtiera

1. En este trabajo solo se analiza la influencia de la farsa atelana, manifestación preliteraria latina, sobre la *palliata*; en un segundo trabajo, que esperamos poder publicar en esta misma revista, se analizará la influencia de los caracteres de la *Néa* sobre la *palliata*.
2. Sobre el uso real de las máscaras en el teatro plautino y si Plauto usó las máscaras del sistema de la *Néa* griega o si innovó y creó otro nuevo basándose en las máscaras de la atelana, más cercanas a la experiencia teatral del público romano, es interesante la revisión que Petrides ofrece en un trabajo reciente (436-440). Critica también allí la teoría de Marshall, que sostiene que la atelana ejerció una influencia formal no solo en el significado de la máscara, sino también en el aspecto visual de la misma (126-158).

en un producto escrito, la *palliata*. Este tipo de comedia latina, que se basa al menos en esas dos tradiciones, fue capaz de generar un discurso dramático propio, característico y semánticamente renovado, fruto de la capacidad creativa, más que deconstructiva, que Plauto ejerció sobre el material que manejó.

Como se ha dicho, esa fusión³ se llamó *palliata*, nombre que recibe de *pallium*, manto que visten todos los personajes (Baroin y Valette-Cagnac 531-532), y pretende remitir a Grecia. Pero ni el *pallium* es fácil de identificar en Grecia ni la escenografía griega imaginada es fácil de encontrar en las verdaderas *polis*. Con todo, los romanos no pretendían realismo alguno en esta codificación teatral; bien sabían ellos que lo que ocurría en escena no ocurría en Grecia, ni los griegos se reconocieron jamás en esa Grecia ficticia (Dupont 178-182). Pero la *palliata* no solo codifica una escenografía, esa Grecia de ficción, también codifica un ambiente o un mundo irreal, un elenco de personajes tipo, muchos de los cuales son ajenos al día a día de los latinos: *miles gloriosus*, *meretrix*, *leno*, *parasytus*, etc. A diferencia de las máscaras de la *atellana*, que representan defectos grotescos y universales, los tipos heredados de Grecia son recreaciones de una ideología y de un miedo que se ubicó en Grecia, más aún, en el espacio urbano de Grecia: la pasión, la corrupción, la falta de lealtad, el engaño a los padres, la traición en la familia, el desprecio de los dioses y otros comportamientos ajenos a los romanos y conceptualizados en una forma verbal típica del teatro latino: *congruacari*, es decir, vivir a la griega. Poco importa si los griegos vivían así o no, lo relevante es que los romanos usaron la cultura griega para codificar comportamientos que debían ser censurados y rechazados por medio del ridículo y la parodia de la comedia.

Frente a este elenco, propio de una Grecia irreal, aunque con tipos reconocibles y hasta cierto punto reales en el mundo helenístico, como el proxeneta o el soldado de fortuna, la escena preliteraria latina ofreció otro código teatral, un teatro de máscaras, que son el retrato de comportamientos humanos universales: *Mac(c)us*, el necio; *Bucco*, el glotón y fanfarrón; *Pappus*, el viejo avaro y ridículo; *Dossenus*, el jorobado y astuto. En todos ellos se establece un vínculo entre el defecto moral y el defecto físico, como si la fealdad moral viniera necesariamente unida a la fealdad física (recuérdese el terrible retrato de Tersites en Homero: la cobardía se manifiesta en lo grotesco [*Iliada* 2, 212]). Estas máscaras son también limitadas en número —necesario, por otra parte, para que el público las reconozca y la fórmula funcione— y su presencia es obligatoriamente repetitiva. Debido a su escaso alcance dramático, su uso fue sabiamente dosificado por los

3. Vogt-Spira describe el proceso en términos de superación: Plauto luchaba especialmente por superar las formas teatrales latinas preliterarias, conocidas por el público, la atelana y el mimo ("Plauto fra teatro greco" 130).

poetas latinos; en este trabajo se van a analizar algunos aspectos de la comicidad plautina —y no tanto terenciana— en los que la influencia de la farsa *atellana* puede rastrearse.

2. LA DOBLE CODIFICACIÓN: LOS PERSONAJES TIPO DE LA *NÉA* Y LAS MÁSCARAS DE LA *ATELLANA*

La simbiosis o fusión de ambas tradiciones no se da, como es natural, al cincuenta por ciento, sino que, en general, los personajes tipo de la *Néa* configuran la estructura dramática y sus roles son reconocibles bajo los nombres propios de los personajes y la información del prólogo. Por tanto, la influencia de la *atellana* no se encuentra nunca en los *dramatis personae*, salvo tal vez en un caso excepcional, el del *senex* de *Casina*. Llamado erróneamente durante decenios Lisidamo hasta que recientemente Questa (28-29) demostró que, aun siendo el protagonista, no lleva nombre, porque, según él, se trata de una máscara absoluta y total, la de *senex amator* o *Pappus amator*, el viejo lujurioso en su estado puro⁴; por ello no necesita nombre ni siquiera representa un rol, es decir, ni siquiera es *pater*. Salvo este caso, la influencia de la *atellana* hay que buscarla con denuedo, porque, aunque ya nadie pone en duda lo esencial que fue en la creación de la *palliata*, su presencia hay que deducirla del análisis interno de los textos latinos, dado que la farsa *atellana* contemporánea a Plauto apenas ha dejado huellas (Monda 96), y los textos de la *Néa*, aunque presentes en el caso de Menandro, siguen siendo terriblemente escasos para llevar a cabo una comparación con garantías de comedia en comedia.

3. CONSECUENCIA SOBRE LA TRAMA DE LA COMEDIA

Conviene dejar claro desde el principio que el gran mérito de los personajes estereotipados de la *Néa*, aparte de su extraordinaria capacidad dramática, es su versatilidad para el desarrollo psicológico de un personaje concreto, muchas veces mediante la expresión de los sentimientos. De hecho, los personajes heredados de la *Néa*, aunque vienen cargados de un comportamiento prefijado, fueron realidades sociales reconocibles y, como tales, personajes bajo los cuales existía un abanico de posibilidades de reacción ante un mismo hecho y mayor capacidad de dramatización. El padre tolerante y el padre gruñón ante los excesos del hijo no es una dicotomía que pueda surgir de la *palliata*, sino que se hereda de la versatilidad dramática de la *Néa*. La cortesana respetuosa con el amante que se casa y agradece los favores recibidos no puede ser un producto genuino de la

4. Para los rasgos esenciales del personaje tipo del *senex amator*, que puede tener un desarrollo escénico empático (*senex lepidus*), cuando controla sus instintos, es relevante el trabajo de Ryder (181).

palliata, sino una extrapolación de un personaje retratado con matices en la *Néa* y capaz por tanto de resolver el nudo de una comedia, como es el caso de la terenciana *Hecyra*.

Por el contrario, las máscaras de la *atellana* sirven para caricaturizar y desnudar a los personajes de la *Néa*, arrebatarles su especificidad y paralizar su desarrollo como personajes de la trama; cuanto más simple, desnuda y radical aparezca la máscara tras la cual se esconde el personaje, menos posibilidad de progreso psicológico o sentimental podrá desplegar. Cuando más evidente sea la esencia de la máscara, más cerca estará la representación escénica de la farsa que de una acción dramática. Simplificación y exageración son, por tanto, los dos rasgos esenciales de la máscara de la *atellana*.

Por ello, si vamos del análisis general al particular, la primera manifestación del influjo de las máscaras de la *atellana* se evidencia para cualquier lector, incluso no experto en la materia, en la trama misma de la comedia. Y ello es posible por el carácter simplificador o universalizador de la farsa en general y de sus máscaras en particular. Determinados caracteres implican determinados comportamientos y eso condiciona la trama. Es como si se aplicara papel secante sobre los personajes tipo.

Veamos un ejemplo donde las pistas de interpretación en clave farsesca no están a la vista, pero sí hay datos reveladores. Se trata de *Asinaria*, una comedia basada en un original de Demófilo, que escenifica al final una trama completamente distinta de lo que parece. Y el espectador tiene el aviso en los primeros versos de la misma, cuando el prólogo dice lo siguiente: “Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare; / Asinariam uolt esse, si per uos licet. / Inest lepos ludusque in hac comoedia, / ridicula res est” (*Asin.* vv. 11-14)⁵. Maccus es uno de los personajes de la *atellana* y parece que Plauto se complace en llamarse así al tiempo que juega con su nombre, Maccius, y con su más que posible oficio de actor de *atellana*, Maccus. El mensaje metateatral que sigue no puede pasar inadvertido: Maco lo ha traducido al latín y ha aplicado el código teatral de la farsa atelana, lo que tendrá una consecuencia en la acción dramática.

A continuación comparecen los personajes: el *senex* que quiere ayudar a su hijo en sus asuntos amorosos, para lo cual exhorta a los esclavos, Líbano y Leónidas, a que consigan el dinero como sea, incluso robándose lo a él; la *uxor dotata*, que lleva las cuentas del hogar; los esclavos, *serui*, que jaleados por su amo montan el engaño; el enamorado, *adulescens*, que se muestra tremendamente desesperado al no disponer del dinero que necesita para gozar de su amada; la prostituta, *meretrix*, enamorada del cliente; la celestina, *lena*, egoísta y voraz, dispuesta a la extorsión, etc. Hasta aquí se han presentado los personajes tipo de la *Néa* y el argumento es el esperado; ahora bien, de pronto comienzan a suceder cosas que no están contempladas en el

5. “Demófilo escribió esta obra, Maco la tradujo al latín; quiere que se llame *Asinaria*, si os parece bien. Hay en esta comedia gracia y juego, es una trama muy divertida” (traducción propia).

código teatral de la *Néa*: el padre, de su papel de *senex lepidus*, se convierte repentinamente en *senex amator*, cuando pide a su hijo gozar de la mujer, Filenia, una noche a cambio de su ayuda económica, con lo que, de colaborador, se convierte en antagonista. El espectador ya entrevé que los personajes no van a resultar ser lo anunciado y a eso se une la descripción física de uno de los esclavos astutos, con rasgos de máscara de atelana: “Macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus, / Truculentis oculis, commoda statura, triste fronte” (*Asin.* vv. 400-401)⁶. A continuación, cuando los esclavos aparecen con el dinero para poder liberar a Filenia, deciden burlarse de su joven amo y de la chica con unas exigencias inimaginables: por supuesto, le piden un beso a ella, pero sobre todo obligan al joven a arrastrarse por el escenario con los esclavos montados a su espalda: “Arg.- Perii hercle. Si uerum quidem et decorum erum uehere seruom, Li.- Em sic. Abi, laudo, nec te equo magis est equos ullus sapiens, ...” (vv. 701-704)⁷. Semejante escena, que roza el esperpento, es más que suficiente para que el público entienda que el ambiente que se quiere pintar es el del carnaval y ya solo falta la befa final: en medio de un banquete, en que el viejo pide un beso a la amada de su hijo, aparece la *uxor dotata* dispuesta a dar a su marido el castigo que se merece: “Cano capite te cuculum uxor ex lustris rapit” (v. 934)⁸. Es evidente el carácter farsesco de la obra, de modo que se cumple lo anunciado en el prólogo, que *Maccus* convirtió el original en producto *barbarus*, es decir, latino. Y para reforzar esta tesis, cabe añadir que Vogt-Spira ha planteado la hipótesis de que los datos del original griego sean falsos, pues nada se sabe de Demófilo ni de su obra, y sirvan a Plauto para helenizar una obra fuertemente farsesca (“*Asinaria* oder” 11-16).

A partir de este ejemplo puede decirse que un amplio número de comedias plautinas tienen un defecto de forma, que se puede explicar por una querencia al embrollo de la trama en demérito de la acción dramática, efecto propio también de la escena preliteraria latina, o por una esclerosis de los personajes tipo de la *palliata*, que acaban por no ser más que estereotipos sin capacidad para la sorpresa. Hay muchos ejemplos, pero valga el siguiente: en *Bacchides*, el tercer engaño ideado por el esclavo Crísalo no tiene ninguna motivación argumental, puesto que Crísalo ya ha conseguido el dinero que necesita para que el joven Mnesíloco libere a su amada del soldado; sin embargo Crísalo quiere conseguir veinte minas extra para el banquete o los placeres asociados al amor; eso lo lleva a idear un tercer engaño contra los viejos, que efectivamente caen en la trampa. Argumentalmente

6. “Chupado de cara, tirando a pelirrojo, barrigudo, de mirada torva, de gran estatura y gesto ceñudo” (*Comedia latina*, “La comedia de los asnos” 160).

7. “ARG.— ¡Por Hércules, que estoy perdido! Pero, si no es una vergüenza que un amo lleve a caballito a un esclavo, monta” LI.— Sí, así. ¡Bravo! Te felicito. No hay otro caballo más inteligente que tú” (*Comedia latina*, “La comedia de los asnos” 172).

8. “¡Mira que tener que arrancarlo su mujer del burdel a este cuclillo de pelo blanco!” (*Comedia latina*, “La comedia de los asnos” 181).

es insostenible, pero desde el punto de vista de la comicidad, la acumulación de engaños muestra al listo engañando una vez más al tonto, donde las máscaras se hacen tan evidentes que, cuando los viejos acaban cayendo en las redes del engaño por enésima vez, ellos mismos se consideran estúpidos (es un refuerzo más de las máscaras, que se definen a través de la acción): “*Quicumque ubi ubi sunt, qui fuerunt quique futuri sunt posthac / stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones, / solus ego omnis longe antideo stultitia et moribus indoctis*” (*Bacch.* vv. 1087-1089)⁹. Me permito llamar la atención sobre lo que dice en latín, pues revela un tipo de comicidad creada por Plauto: se cita al *Bucco*, máscara de la estupidez supina, defecto moral también citado a continuación, *stultitia*. Por tanto, Nicobulo y Filóxeno, los dos viejos de *Bacchides*, han ido perdiendo sus características de personajes tipo, *senes patres*, para convertirse en máscaras representativas de la más absoluta idiotéz. De hecho y en consonancia con el tono farsesco que adquiere en su tramo final la obra, los viejos se dirigen y entran voluntariamente en el burdel, lugar de visita de los jóvenes. El ambiente de mundo al revés se hace patente.

Por tanto, el manejo equilibrado de ambas posibilidades compositivas es la clave del tipo de comicidad y el tipo de obra dramática final que creará Plauto: menos versatilidad dramática, pero más fuerza cómica: este es el mecanismo de la *atellana*. La tendencia farsesca de Plauto da lugar a comedias menos trabadas argumentalmente y más inorgánicas, con excepciones.

4. CONSECUENCIAS SOBRE EL PROTAGONISMO DE LOS PERSONAJES

Las máscaras tienen incluso la fuerza dramática de dar un protagonismo mayor a personajes de poco valor social, esclavos, prostitutas, pedagogos, parásitos, etc. La crítica descarnada sobre los tipos marginales era socialmente más aceptable que sobre los ciudadanos respetables, pero es que además el componente utópico propio de la comedia farsesca y de propuestas del mundo al revés solo son posibles por medio de los personajes marginales, que son los que necesitan una mayor compensación social, aunque sea ficticia y breve. Es el caso de *Persa* o de *Stichus*, en general, allí donde los esclavos vencen a sus amos y se imponen a los personajes odiados de la sociedad, como es el proxeneta o el mercenario o el banquero. Evidentemente, una escena como la del siervo Crísalo comportándose como un general *triumphans*, celebrando la ceremonia del triunfo sobre

9. “A todos los tontos del mundo, los que son, los que fueron y los que han sido, tontos, bobos, estúpidos, idiotas, memos, necios y bocazas, a todos ellos los supero yo solo de largo en estupidez e insensatez” (*Comedia latina*, “Las Báquides” 278, con cambios).

los viejos en *Báquides*, es claro exponente de la fuerza compensatoria de la comedia y está más cerca de Aristófanes que de la *Néa*.

De todos los personajes heredados el que más evolucionó fue precisamente uno de los más marginales, el esclavo. La máscara del jorobado astuto de la *atellana*, *Dossenus*, supo adaptarse al más mundano esclavo de la *Néa*. En este punto, hay que añadir que las escasas descripciones físicas de la *palliata* suelen esconder, por lo general, una máscara de la farsa: esas descripciones no retratan al personaje que tenía el espectador delante, sino a la máscara que sobresalía en ocasiones bajo el personaje. Por ello, el esclavo de la *palliata*, a veces frívolo y engréido, no perdió ni sus rasgos físicos ni el defecto moral, la astucia: “*Rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger, / magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum / magnis pedibus*” (*Pseud.* vv. 1218-1220)¹⁰. Esta es una de las pocas descripciones físicas que Plauto ofrece de sus personajes, en todo caso, esta caracterización exagerada, grotesca y poco elegante, retrata un tipo marginal, que puede ser el personaje del esclavo Pséudolo, pero sobre la máscara del *Dossenus*, al que le acompaña la astucia: “*Nimis illic mortalis doctus, nimi' uorsutus, nimi' malus; / superauit dolum Troianum atque Vlixem Pseudolus*” (*Pseud.* vv.1243-1244)¹¹.

El protagonismo incontestable del esclavo en las comedias plautinas tiene también una justificación antropológica: por supuesto, el deseo de la revancha social; pero la astucia y trapacería que con Plauto se hicieron indispensables en el esclavo motor de la acción proceden de una realidad bien conocida por el poeta y por los historiadores: en un mundo en que no existía la mutualidad ni la asistencia solidaria, el fracaso del vecino suponía una mayor expectativa de triunfo para uno, de modo que la estrategia de vida habitual en Roma entre los marginados, que también podían ser libres, pero sobre todo eran esclavos, consistía en aprovechar las debilidades de los demás para asegurarse un medio de subsistencia (Toner 238-239). De modo que la máscara descarnada y el comportamiento astuto reflejan una necesidad vital, un instinto de supervivencia que durante siglos definió a un estamento populoso de la sociedad romana: *seruus callidus*; aunque ya no lleve joroba, seguirá siendo reconocible.

5. LA CRÍTICA SOCIAL

Además, la máscara de la *atellana* permite, en su radicalidad, poner en solfa personajes reconocibles como miembros de la sociedad romana y, como consecuencia, permite emitir un mensaje distinto al que pudiera haber en la *Néa*: la *uxor dotata* es avara y gruñona,

10. “Era un tipo pelirrojo, barrigudo, de piernas gruesas, moreno, de cabeza grande, ojos vivos, tez colorada y pies enormes” (*Comedia latina*, “Pséudolo” 896).

11. “¡Vaya tipo más listo, más astuto, más granuja! Este Pséudolo ha superado en astucia a Ulises, que fue quien tramó el engaño del caballo” (*Comedia latina*, “Pséudolo” 898).

amén de fea, pero es sobre todo tirana con su marido y defensora de los derechos del hijo; el *senex amator* es viejo, maloliente y desdentado, además de apoyarse en un bastón, pero es más que nada un viejo rijoso al que no le corresponden los amores de joven; el *adulescens amans* es insensato y bobalicon, pero muestra mayormente que no tiene capacidad para enfrentarse a la figura paterna, como no sea mediante persona interpuesta, su esclavo. Es decir, a la lectura moral se le añade una crítica social.

Un ejemplo sorprendente es el de la figura más respetada de la sociedad romana, el *pater familias*, que tan mal parado sale en las comedias romanas. Esta situación se entiende bien si tenemos en cuenta que en el seno del hogar los hijos sufrían la tiranía del padre hasta que este moría, de modo que la muerte del padre¹² solo es socialmente aceptable si es un personaje reprensible, el del *senex amator*, el viejo lujurioso, una creación específicamente plautina, que en ocasiones es retratado como una máscara terriblemente descarnada que posiblemente tenga su antecedente en la máscara del *Pappus* de la atelana. Este viejo libidinoso está presente en *Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Mercator*, *Stichus*, etc., síntoma de un profundo malestar social.

Según la lógica del código de la atelana, la descripción del defecto físico conlleva un defecto moral; teniendo en cuenta las escasas descripciones físicas que proporciona la *palliata*, hemos de trabajar con la siguiente hipótesis: que cada vez que haya una descripción física, siempre negativa, se anuncia una máscara; el caso del *senex amator*, que olvida su rol de *pater* o *senex* para competir con el hijo, aparece de forma bastante evidente en *Mercator*: “Canum, uarum, uentriosum, *bucculentum*, breuiculum, / subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum” (vv. 639-640)¹³. Este viejo es descrito con rasgos de caricatura, semejantes a la descripción vista antes; sin embargo, aquí se penaliza el que sea un *senex decrepitus amator* (*Merc.* vv. 313-314). La alusión al *Bucco* en el adjetivo *bucculentum* remite sin duda al mundo de la farsa. La comedia *Mercator* contiene claros elementos farsescos, que no están, en esta ocasión, en manos de los esclavos, sino de los protagonistas libres y ricos de la trama: las disputas en el matrimonio (ridículas matrimoniadas) o las peleas entre los dos amigos dan prueba del sesgo farsesco con que reelabora Plauto el original griego.

A raíz de este ejemplo debe tenerse en cuenta que, si bien las máscaras de la atelana reflejan defectos morales, los personajes tipo de la *Néa* son roles sociales, y de ahí que su interés radique en plantear conflictos entre ciudadanos que puedan resolverse. Por ello, cualquier máscara se puede aplicar a cualquier personaje cuando se pretende caricaturizarlo. Para

12. “Matar al padre”, lo denomina Cantarella (59), con gran perspicacia, para describir esta neurosis familiar.

13. “De pelo blanco, patizambo, barrigudo, mofletudo, bajito, de ojos tirando a negros, grandes mandíbulas y pies como dos barcas” (*Comedia latina*, “El mercader” 586).

conseguir que un personaje pierda sus rasgos específicos y se quede solo en el estereotipo, un recurso efectivo y muy usado por Plauto es, efectivamente, la caricatura (Cèbe 9 y 120), es decir, la exageración brutal del defecto moral del personaje tipo, como ocurre con Euclión, el *senex auarus* de *Aulularia*, donde el *senex pater* queda desdibujado en algún momento ante la fuerza caricaturesca (García-Hernández, 230) del *pappus parcus*:

ESTRÓBILO.— Por Hércules, si le pidieras prestada el hambre, no te la dejaría. Es más: hace unos días el barbero le cortó las uñas; pues reunió los recortes y se los llevó todos.

ÁNTRAX.— Por Pólux, por lo que dices es un tacaño bien tacaño (*parce parcum*).

ESTRÓBILO.— ¿No crees que sea tan tacaño y viva tan miserablemente (*parcum et misere*)? Hace unos días un milano le quitó un pedazo de carne guisada. El hombre acude con lágrimas en los ojos al pretor y se pone a pedirle, entre llantos y gemidos, que le permita presentar una demanda contra el milano. Te podría contar seiscientos casos iguales. (*Comedia latina*, “La comedia de la ollita” vv. 311-320).

Vivo retrato de la paranoia del avaro, que piensa que todo el mundo está deseoso de robarle su dinero, en principio, Euclión es simplemente un pobre hombre, además de un hombre pobre, pero la aparición de la bolsa con el oro lo convierte en un neurótico, capaz de lo peor, y eso es lo que pone de relieve la máscara del avaro, el defecto universal.

5. CONSECUENCIAS SOBRE EL VOCABULARIO

Esta caricaturización de los personajes tipo no procede de los originales griegos, que apenas prestan atención a lo físico, sino que es la marca de la tradición latina, siempre apegada al realismo y al hecho de que se trata de una manifestación dramática básica, no contaminada por la capacidad narrativa de otros géneros y muy sujeta a lo visual. Por ello, la caricatura de estos tipos permite que el comediógrafo desarrolle *sketches* específicos para reírse de esos defectos y sobre todo condiciona el léxico y propicia la invención de vocabulario para la descripción exagerada del defecto físico. Ese es el caso de la vieja guardiana del burdel de *Curculio*, todo un dechado de fealdad, lujuria y afición al vino, una vieja borracha de libro, precedente perfecto de Celestina. Para ridiculizar esos defectos hay diálogos llenos de ingenio entre Palinuro, el pedagogo del joven Fédromo, y la vieja Leena:

FÉDROMO.— Lo vas a saber ya mismo. La portera que vigila la puerta es una vieja que suele acostarse aquí; la llaman Leena, es una buena bebedora de vino, mucho y puro (*multibiba* atque *merobiba*).

PALINURO.— A mí como si la quieres llamar cuba, que es donde suele estar el vino de Quíos.

FÉDROMO.— ¿Para qué hablar más? Es vinosísima (*uinossissima*). (*Comedias*, “El gorgojo” vv. 76-79)

Estas escenas, muchas veces innecesarias en el desarrollo de la trama, suponen una demora en la acción dramática, los famosos retardamientos, pero permiten al poeta caricaturas pintorescas de algún personaje.

6. CONGRUENCIA E INCONGRUENCIA DESCRIPTIVA

Hay un ejemplo de esta doble caracterización que aquí tratamos de demostrar, como máscara y como personaje, que llama poderosamente la atención, el de Hanón, el padre cartaginés que busca desesperado por el mundo entero a sus hijas; el personaje tipo retratado es el del *pater pius*, que se muestra profundamente devoto de los dioses y les ruega su ayuda; de hecho su entrada en escena es una oración. Pero cuando por fin las encuentra y el espectador ha de asistir a una escena de regocijo y alegría paterno-filial, a Hanón no se le ocurre otra cosa que intentar seducir a sus hijas y mostrarse como un posible cliente ante unas posibles prostitutas, puesto que las chicas son esclavas de un proxeneta que está punto de ponerlas en el mercado. El contraste resulta tan brutal que el espectador moderno se lleva un pequeño disgusto y, sin embargo, el espectador romano se regocijaría reconociendo la máscara lujuriosa aplicada de nuevo al *senex*.

HANÓN.— Antes de que os vayáis, quiero hablar con vosotras. Si no os importa, deteneos. ...

AGORASTOCLES.— Quiere colmaros de bienes.

ADELFAZIA.— Demostrarás ser bueno haciendo el bien a dos chicas buenas (*bonus boneis bene feceris*).

HANÓN.— Puedo daros a vosotras una gran alegría... (*gaudio ero uobeis*)

ADELFAZIA.— Y nosotras a ti, por Pólux, mucho placer (*at edepol non uoluptati tibi*)

HANÓN.— ... y la libertad (*leibertatique*).

ADELFAZIA.— A ese precio, te resultará fácil hacernos tuyas (*istoc pretio tuas nos facile feceris*). (*Comedias*, “El ladino cartaginés” vv. 1211-1218)

Este atisbo de lujuria queda poco después neutralizado por completo con una anagnórisis en toda regla, pero el espectador ve cómo la máscara del *pappus amator* puede ser aplicada sin concesiones sobre cualquier *senex*, incluso al más *pius*, eso sí, haciéndole perder la cualidad dramática del personaje tipo, el *pater* (López Gregoris 60-65). Esta incongruencia obedece a que en ocasiones el significado moral de ambos códigos teatrales, el de la farsa y

el de la *Néa*, no coincide, y uno de ellos entra en colisión con el otro, como ocurre con la figura dramática de Hanón. Evidentemente aquí desempeña un papel fundamental, por un lado, el modelo del poeta griego Alexis, que seguramente retratase un padre ejemplar y piadoso en busca de sus hijas raptadas en Cartago, y, por otro, el momento histórico cercano aún a la Segunda Guerra Púnica, tan terrible para Roma. Por simplificar, seguramente Plauto concedió a su público la posibilidad de ridiculizar a un representante del enemigo patrio por antonomasia, el cartaginés, a sabiendas de que sería aplaudido. Con todo y a pesar del momento, el personaje tipo del *senex* del original griego como *pater familias* se impone y garantiza el final feliz de la comedia mediante la reunificación familiar.

Pero lo normal es que entre la máscara de la *atellana* y el rol del personaje de la *Néa* haya una congruencia dramática clara, que permita precisamente yuxtaposiciones descriptivas felices y logradas. Esta congruencia, es decir, la simplificación de los rasgos del personaje hasta dejarlo en su esencia universal, se muestra funcional en un recurso muy plautino: las entradas o presentaciones en escena de cada personaje¹⁴. En estos casos, el estereotipo debe ser total para que el reconocimiento visual y auditivo sea inmediato; además, las entradas suelen ser *cantica*, versos líricos cantados, lo que acentúa aún más su importancia y las define como descriptivas. Veamos algún ejemplo: el joven enamorado entra lamentando sus amores contrariados, en este caso en un típico diálogo con el esclavo taimado:

CALIDORO.— Soy un desgraciado. No soy capaz de encontrar a nadie que me preste un céntimo...

PSÉUDOLO.— ¡Ay!

CALIDORO.— Y en casa no tengo un céntimo.

PSÉUDOLO.— ¡Ay!

CALIDORO.— El soldado va a llevarse a la chica mañana.

PSÉUDOLO.— ¡Ay! (*eheu!*)

CALIDORO.— ¿Esa es tu forma de ayudarme?

PSÉUDOLO.— Te doy de lo que tengo. De ayes tengo en casa un tesoro inagotable.

CALIDORO.— Hoy ha sido mi fin (*Actum est de me hodie*). Pero, ¿puedes prestarme solo una dracma que mañana te devolveré?

PSÉUDOLO.— Ni aunque me empeñara a mí mismo, por Hércules. Pero, ¿para qué quieres una dracma?

14. Sin embargo, la función dramática que el personaje va a desempeñar en la obra y que con toda probabilidad Plauto tomó en líneas generales del original griego, está definida, como muy bien vio y describió Questa en los prólogos. Esta función dramática se establece con el resto de los personajes y ofrece información sobre el parentesco o relación que unos personajes tienen con otros.

CALIDORO.— Para comprar una cuerda (*restim*).

PSÉUDOLO.— ¿Para qué?

CALIDORO.— Para hacer de mí un colgante (*pensilem*). Estoy decidido: antes de la noche en la noche (*tenebras*) me hundiré. (*Comedia latina*, “Pseudolo” vv. 80-90)

Esta entrada retrata sin duda alguna al *adulescens amans*, pero la caricatura del personaje suele dar algún dato más, como su estupidez, su cobardía, su tacañería o algún defecto moral que va más allá de su rol y su función dramática: en este caso, el no saber qué hacer, que empuja al enamorado, primero, a amenazar con el suicidio, después a servirse de los engaños del esclavo o del parásito para encontrar una solución. Bien podría haber sido el comienzo de una atelana titulada *Adulescens Maccus*.

Hay muchos ejemplos más, uno para cada máscara, como el del soldado fanfarrón cuando aparece en escena dando gritos y asustando, en un discurso prepotente, agresivo y de estilo altisonante, con aliteraciones muy sonoras y metáforas chocantes, como tratar a la espada como a la amada, como corresponde a un *miles manducus* o militar bocazas:

PIRGOPOLINICES.— Procurad que el brillo de mi escudo (*splendor meo sit clupei clarior*) sea más resplandeciente que los rayos del sol en un cielo despejado, para que, cuando llegue la ocasión, una vez trabado el combate, su resplandor ciegue la agudeza visual de los enemigos en la batalla. Y quiero entretanto consolar a mi querida espada (*nam ego hanc machaeram mihi consolari uolo*), para que no se lamente ni se desanime por llevarla al cinto inactiva tanto tiempo, cuando la pobre (*miseram*) se muere de ganas de hacer picadillo a mis enemigos. (*Comedia latina*, “El soldado fanfarrón”, vv. 1-8).

El banquero también entra lamentando que no le pagan, el viejo padre quejándose de la esposa o del hijo, la lena dando consejos sobre cómo robar a los clientes, la meretriz sobre cómo seducirlos, el *seruus callidus* se compara en su astucia con un estratega, etc. Es cierto que las entradas definen a los personajes claramente a ojos y sobre todo a oídos del espectador, que reconoce de inmediato la tirada fija del personaje en cuestión; las entradas suponen un proceso de estilización del rol tan radical que a menudo parecen máscaras y ese es el objetivo del poeta.

7. CONCLUSIONES

Del análisis precedente puede concluirse que cuanto más se acerquen a su estereotipo los personajes, menos desarrollo argumental habrá y más cómica y visual será una comedia. Eso significa que cuantos más personajes de una comedia se alejen del estereotipo

burlesco, más necesidad de acción y menos *gags* caracterizadores, por ello menos risible resultará una comedia, pero también más sofisticada y probablemente menos éxito cosechará ante el variopinto público romano. Es decir, si la máscara y el personaje tipo coinciden en la función de caracterización, esa coincidencia permitirá una obra cómica sin grandes disonancias. Ahora bien, cuando, sobre un personaje tipo, el poeta aplica los rasgos caricaturescos de la máscara, el desajuste entre ambas tradiciones se hace notar y el personaje pierde consistencia dramática. Hay varios ejemplos, el de Hanón es uno, pero hay más: los personajes de Saturio y su hija en *Persa*. O el personaje del padre en *Estico* o el personaje de Truculento en *Truculentus*, o el del joven enamorado en *Cistellaria* o el de Euclión en *Aulularia*. Todos ellos se alejan del personaje tipo de la *Néa* y reciben momentáneamente una caracterización grotesca que lo aproxima a la *atellana*. Pero una vez parada la trama para el *sketch* farsesco —las demoras plautinas—, la acción continúa.

BIBLIOGRAFÍA

- Baroin, Catherine y Emmanuelle Valette-Cagnac. "S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du *pallium*". *Revue historique* 643.3 (2007). Web. 1 sept. 2016. <<https://www.cairn.info/revue-historique-2007-3-page-517.htm>>
- Cantarella, Eva. *Dammi mille baci*. Milán: Feltrinelli, 2011. Impreso.
- Cèbe, Jean P. *La caricature et la parodie dans le monde Romain antique. Des origines à Juvénal*. París: Boccard, 1966. Impreso.
- Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*. Trad. José R. Bravo. Ed. Rosario López Gregoris. Madrid: Cátedra, 2012. Impreso.
- Dupont, Florence. "Plaute, « fils du bouffeur de bouillie » La *palliata* est-elle une comédie grecque en latin?". *Façons de parler grec à Rome*. Eds. Florence Dupont y Emmanuelle Valette-Cagnac. París: Éditions Belin, 2005. Impreso.
- García-Hernández, Benjamín. "Euclio (*Plaut., Aul.*) *parcus atque auarus*". *Emerita* 62.2 (2004): 227-248. Impreso.
- Lefèvre, Eckard. "Atellana e *Palliata*: gli influssi reciproci". *L'atellana letteraria*. Eds. Renato Raffaelli y Alba Tontini. Urbino: QuattroVenti, 2010. Impreso.
- López Gregoris, Rosario. "Poenulus. Il ritratto dello straniero". *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Eds. Renato Raffaelli y Alba Tontini. Urbino: QuattroVenti, 2012.
- Marshall, Christopher W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Impreso.
- Monda, Salvatore. "La preistoria dell'atellana nelle fonti storiche e letterarie". *L'atellana preletteraria*. Eds. Renato Raffaelli y Roberto Danese. Urbino: QuattroVenti, 2013. Impreso.
- Petrides, Antonis K. "Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments". *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Eds. Michael Fontaine y Adele C. Scafuro. Oxford: Oxford University Press, 2014. Impreso.
- Plautus, Titus Macius. *Comoediae I-II*. Ed. Wallace Martin Lindsay. Oxford: Oxford Classical Texts, T.I: 1904, T.II: 1905. Impreso.
- Plauto. *Comedias (El gorgojo, El ladino cartaginés, las tres monedas y el Fiero renegón)*. Ed. y Trad. Rosario López Gregoris. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Questa, Cesare. "Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto". *Materiale e discussione per l'analisi dei testi classici* 8 (1982): 9-64. Impreso.

- Questa, Cesare y Renato Raffaelli. *Maschere. Prologhi. Naufragi nella commedia plautina*. Bari: Adriatica, 1984. Impreso.
- Ryder, Kenneth C.. "The *senex amator* in Plautus". *Greece & Rome* 31.2 (1984): 181-189. Impreso.
- Toner, Jerry. *Sesenta millones de romanos*. Barcelona: Crítica, 2012. Impreso.
- Vogt-Spira, Gregor. "Asinaria oder Maccus vortit Attice". *Plautus barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*. Eds. Eckard Lefèvre, Ekkehard Stärk y Gregor Vogt-Spira. Tubinga: Gunter Narr, 1991. Impreso.
- . "Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica. Proposta di un modello triadico". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 58 (1998): 111-135. Impreso.