

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN LETRAS CLÁSICAS

El parásito plautino en Falstaff

Tesis

Que para obtener el título de Licenciada en Letras Clásicas

Presenta:

Silvia Jiménez Barba

Asesor: Dr. Daniel Rinaldi Pollero

Co-Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi

Mayo 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Silvia y Luis Enrique

AGRADECIMIENTOS

Comienzo este trabajo final de la licenciatura agradeciendo el apoyo que mis padres me brindaron a lo largo de mi etapa universitaria, pues sin su ayuda no hubiera podido terminar la carrera en cuatro años ni comprarme tantos libros. José siempre me presionó para empezarla y concluirla y se lo agradezco mucho. Este trabajo tiene muchas carencias que son todas responsabilidad mía, pero quisiera agradecer las seis personas que se esforzaron para que esta tesis quedara lo más decente posible. En primer lugar a Daniel Rinaldi que aceptó asesorarme sin conocerme y que siempre leyó todo con cuidado y rapidez. Alfredo Michel siempre fue muy amable conmigo desde que me acerqué para pedirle ayuda, me prestó muchos libros y sus ideas y consejos enriquecieron este trabajo. A Raúl Torres quisiera agradecerle no sólo por haber leído mi tesis y haberme hecho excelentes observaciones, sino también porque sin sus clases posiblemente hubiera dejado la carrera. A Evelia Arteaga le doy gracias por sus correcciones y porque nunca se enoja cuando me equivoco, que es muy seguido. Elsa Rodríguez fue mi maestra de Teoría Literaria y siempre la aprecié pero ahora más por haber sido tan gentil y revisar mi tesis. También estoy agradecida con David por todo el tiempo libre que me dio.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I. Análisis de un personaje dramático.....	6
II. Breve historia de la tipología en el teatro occidental.....	11
III. Caracterización del parásito como tipo literario.....	23
IV. El parásito en Plauto.....	33
V. Falstaff.....	56
VI. El parásito plautino en Falstaff.....	70
Apéndice: Las obras de Plauto.....	78
<i>Bibliografía</i>	
.....	92

LISTA DE ABREVIATURAS:

Act. = *Acto*

Esc. = *Escena*

Capt. = *Captivi*

Men. = *Menaechmi*

Stich. = *Stichus*

Curc. = *Curculio*

As. = *Asinaria*

Amph. = *Amphitryo*

Rud. = *Rudens*

1HIV = *Enrique IV, primera parte*

2HIV = *Enrique IV, segunda parte*

CR = *Classical Review*

CPh = *Classical Philology*

SQ = *Shakespeare Quarterly*

CJ = *Classical Journal*

MD = *Materiali e Discussion per l'Analisi dei Testi Classici*

MLQ = *Modern Language Quarterly*

PBA = *Proceedings of the British Academy*

AJPh = *American Journal of Philology*

CQ = *Classical Quarterly*

TAPhA = *Transactions and Proceeding sod the American Philological Association*

PCG = *Poetae comici Graeci*

FHG = *Fragmenta historicum Graecoru*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo responde a un deseo por aprender y conocer más acerca de la literatura dramática, un género que en la carrera de Letras Clásicas no se estudia con mucha profundidad a pesar de ser una de las mayores aportaciones de la literatura grecolatina, la literatura latina de una forma más directa que la griega, a la literatura europea posterior. La presente tesis es un trabajo de tradición clásica que combina las letras clásicas y la literatura inglesa, como su nombre lo atestigua. La comparación será entre el empleo, la caracterización y la transformación de un personaje cómico: el parásito, siempre hambriento y dispuesto a hacer todo por comer, en el caso de Plauto, y Sir John Falstaff, un personaje shakespeariano.

No obstante sus orígenes griegos y que actualmente el teatro latino no es tan afamado como el teatro griego, el drama que conocemos está basado en el teatro latino, específicamente en el de Séneca en lo que se refiere a la tragedia, y en Plauto y Terencio con respecto a la comedia. William Shakespeare tuvo en cuenta este legado latino al componer sus obras, a causa de la enorme popularidad que las obras de Plauto y Terencio habían conservado durante la Edad Media y el Renacimiento, y por su propia formación escolar, en la cual no podían faltar las obras de estos tres romanos. El papel de Séneca y Plauto como maestros del arte dramático lo evidencian las palabras de Polonio en *Hamlet* (Act. II, Esc. ii, 419):

Seneca cannot be too heavy nor Plautus too light.

La cuestión acerca de la influencia de la comedia romana sobre Shakespeare nos remite a un problema más grande, a la discusión de qué tanto conocía él a los escritores clásicos, una cuestión que se ha complicado mucho con la teoría de que William Shakespeare no podía leer latín. Ben Jonson escribió lo siguiente: en el Primer Folio de las obras completas de Will Shakespeare:

“And tell, how farre thou didst our *Lily* out-shine,
Or sporting *Kid*, or *Marlowes* mighty line.
And though thou hadst small latine and lesse greeke
From thence to honuor thee, I would not seeke
For name; but call forth thund’ring *Aeschilus*,
Euripides, and *Sophocles* to us,
Pacuvius, *Accius*, and him of *Cordova* dead,”¹

La famosa frase “*small Latine and lesse Greeke*” se ha tomado en un sentido muy literal sin considerar que Ben Jonson estaba comparando a Shakespeare con escritores griegos y latinos junto con los cuales sin duda se podría decir que sabía poco griego y menos latín, además de que fue dicha en una época en la que el latín aún era una *lingua franca* y no significaba lo mismo que ahora cuando decimos que alguien sabe poco latín. En 1944 se publicó un libro escrito por T. W. BALDWIN² en el que hace un análisis exhaustivo del sistema educativo en Inglaterra cuando Shakespeare era un niño y demuestra que tanto Plauto como Terencio formaban parte de los programas curriculares de las escuelas y que todos los escritores latinos que Shakespeare usó los leían

¹ JONSON, “To the memory of my beloved, the Author Mr. William Shakespeare and what he left us”, en *Mr. William Shakespeares Comedies...*, Recto A5

² BALDWIN, *William Shakspere’s Small Latine and Lesse Greeke*.

los alumnos de educación básica.³ Al parecer no hay razón para negarle al inglés un conocimiento del latín que cualquier joven de edad escolar podría haber adquirido. Dado que la metodología con la que se les enseñaba incluía ejercicios de composición en conversación en latín, es probable que su nivel haya sido superior al de un estudiante universitario actual.⁴

Aunque la relación entre Shakespeare y Plauto fue de *imitatio* y no de *furtum*⁵, existen algunos pasajes que casi parecen traducciones literales de fragmentos de la comedia romana,⁶ demostrando que Shakespeare tuvo algún tipo de acercamiento a los textos en latín. Cuando Hamlet le reprocha a su madre su infidelidad (Act. III, Esc. iv, 160) lo hace con las siguientes palabras:

Assume a virtue if you have it not.

Son casi las mismas palabras con las que Anfitrión se dirige a Alcmena (*Amph.* 819) cuando la acusa de adulterio. Lo que dice Ferdinando en la *Tempestad* (Act. III, Esc. i, 4 ss.):

*This my mean task
Would be as heavy to me as odious, but
The mistress which I serve quickens what's dead,
And makes my labours pleasures,*

es similar al discurso de Esceparnión en *Rud.* (458 ss.):

*Pro di immortales, in aqua numquam credidi
voluptatem inesse tantam. ut hanc traxi lubens.
nimio minus altus puteus visust quam prius.
ut sine labore hanc extraxi, praefiscine.*

³ *Ibid*, I, p. 7, 325 ss., 641 ss., II, p. 561, 673 ss.

⁴ LUMLEY, *The influence of Plautus ...*, p. 23

⁵ MARTINDALE, *Shakespeare and the Uses of Antiquity...*, p. 23

⁶ DUCKWORTH, *The Nature of...*, p. 414

□□□□

*¡Oh dioses inmortales! Nunca creí que hubiera tanto placer en el agua.
Gustoso la he traído. El pozo me pareció mucho menos profundo que antes.
De veras, con qué poco esfuerzo la traje.*

Así como los pintores aprenden imitando y copiando las obras de los grandes maestros que los antecedieron, no es difícil creer que Shakespeare haya tomado a propósito elementos de Plauto y los haya transformado para después superarlo.

En el teatro hay ciertos recursos comunes a la mayoría de los subgéneros, como los personajes estereotípicos, que existen desde las obras más antiguas. Plauto emplea estos personajes con gran maestría, tanto que algunos de estos estereotipos no se eliminaron con la evolución del drama sino que se modificaron según las necesidades del teatro iban cambiando. Uno de estos tipos es el parásito, muy popular entre el público romano, personaje plautino al cual analizaré y compararé con uno de los más grandes personajes de Shakespeare: Sir John Falstaff, tan grande en la comedia como Hamlet en la tragedia. Este personaje ha inspirado obras maestras en otros géneros, varias óperas, entre ellas *Falstaff* de Giuseppe Verdi y otra, también *Falstaff* de Antonio Salieri, la película de Orson Welles *The Chimes At Midnight*, incluso existe la novela *Falstaff* de Robert Nye.

Las obras de Plauto en las que aparece el parásito y con las que trabajaré son: *Asinaria*, *Miles*, *Stichus*, *Menaechmi*, *Curculio*, *Persa*, *Captivi*, *Bachides*. Al final de esta tesis agrego un apartado donde encontrarán un resumen de cada una de estas obras para que puedan referirse a él cuando haya dudas acerca de

qué está pasando en la obra y quién es algún personaje sin necesidad de releer todo. Para el texto latino utilizo la edición de Oxford de W.M. Lindsay⁷. Todas las traducciones son mías, también traduzco los pasajes griegos que aparecen en estas páginas.

Sir John Falstaff nos deleita en las dos partes de *Enrique IV* y en *Las comadres alegres de Windsor*. Para efectos de no complicar demasiado este trabajo sólo ocuparé las dos obras históricas, dejando el Falstaff de *Las comadres* para otro proyecto de investigación. También hago un resumen de las dos obras de Shakespeare en el capítulo acerca de Falstaff para introducir al personaje. La edición a la que me apego es la de The Arden Shakespeare⁸. Las traducciones de los fragmentos del inglés no son mías, están tomadas de la versión de Miguel CANÉ.⁹ Como marco referencial he escrito un capítulo donde se resume qué es un personaje teatral para que el lector pueda seguir más fácilmente el análisis de los personajes. Para escribir este capítulo me basé especialmente en dos libros, *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis GARCÍA BARRIENTOS¹⁰ y *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral* de Kurt SPANG.¹¹ Este tema puede ser complicado para quien no ha estudiado

⁷ LINDSAY, W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, vol. I-II, Oxford, Oxford University Press, 1980

⁸ SHAKESPEARE, William, *Henry IV, Part 1*, David Scott Kanstan (ed.), Londres, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2007, 398 p.

⁹ CANÉ, Miguel, *Enrique IV, primera y segunda parte*, www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/enrique/teatro.htm, 26-IV-10

¹⁰ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007, 367 p.

¹¹ SPANG, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, 301 p.

mucha teoría del drama, además, existen muchas corrientes y teorías diferentes, por lo que decidí apegarme a estos dos libros porque están bien explicados para quien apenas se introduce en el estudio de la teoría del drama proporcionándole a este trabajo un marco referencial y una guía al lector.

I. Análisis de un personaje dramático

Desde que los géneros dramáticos se institucionalizaron en el s. V a. C. gracias a los concursos de dramaturgia que se realizaban en Atenas en el marco de las fiestas dionisiacas, su reflexión tanto antigua (piénsese en Aristóteles) como moderna ha pasado por numerosas etapas y corrientes, lo que ha afectado la manera en la que concebimos este género literario.

Los discursos acerca del teatro occidental se han centrado en el drama exclusivamente como literatura y no como una representación teatral,¹ permitiendo que el teatro se desvaneciera en la literatura. Ahora las más recientes discusiones acerca del teatro ya dan por hecho lo que a principios del siglo pasado era revolucionario:² que el drama pertenece a las artes escénicas.

Lo que hace que el drama sea *παρά*, en el sentido etimológico de la palabra, es precisamente aquel elemento que va más allá de las palabras y que debe ser actuado para que el concepto del autor tenga todo su valor.³ Es decir, una obra dramática no tiene como fin último la lectura personal, como la poesía, por ejemplo, sino que es la fuente para una futura representación dramática,⁴ en la que contribuye un actor con su encarnación del personaje y la visión del director. También, respecto de la lectura de textos dramáticos, el dramaturgo francés autor del libro *La dramaturgie*, Yves Lavandier, señala lo siguiente:

¹ SHEPHERD, *Drama/Theatre/Performance*, p. 154

² WOODRUFF: "Theatre" en *Oxford Dictionary of Aesthetics*, p. 597

³ SHEPHERD, *op. cit.*, p. 56

⁴ MICHEL, *Del signo a la acción...*, p.4

“Since anyone can read their own mother tongue, people think anyone can read a screenplay. But, contrary to literature, drama is not written to be read. It is written to be incarnated visually, to be watched and listened to. Evaluating a script is a trade. There are rules. It demands competence.”⁵

Es muy diferente trabajar con un texto dramático a trabajar con uno narrativo, pues tiene otros objetivos y otras necesidades que se podrían pasar por el alto si sólo se ve como un texto literario, que es a lo que la mayoría estamos acostumbrados. Las diferencias entre estos tipos de textos se acentúan con la noción de personaje. El personaje dramático es un sujeto ficticio que se puede encarnar en un actor, es la suma de un actor y un papel.⁶ En cambio, un personaje narrativo es una entidad verbal *sine materia*. Prueba de esto son las pocas descripciones que tienen los personajes dramáticos en sus obras o guiones, al menos no de forma extensa y detallada, y quizá aún menos en su apariencia física que en su carácter.⁷

El personaje dramático se va haciendo conforme avanza la obra y el autor nos va dando más información acerca de él, y no se completa hasta la última intervención o referencia a él. En teoría nunca terminamos de conocer a una persona real, mientras vive, la persona real pasa por muchos cambios y se conocen diferentes facetas de ella, pero una persona dramática no tiene pasado ni futuro,⁸ a diferencia de las personas reales. Sin embargo, esto no quiere decir que para analizar a un personaje dramático debamos quedarnos sólo con lo que

⁵DE MARCO, *Yves Lavandier-Screenwriter. Interview with Yves Lavandier*, 17 de julio 2009, en cineuropa.org/interview.aspx

⁶ GARCÍA BARRIENTOS, *op. cit.*, p. 155

⁷ *idem*

⁸ *Vid.* GARCÍA BARRIENTOS, *op. cit.*, p. 154; SPANG, *op. cit.*, p.157; MICHEL, *op. cit.*, p. 2

está en el texto pues en una representación teatral el actor y el director intervienen en la caracterización del personaje, completando el trabajo del autor,⁹ también está las interpretaciones que puede hacer un lector/espectador, lo que implica la posibilidad de añadir otros atributos que no están en el texto original. Además, en el drama el personaje dispone de una serie de “códigos extraverbales”¹⁰ como la mímica, los gestos, el maquillaje, el peinado, el vestuario, la iluminación, etc. Todos estos factores constituyen una ventaja y una riqueza al momento de la caracterización que no se puede apreciar con una lectura meramente literaria del texto.

El carácter de un personaje se define como el conjunto de atributos que constituyen el contenido o la forma de ser del personaje, o como dice Aristóteles en su *Ars Poetica*(1450a-6): “τά δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας” ([llamo] a los caracteres aquello según lo cual decimos que los que actúan son unos u otros). Algunos rasgos o atributos que definen el carácter de un personaje son: psicología, rasgos físicos, apariencia, estado, edad, constitución, su calidad moral, su condición social.¹¹ Todo lo que se diga de un personaje, tanto en acotaciones como en las réplicas de otras figuras dramáticas, y todo lo que haga dicho personaje, contribuye a la plasmación de sus rasgos o atributos.

⁹ GARCÍA BARRIENTOS, *op. cit.*, p. 166

¹⁰ SPANG, *op. cit.*, p. 161

¹¹ GARCÍA BARRIENTOS, *op. cit.*, p. 156

Los personajes se pueden caracterizar a sí mismos y al resto del reparto a través de las intervenciones en el discurso y de sus acciones en la trama. Un personaje puede revelar su forma de ser en los monólogos y en los diálogos.¹² El monólogo o soliloquio y el aparte son los medios más confiables para que un personaje exponga sus pensamientos, sentimientos y emociones, muchas veces difíciles de demostrar en algunas situaciones de coloquio. Pues dado que no hay narrador, el único ser capaz de pronunciar los pensamientos íntimos es el personaje mismo. Por otro lado, el diálogo con un amigo o confidente es una forma más natural de hablar sobre los estados anímicos, aunque quizá sea menos confiable para el lector/espectador.

En el caso de los monólogos, los personajes se están caracterizando a sí mismos, lo que se llama autocaracterización,¹³ pero cuando se refieren a otro personaje es heterocaracterización.¹⁴ Hay que tener cuidado con la heterocaracterización y pensar en la credibilidad del sujeto que esté hablando, es decir, si es el villano refiriéndose al héroe o viceversa. También hay que tener en cuenta la situación comunicativa ya que la forma de actuar de un personaje depende de quién más esté presente en la escena. De cualquier modo, así en el teatro como en la vida, las palabras por lo general son menos dignas de confianza que las obras. Al final cada uno deberá sacar sus propias conclusiones.

¹² SPANG, *op. cit.*, pp. 170-171

¹³ SPANG, *op. cit.*, p. 74

¹⁴ Que también en parte es autocaracterización porque al hablar de otra *dramatis persona*, el personaje en cuestión lo hace desde su punto de vista, y por lo tanto, también se caracteriza a sí mismo.

Otra forma que tienen los dramaturgos de caracterizar a sus personajes es mediante las acotaciones, o estableciendo contrastes y correspondencias entre ellos¹⁵ y empleando los nombres parlantes, muy comunes en la comedia y en otros géneros dramáticos.

También hay que estar conscientes de que la caracterización depende de la función del personaje, cómo es una determinada figura dramática se sigue de lo que tenga por realizar o esté actuando en la obra. A su vez, la función dramática depende de la estructura de la obra; el personaje debe realizar ciertas acciones porque la obra tiene tal o cual forma, la que a su vez depende del género al que pertenezca la obra.¹⁶

No todos los personajes están caracterizados con la misma profundidad, unos son más complejos que otros, el término correcto es “personajes redondos” (*round character*) y “planos” (*flat character*). Suele suceder que los personajes secundarios tengan una caracterización mucho menos complejo y más sencilla que los principales, pues por razones de tiempo el suministro de estas informaciones para muchas figuras dramáticas sería difícil para el espectador, cuyas facultades de captación muchas veces son limitadas y cuya atención se desviaría con una carga inoportuna de información sobre todos los personajes.¹⁷

¹⁵ SPANG, *op. cit.*, p. 169

¹⁶ FRYE, “Characterization in Shakespearean Comedy”, *SQ*, 4, p. 271

¹⁷ SPANG, *op. cit.*, p. 164

II. Breve historia de la tipología en el teatro occidental

Los personajes tipo son estereotipos. Dependen mucho de los tipos sociales para su personalidad, la forma de hablar y otras características. En el sentido más amplio, los personajes tipo se relacionan con los arquetipos literarios, aunque generalmente están menos definidos. Éstos son personajes que se han vuelto convencionales en ciertos géneros gracias al uso repetido de sus características. Se basan mucho en los tipos sociales para la formación de su personalidad.

Los personajes estereotípicos originaron en el teatro, por ejemplo Epicarmo, que fue el primer en escribir cualquier tipo de comedia¹ y estuvo activo en Sicilia a finales del s. VI y principios del s. V, escribió una obra en la que encontramos al primer parásito,² uno de los estereotipos más longevos y más populares en la historia del teatro. Las comedias de Epicarmo incluían conflictos de alegorías o personificaciones y comedias más realistas sobre la vida contemporánea.³ Estas dos temáticas se prestan mucho al empleo de estereotipos porque las alegorías pueden ser similares a éstos y porque en las comedias de costumbres los tipos sociales rara vez están ausentes.

La Comedia Antigua, la primera etapa en la historia de la comedia griega, va desde la institucionalización de la comedia en el 486 a. C. durante las Grandes Dionisiacas en Atenas hasta el final de la guerra del Peloponeso (404 a.

¹ EASTERLING, *Historia de la literatura clásica*, p. 438

² *Vid. infra* p. 25

³ NORWOOD, *Greek Comedy*, p. 97

C.). Es en esta época que floreció el arte de Aristófanes, el mayor comediógrafo griego. Durante este tiempo se desarrollaron cuatro temas principales:⁴ a) las comedias sociales como las *Avispas* o *Pluto*; b) parodias de mitos y leyendas, piénsese en *Thesmophoriazusaes*; c) una temática política; d) desarrollo de la fantasía, que a veces sólo se refiere a un evento ficticio alejado de la realidad, como en *Lisístrata* y los *Caballeros*. En todas estos “géneros” de la Comedia Antigua hubo personajes estereotípicos diferentes según las necesidades de la obra, los que podemos encontrar en este período son el ἀλαζών o fanfarrón; su oponente el εἰρων, el que dice menos de lo que piensa fingiendo ignorancia; y el bufón, conocido en griego como βωμολοχός. Encontramos descritos estos tipos en una obra llamada *Tractatus Coislinianus*, un trabajo muy breve en el que se encuentran resumidos los datos esenciales de la comedia y que se considera una especie de *ars poetica* aristotélica de la comedia.⁵ Sin duda, el tipo más común de los ἀλαζόντες es el *miles gloriosus* o soldado fanfarrón,⁶ un hombre de palabras más que de acciones. Similar a este tipo es el intelectual que tiene muchas ideas pero sin mucho apego a la realidad,⁷ fue muy popular a partir de la comedia italiana del *Cinquecento* hasta nuestros días, en realidad. El εἰρων es el joven héroe o heroína de la obra. Estos personajes por sí solos pueden ser un tanto aburridos a menos de que se les combine con otros tipos,⁸

⁴ *Ibid*, p. 18

⁵ JANKO, Richard, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction on Poetics II*, Berkeley, Universidad de California, 1988, 294 p.

⁶ En Shakespeare lo podemos encontrar en *La tempestad* en el papel de Estéfano.

⁷ FRYE, *op. cit.*, p. 273

⁸ *idem*

por ejemplo los jóvenes enamorados de Plauto y Terencio (*adulescentes*) son muy similares entre sí y no se distingue uno del otro, además, rara vez llevan ellos la acción, generalmente están pasivos esperando que la acción se desarrolle a su alrededor. El personaje del héroe es uno que debe tener una cierta neutralidad en su caracterización para que el público lo pueda aceptar más fácilmente.⁹ La función del bufón es crear un ambiente de festividad y no tanto contribuir al desarrollo de la trama. Entre éstos está desde luego el parásito y otro tipo que fue muy popular en la Comedia Media, el cocinero, pues el tema de la comida fue muy “gustado” durante este período, de hecho, se encuentra entre los temas principales de la Comedia Media, que son los acertijos,¹⁰ las relaciones amorosas,¹¹ la filosofía,¹² la literatura,¹³ la vida,¹⁴ y la comida.¹⁵

La Comedia Media tuvo unos cambios importantes que afectaron la estructura de las obras que se estaban produciendo. Los cantos corales, muy importantes en Aristófanes, ya se empleaban cada vez menos y la parábasis desapareció.¹⁶ Los autores de esta época se basaron más en Eurípides que incluso en otros comediógrafos, lo que afectó mucho el tipo de comedias que ahora se escribían. Para el estudio de la comedia antigua contamos con el

⁹ En *Casina* de Plauto los jóvenes amantes son tan neutrales que ni siquiera aparecen en escena. Algo semejante ocurre con Fenton en *The Merry Wives of Windsor* que tiene sólo un pequeño papel aunque a lo largo de la obra se quiera casarlo con Anne.

¹⁰ ALEXIS, fr. 240

¹¹ ALEXIS, fr. 162

¹² ALEXIS, fr. 94

¹³ ANTÍFANES, fr. 191; ALEXIS fr. 6

¹⁴ ANTÍFANES fr. 204; ANFIS fr. 17

¹⁵ ALEXIS, fr. 149

¹⁶ NORWOOD, *op. cit.*, p.39

tratado anónimo *De comoedia*, con Platonio y el *Deipnosophistae* de Ateneo de Náucratis. En el primero de éstos hay una referencia a la evolución de la Comedia Antigua en Comedia Media:¹⁷

Τῆς δὲ μέσης κωμωδίας οἱ ποιηταὶ πλάσματος μὲν οὐχ ἤψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥστε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτηῖρα παρ'αὐτοῖς. κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις.

□□□□□□

Los poetas de la Comedia Media no se apegaron al modelo poético, usaron el lenguaje habitual y sus virtudes eran retóricas, de manera que el estilo poético era una característica rara en ellos. Todos se esfuerzan en la trama.

Ya no había una preocupación tan grande por la belleza en el estilo, ahora más bien se preocupaban por la construcción de la trama, lo que lleva al empleo constante de personajes estereotípicos.

En el 338 a. C. con la batalla de Queronea no sólo se eliminó la independencia política de Grecia, también la Comedia Media dejó de existir para dar lugar a la Comedia Nueva en la que el coro ya no era parte integral de la obra y el amor se había convertido en el tema predilecto de los dramaturgos.¹⁸ Los escritores de esta época fueron los primeros que pudieron contar con el famoso estudio de Teofrasto sobre los caracteres (Θεοφράστου χαρακτηῖρες). No se sabe con claridad de dónde derivó o extrajo Teofrasto sus caracteres pero muchos se parecen a los de Aristóteles en la *Ética Nicomaquea*¹⁹.

¹⁷ *apud* NORWOOD, *op. cit.*, p.40

¹⁸ NORWOOD, *op. cit.*, p.63

¹⁹ Cuando Aristóteles estudió diferentes teorías acerca de la búsqueda de la felicidad, mencionó también las virtudes de las personas que lo rodeaban y así, aunque tal vez inintencionadamente, fue la primera persona en estudiar caracteres. En el libro V de la *Ética Nicomaquea*, después de hacer un bosquejo de características positivas de los humanos, describió algunos tipos basados en la posesión o ausencia de estas características.

A pesar de que Teofrasto quería describir tipos y no individuos, algunos de estos retratos probablemente fueron tomados de personas reales de Atenas. A pesar de que en la introducción del tratado Teofrasto declara lo siguiente (2-5):

ἐγὼ οὖν, ὃ Πολύκλεις, συνθεωρήσας ἐκ πολλοῦ χρόνον τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν [...] τοὺς τε ἀγαθοὺς τῶν ἀνθρώπων καὶ τοὺς φαύλους ὑπέλαβον δεῖν συγγράψαι ἃ ἕκαστοι αὐτῶν ἐπιτηδεύουσιν ἐν τῷ βίῳ

□□□□

Policlis, puesto que yo he observado la naturaleza humana desde hace mucho tiempo [...] se me ocurrió que era necesario escribir de los hombres buenos y de los malos, de las cosas que cada uno de ellos acostumbra hacer en sus vidas.

En el tratado hay muchos otros tipos que no están representados, es decir, sólo están los caracteres “malos” y faltan los “buenos”, lo que a muchos les hace pensar que o bien el libro nos llegó incompleto, como tantas otras obras de la antigüedad, o Teofrasto no lo terminó.²⁰

Menando es el poeta más reconocido de la Comedia Nueva. En muchos aspectos su comedia es un tanto costumbrista,²¹ aunque Menandro no tiene mucho de los vicios de este género, por ejemplo, la comedia de costumbres está más interesada en la sociedad en general que en los individuos por lo que presenta personajes estereotipados pero a Menandro se le conoce por retratar a personajes muy cercanos a la vida real.²² No por esto dejó de utilizar los estereotipos que Plauto adoptó en sus propias obras.

Roma empezaba a expandir su imperio y en el 240 a. C., un año después de haber concluido la guerra púnica, comenzarán las representaciones

²⁰ TEOFRASTO, *The characters of Theophrastus*, p. 21

²¹ NORWOOD, *op. cit.*, p.357

²² DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 32

habituales de comedias y tragedias en tierra latina.²³ La comedia creada en Grecia fue la base de aquella que hicieron los comediógrafos latinos pero Plauto, además de tomar los tipos de la Comedia Antigua y Nueva, se basó en los personajes de la *fabula Atellana* llamados *personae Oscæ*. Los actores generalmente usaban máscaras, facilitando la tipificación de los personajes,²⁴ que eran cuatro:²⁵ 1) Maccus, el tonto, el payaso, cuyo nombre generalmente se relaciona con el verbo griego μακκοᾶν “ser tonto”. 2) Bucco era el glotón y/o fanfarrón. Al parecer este nombre se relaciona con *bucca*, y por lo tanto la característica principal de este tipo serían los cachetes, ya sea que denotaran estupidez o glotonería.²⁶ 3) Pappus era el viejo tonto, el anciano que con facilidad era engañado. 4) A Dossenus se le considera el timador astuto, el glotón²⁷, o quizá un jorobado muy listo, aunque no hay evidencia que muestre que Dossenus era astuto, incluso William BEARE en su estudio acerca del teatro romano,²⁸ sugiere que este nombre viene de un derivado de *dorsum*, *dossuarius*, que significa estúpido. El problema aquí es que un género de farsa que tuviera engaños y personajes tontos como Maccus, Pappus y Bucco necesitaría de alguien más listo que iniciara la acción, y el personaje más probable para esta función es Dossenus²⁹.

²³ *Ibid.* p. 3

²⁴ SPANG, *op. cit.*, p. 177

²⁵ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 11

²⁶ Plauto emplea el término, *buccones* con el significado de “tontos” (*Bacch.* 1088).

²⁷ *Vid.* La referencia a Plauto de Horacio en *Epist.* II, I, 173: *quantus sit Dossenus edacibus in parasitis.*

²⁸ BEARE, *La escena romana*, 365 p.

²⁹ DUCKWORTH, *op. cit.*, pp. 11-13.

Terencio es considerado el sucesor de Menandro en cuestión de caracterización y de psicología de los personajes, dándoles una complejidad y dimensión humana que quizá no sea tan fácil de encontrar en Plauto. No obstante esto, Terencio no pudo dejar de lado los personajes estereotípicos pues él escribió *fabulae palliatae*, es decir, historias de temática griega basadas en la Comedia Nueva, por lo que no podían faltar los famosos personajes que el público había aprendido a ver en el escenario. Tanto en Plauto como en Terencio, los personajes que emplearon se pueden dividir en tres grupos bien definidos:³⁰ I) Los hombres de la casa: *adulescens*, *senex* y *servus*. II) Los personajes femeninos: *virgo*, *meretrix*, *matrona* y *ancilla*. III) Personajes con gran valor cómico: *parasitus*, *leno*, *miles*, *trapezita* o *danista*, *medicus* y *cocus*. Las obras de Plauto y Terencio fueron muy bien recibidas por el público romano y se continuaron presentando a lo largo de toda la Antigüedad asegurando la continuidad de sus personajes y motivos.

Con el paso a la Edad Media Plauto se perdió para los amantes del teatro aunque su nombre aún era recordado como el antecesor de Terencio, que sí fue conocido, leído y gustado³¹ durante la mal llamada época oscura europea. En el s. X la abadesa Hrosvita de Gandersheim³² busca imitarlo pero con un toque cristiano. El arte teatral cambió mucho y en un principio estuvo enfocado a la

³⁰ *ibid*, p. 236

³¹ Terencio siempre fue un autor escolar y formó parte de la base para la enseñanza del latín en toda Europa; sin embargo, hay poco de Terencio en Shakespeare y mucho más de Plauto que no era tan popular. Vid. BARKAN: "Shakespeare's Education" en *The Cambridge Companion to Shakespeare*, p. 34

³² Vid. DE LUCA, K.: "Hrosvit's Imitation of Terence" *CF* 28, 1974, 89-102 p.p.; NEWLANDS, C.E.: "Hrosvita's Debt to Terence" *TAPhA* 116, 369-391 p.p.

evangelización, se presentaban dramas litúrgicos actuados por sacerdotes y algunos otros miembros de la Iglesia. Cada país tuvo su propia tradición pero yo me voy a enfocar a la tradición inglesa para después relacionarlo con el teatro isabelino. En el s. XIV nació un drama vernáculo interpretado en lenguas vulgares. Este drama fue de tres tipos,³³ uno de ellos son los milagros, que eran realidad eran vidas de santos dramatizadas. Las caracterizaciones no eran muy refinadas por lo que podemos encontrar ciertos personajes tipo como la joven virgen buena y pura y el personaje “malo” que quiere hacer que el resto del reparto rechace a Dios. Los misterios son otro tipo de drama medieval que consisten en una serie de obras breves basadas en la *Biblia* y organizados en ciclos históricos. La acción se iniciaba con la creación del mundo y terminaba con el Juicio Final.³⁴ Los ciclos eran una creación anual de la comunidad, una expresión de orgullo cívico y piedad religiosa. Los ciclos de misterios es un género inglés que no se relaciona con el drama europeo, producto único de la Edad Media.³⁵ Finalmente están las obras de moralidades que enseñaban una moraleja a través de personajes alegóricos que representaban vicios o virtudes. El tema principal es el siguiente: el hombre comienza siendo inocente y cae en la tentación. El hombre se arrepiente y después se salva. La acción dramática recae en la lucha del hombre con los siete pecados capitales que están personificados en caracteres con nombres como “Ángel”, “Sabiduría”,

³³ WICKHAM, *The Medieval Theatre*, p.44

³⁴ *Ibid*, p. 80

³⁵ *Ibid*, p. 87

“Fortaleza”, “Discreción”, etc. La diferencia entre un personaje alegórico y un tipo es que los tipos son representaciones de personas reales, mientras que los personajes alegóricos son el estudio de una sola tendencia en el hombre. Aunque estos personajes son sin duda alegorías y no tipos, algunos eran un mecanismo muy usado en las obras, especialmente el papel del Vicio, que hacía las veces del bufón y se considera una especie de personaje prototípico, de hecho, en el teatro renacentista se usó casi como un tipo. El Vicio es muy útil para el dramaturgo porque sólo actúa por su amor a las travesuras poniendo así en marcha la acción cómica sin necesidad de motivación alguna. El Vicio puede ser un personaje alegre y desenfadado o realmente maligno; no obstante, generalmente la actividad que realiza el Vicio es una acción benigna, al menos desde el punto de vista cómico,³⁶ él ayuda a que la obra tenga un final feliz, engaña y burla al anciano, y une al amado con la amada.

Otro género dramático que usó de una manera muy interesante los personajes estereotípicos fue la *Commedia dell'Arte* una forma de teatro profesional que comenzó en Italia a mediados del siglo XVI y que se caracterizaba por los tipos que portaban máscaras, la aparición de las mujeres en el escenario, y sobre todo por sus improvisaciones de diversos números. El redescubrimiento del teatro plautino en el Renacimiento y las representaciones que se hicieron de él³⁷ influyeron en el surgimiento de un nuevo teatro cómico-

³⁶ FRYE, *op cit.*, p. 274.

³⁷ *Vid.* LUMLEY, *op. cit.*, p.31

popular.³⁸ No había un diálogo perfectamente establecido para las obras, más bien era un guión, *scenario*, donde estaba la situación y los argumentos que se representarían.³⁹ Así pues, los actores se basaban en un arsenal de situaciones, argumentos, complicaciones y desenlaces que todos ellos conocían bien y por lo tanto podían manipular a su antojo, creando así una obra “diferente” cada vez que salían al escenario sin que hubiera problemas de entendimiento entre los actores, pues estaban los *scenari*. Los motivos central de estos *scenari* no eran precisamente muy variados, eran de una estructura fija, pero el interés de este tipo de teatro improvisado no viene de la trama y el desenlace, sino del divertimento que producen las situaciones improvisadas.⁴⁰

Las *maschere* eran importantes pues ayudaban a los actores a urdir su historia con una sólida base en los caracteres fijos; en realidad lo único que improvisaban los actores era el diálogo y las partes musicales, que eran numerosas. Los personajes que aparecían en la *Commedia dell'Arte* representaban un cuadro de las clases y regiones italianas,⁴¹ como el boloñés pedante, el toscano enamorado o el capitán español. Cada personaje tenía un disfraz y una máscara particular representativa del papel del personaje, por eso se les conoce como *maschere*, y cada personaje hablaba en un dialecto diferente,⁴² por ejemplo los sirvientes, o *zanni*, hablaban en dialecto de Bérgamo, Pantalone, una de las *maschera* más famosas, en veneciano y el

³⁸ PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte*, p.20 v.1

³⁹ *ibid*, p.298 v.1

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibid*, p. 299 v. 1

⁴² *Ibid*, p. 15 v. 1

Dottore en boloñés. Los *innamorati*, un grupo de *maschere*, (Pedrolino, Pulcinella, Scaramusci, La Signora, Tartaglia) tenían varios nombres y muchas veces eran los hijos de los *vecchi*. Estos últimos estaban basados en uno de tres estereotipos: Pantalone, un viejo mercader veneciano mezquino y avaro, Dottore, el amigo o rival de Pantalone, que hacía las veces de intelectual o abogado⁴³ y que pretendía ser mucho más inteligente de lo que en verdad era. El *vecchio* podía ser un anciano enamorado o un padre destinado a la burla, que desde la Antigüedad constituyó un elemento estructural de la comedia.⁴⁴ Finalmente estaba *il capitano*, objeto de ridículo porque es incapaz de pelear como un buen soldado o por sus amoríos infelices.⁴⁵ Los *zanni* eran Arlecchino (astuto e ignorante a la vez, pero sobre todo un gran bailarín), Brighello y Pedrolino y no se relacionan mucho con los *servi* latinos. Todos éstos eran personajes tipo en el sentido de que participaban en cada número, que muchas veces giraba en torno a ellos, por el uso de las máscaras, como ya se ha dicho, y también porque la acción se suscitaba en torno a ellos permaneciendo pasivos ante ella.

Con William Shakespeare termina este muy breve recorrido histórico por el uso de los tipos en el teatro occidental. El tratamiento que el dramaturgo isabelino hizo de los tipos fue muy distinto del que se ha visto hasta ahora, es decir, no es precisamente que cambiaran los personajes tipo, sino que su

⁴³ En realidad es otro tipo de ἀλαζών, *vid. supra* p.14

⁴⁴ *Ibid*, p. 297 v. 2

⁴⁵ De nuevo tenemos un personaje basado en un estereotipo que se hizo famoso con Plauto, el *miles gloriosus*.

dimensión y función dentro de la obra se vieron acrecentadas. Valga explicar que el teatro renacentista provino de las tradiciones teatrales medievales y latinas, con influjos de la *Commedia dell'Arte*, de ahí la relevancia de este capítulo. Wolfgang RIEHLE publicó un libro con el título *Shakespeare, Plautus, and the Humanist Tradition*, en el que analiza la presencia de Plauto en Shakespeare gracias al Humanismo con que se educó él, y en ese libro RIEHLE sostiene que el dramaturgo inglés primero tomó como modelo la comedia italiana y escribió *The Taming of the Shrew* y después con el resto de sus comedias comenzó su recepción de la forma latina de la Comedia Nueva.⁴⁶

Prácticamente todos los tipos que se han visto en este capítulo han aparecido en alguna obra de Shakespeare; veamos el caso del Vicio, por ejemplo. El Vicio está amalgamado con el héroe cuando éste es un joven atrevido e imprudente que planea sus propios ardides al engañar a su adinerado padre o tío para que le den su patrimonio y poder quedarse con la joven. Lo interesante es que el Vicio puede combinarse con el papel de la heroína, que usualmente se disfraza de hombre para llevar a cabo sus maquinaciones; según Northrop FRYE⁴⁷ ésta es la combinación predilecta de Shakespeare. En su caracterización, como en otras cosas, Shakespeare es mejor que otros dramaturgos. En escritores de comedias, el efecto cómico es muchas veces predecible si nos basamos en la función dramática, si se introduce un fanfarrón, éste va a alardear hasta que se exponga a sí mismo. Shakespeare usa estas

⁴⁶ RIEHLE, W. *Shakespeare, Plautus...*, p. 271

⁴⁷FRYE, *op. cit.*, p. 271.

mismas técnicas, pero de una manera mucho más sutil, compleja e impredecible.⁴⁸ No sigue al pie de la letra los esquemas que sus predecesores trazaron, más bien los adecua a la función dramática que deben cumplir.

Cuando se estudia un personaje tipo, hay que tener en cuenta que el tipo no es todo el personaje, sino una especie de esqueleto esencial para la creación de un personaje. No se trata de reducir todos los personajes a tipos, sino de entender que la noción de personaje y tipo no son contrarias.

⁴⁸ *Ibid*, p. 276.

III. Caracterización del parásito como tipo literario

La comedia plautina está concebida explícitamente para hacer reír, como un espectáculo que existe sólo para el divertimento,¹ por lo que con sus obras tenemos un efectivo mecanismo teatral para la producción ilimitada de risas, una verdadera *vis comica*. Plauto manipula a placer los elementos de la comedia utilizando todo un arsenal de efectos cómicos: juegos de palabras, exageración cómica, escenas simposiacas y los tipos bufonescos. Es precisamente dentro de estos últimos donde se inserta el parásito, junto con el cocinero (*cocus*) y el sirviente fiel y astuto (*servus*). La única función de este tipo de personajes es entretener al público con chocarrería irrelevante, rellenar los tiempos facilitando el cambio de roles, asistir en el retrato de otros personajes y promover el diálogo.² Llamaré a éstos “personajes inorgánicos”, siguiendo a George E. DUCKWORTH y Henry W. PRESCOTT, especialistas en el drama romano. La función de bufones puede ser muy mecánica, incluso se puede afirmar que, en la comedia latina, la acción dramática la realizan únicamente aquellos personajes que están íntimamente ligados con la trama,³ lo que generalmente no es el caso de los bufones. El parásito de Plauto, tanto su carácter como el papel que juega, varía de obra en obra, por lo que no todos sus parásitos deben considerarse personajes mecánicos, es decir, que sólo importa

¹ ROMÁN BRAVO: “Introducción”, en *Plauto. Comedias I*, p. 39

² PRESCOTT: “Inorganic Roles in Roman Comedy” en *CP* 15, 245-281; DUCKWORTH, *op. cit.* p. 236

³ *idem*

su función dramática y no su caracterización. En los capítulos posteriores analizaré cuáles son mecánicos y cuáles no, y explicaré los porqués.

El amor por la buena comida (pues el parásito es un *gourmand*) y el deseo de comer gratis son las constantes de este personaje. Este personaje cotidiano, incluso algunos lo podríamos identificar con personas que conocemos. Como tipo literario se remonta a la Comedia Media griega, su ancestro es el κόλαξ, el adulator, pues la adulación es uno de los medios que tiene el parásito para procurarse un alimento gratis. Después, dado que comenzó a ayudarse de su ingenio para ser alimentado, se le llamó γελωτοποιός, y después fue simplemente δειπνεῖν τὰλλότρια, es decir, en ese momento su característica principal fue la gorronería y no la bufonería o la adulación. Pero no fue sino hasta la Comedia Media que se le da el nombre de παράσιτος y que se fijaron sus características físicas y morales: piel oscura, nariz aguileña, adulator por naturaleza, siempre listo para el almuerzo, gusto por la buena comida y compañero alegre.⁴

La fuente más importante para el estudio de los parásitos en la comedia griega es Ateneo de Náucratis en su *Deipnosophistae*, en donde se relata un banquete lleno de comida y alusiones literarias, se hace alusión a aproximadamente 800 escritores y 2500 obras, entre ellas está *Ἐλπίς ἢ Πλοῦτος* de Epicarmo con la primera referencia a un parásito (VI 235f-236b):

Τὸν δὲ νῦν λεγόμενον παράσιτον Καρύστιος ὁ Περγαμηνὸς ἐν τῷ περὶ διδασκαλιῶν εὗρεθῆναί φησιν ὑπὸ πρώτου Ἀλέξιδος,

⁴ GUASTELLA, *La contaminazione e il parassita...*, p. 85

ἐκλαθόμενος ὅτι Ἐπίχαρμος ἐν Ἑλπίδι ἢ Πλούτῳ παρὰ πότον αὐτὸν
εἰσήγαγεν οὕτωςι λέγων·

ἀλλ' ἄλλος ἔστειχ' ὧδε τοῦδε κατὰ πόδας,

τὸν ῥαδίως λαψῆ τὸ κατ' τὸ νῦν γὰ θην

εὕωνον ἀείσιτον. ἀλλ' ἔμπας ὅδε

ἄμυστιν ὥσπερ κύλικα πίνει τὸν βίον.

□□□□□□

Caristio de Pérgamo, en su obra sobre las didascalias⁵, afirma que el personaje que en la actualidad se llama parásito fue llevado a escena primero por Alexis⁶, olvidando por completo que Epicarmo en Esperanza o riqueza ya lo había introducido en la sobremesa, diciendo así:

Pero otro vino así a los pies de éste,

Al que fácilmente encontrarás, te aseguro,

Como un eterno gorrón. Pero éste

bebe la vida de un solo trago.

Éste es el retrato perfecto del parásito, a los pies de su rey o genio (título que los parásitos otorgan al que lo alimenta), mendigando comida. La narración de Ateneo prosigue (VI 235f-236a):

καὶ αὐτὸν ποιεῖ τὸν παράσιτον λέγοντα τοιάδε πρὸς τὸν
πυνθανόμενον·

συνδειπνέων τῷ λῶντι, καλέσαι δεῖ μόνον,

καὶ τῷ γὰ μὴ λεῶντι, κούδεν δεῖ καλεῖν·

Τηνεὶ δὲ χαρίης τ' εἰμὶ καὶ ποιέω πολὺν

γέλωτα καὶ τὸν ἰστιῶντ' ἐπαινέω.

Καὶ κὰ τις ἀντίον τι λῆ τήνῳ λέγειν,

Τήνῳ κυδάζομαί τε κὰπ' ὧν ἠχθόμαν.

κῆπειτα πολλὰ κατάγων, πόλλ' ἐμπιῶν

ἄπειμι· λύχνον δ' οὐχ ὁ παῖς μοι συμφέρει·

□□□□□□□□

El mismo autor hace al parásito decir esto a uno que lo interroga:

Cenando con el que lo desea, únicamente es necesario llamarme,

Incluso con el que no lo desea, y nunca es necesario llamarme.

Abí soy gracioso y provocho muchas risas

Y alabo a mi anfitrión.

Si alguno desea contradecir a éste

Lo insulto y me vuelvo odioso para él

Después de tragar mucho y beber mucho,

⁵ FHG, fr. 17

⁶ ALEXIS, *El parásito*, PCG II, testimonio I

Me voy. ¶l esclavo no me acompaña con una antorcha.

El parásito no discrimina, él está abierto a socializar con cualquiera que esté dispuesto a alimentarlo. Nadie podría acusarlo de ingratitud, pues lo que se le otorga en comida, él lo devuelve en forma de risas, halagos y lealtad. Otro autor griego de la Comedia Nueva con un parásito es Dífilo, en cuyas comedias se basó muchas veces Plauto, él nos presenta a un parásito que dice lo siguiente (VI 236b-c):

ὄταν με καλέση πλούσιος δεῖπνον ποιῶν,
οὐ κατανοῶ τὰ τρίγλυφ' οὐδὲ τὰς στέγας,
οὐδὲ δοκιμάζω τοὺς Κορινθίους κάδους,
ἀτενὲς δὲ τηρῶ τοῦ μαγείρου τὸν καπνόν.
κἂν μὲν σφοδρὸς φερόμενος εἰς ὀρθὸν τρέχη,
γέγηθα καὶ χαίρω τε καὶ πτερύττομαι·
ἂν δὲ πλάγιος καὶ λεπτός, εὐθέως νοῶ
ὅτι τοῦτό μοι τὸ δεῖπνον ἀλλ' οὐδ' αἶμ' ἔχει.
□□□□□□

*Cuando un rico hace una cena y me invita,
No me fijo en los triglifos ni en los techos,
Ni examino las vasijas corintias,
Sino que vigilo atentamente el humo de la cocina.
Y si el humo corre en dirección vertical,
Sonrío y me alegro y aplaudo,
Pero si el humo sale oblicuo y delgado, inmediatamente sé
Que esta cena no tiene ni siquiera sangre para mí.*

Con las primeras palabras de este fragmento, se entiende claramente que en un principio el parásito era sólo un invitado, y como tal era respetado, no era tratado como un sirviente que está cumpliendo con su oficio de bufón ni como alguien que abusa de la rica despensa del otro para satisfacer sus propias necesidades gastronómicas, tratamiento que posteriormente tendrá en la comedia plautina.

Eupolio, poeta de la Comedia Antigua, hace un coro de κόλακες, en su obra titulada Κόλαξ, esto es lo que nos refiere Ateneo y lo que canta el coro (236e-f):

Οἱ δ' ἀρχαῖοι ποιηταὶ τοὺς παρασίτους κόλακας ἐκάλουν, ἀφ' ὧν καὶ
Εὐπόλις τῷ δράματι τὴν ἐπιγραφὴν ἐποιήσατο, τὸν χορὸν τῶν
Κολάκων ποιήσας τάδε λέγοντα·
ἀλλὰ δίαιταν ἦν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαθ', ὡς ἐσμέν ἅπαντα κομψοὶ
ἄνδρες ὅτοισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
ἀλλότριος τὰ πολλά, μικρὸν δέ τι κἄμὸς αὐτοῦ.
ἱματίῳ δέ μοι δὴ ἐστὸν χαρίεντε τούτῳ,
οἷν μεταλαμβάνων ἀεὶ θάτερον ἐξελαύνω
εἰς ἀγοράν. ἐκεῖ δ' ἐπειδὴν κατίδω τιν' ἄνδρα
ἠλίθιον, πλουτοῦντα δ', εὐθὺς περὶ τοῦτον εἰμί.
κἄν τι τύχη λέγων ὁ πλούταξ, πάνυ τοῦτ' ἐπαινῶ
καὶ καταπλήττομαι δοκῶν τοῖσι λόγοισι χαίρειν.
εἶτ' ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ' ἀλλυδὶς ἄλλος ἡμῶν
μᾶζαν ἐπ' ἀλλόφυλον, οὗ δεῖ χαρίεντα πολλά
τὸν κόλακ' εὐθέως λέγειν ἢ κφέρεται θύραζε.
οἶδα δ' Ἀκέστορ' αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα·
σκῶμμα γὰρ εἶπ' ἀσελγές, εἶτ' αὐτὸν ὁ παῖς θυράζε
ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλοιὸν παρέδωκεν Οἶνεϊ.

□□□□□□□□

Los antiguos poetas llamaban aduladores a los parásitos, de éstos, tomó también Eupolio el título de su drama, haciendo que el coro de parásitos dijera estas cosas:

Les diremos el estilo de vida que tienen los aduladores

Pero escuchen porque somos hombres refinados

En todas las circunstancias. En primer lugar, el esclavo ajeno

Es generalmente nuestro acompañante, pero también es nuestro un rato.

Tengo estos dos lindos abrigos

Los que siempre estoy alternando, uno por otro cuando

Voy al mercado. Cuando ahí veo a un hombre tonto,

Pero rico, inmediatamente me avalanzo hacia él.

Si por fortuna el ricachón está diciendo algo, rápido lo alabo,

Lo apantallo mostrando alegrarme con sus palabras.

Entonces nosotros vamos a cenar un pastel ajeno,

Uno aquí, otro allá. En ese momento es menester

Que el adulador inmediatamente diga cosas agradables,

O saldrá por la puerta. Sé que esto le sucedió a Acéstor, el marcado a hierro,

*Pues dijo una broma vulgar y el esclavo lo escoltó a la puerta
Llevándolo del collar como a un perro, y se lo entregó a Eneo.*

Adular (κολακεύειν) y hacer reír son los oficios propios del parásito, aunque en la comedia plautina sus orígenes como κολακιστής serán menos evidentes, pues los comediógrafos emplean a los parásitos principalmente como bufones, es decir, como personajes con un buen arsenal de chistes que entretienen al público y ayudan a “rellenar” el tiempo. A pesar de estos antecedentes de adulator el elemento definitorio del parásito es su búsqueda incansable por acceder a la mesa bien provista de otro. Todas sus acciones tienen el único propósito de comer, comer gratis y bien, de los platos más exquisitos y en abundancia. Su estómago es un pozo sin fondo que no puede ser llenado ni por los afectos humanos más dignos de ternura. Su anhelo más grande es encontrar a alguien que esté dispuesto a nutrirlo, al que en absoluto transgrede e incluso se deja abusar por él.

No es sólo en el drama donde entretiene este personaje pues su popularidad llegó a ser tal que Luciano de Samosata escribió un diálogo entre un parásito de nombre Simón y Filóstates acerca del oficio del parasitismo, *De parasito* ο *Περὶ τοῦ παρασίτου ὅτι τέχνη ἢ παρασιτική*. En este diálogo el parásito Simón intenta convencer a su interlocutor no sólo de que el parasitismo es un oficio, sino de que además es el más noble y cumple con objetivos espirituales que muchos de los llamados filósofos son incapaces de alcanzar, por ejemplo, el no preocuparse por los bienes materiales sino sólo por

lo esencial, como comer.⁷ En realidad, Luciano más que alabar el parasitismo se burla de Epicuro y de su filosofía que trata de alcanzar una “imperturbabilidad del alma” cuando equipara a los filósofos con los parásitos.⁸ De cualquier modo, este diálogo resume las características del parásito, que vale la pena mencionar para conocer a un parásito que no pertenezca al género literario y también para comprender la popularidad de este personaje estereotípico.

A lo largo de esta pequeña obra se pone al parásito en un nivel más arriba de lo que hasta ahora habíamos visto, esto para darle al diálogo un tono de ironía. Simón afirma que el parasitismo tiene un origen noble pues nace de la amistad, dado que nadie invita a comer al que no le cae bien (*De parasito*, 22):

ΣΙΜΩΝ: τὸ γὰρ θρυλούμενον τοῦτο τῆς φιλίας ὄνομα οὐκ ἂν ἄλλο τι εὖροις ἢ ἀρχὴν παρασιτικῆς.

ΤΥΧΙΑΔΗΣ: Πῶς λέγεις;

ΣΙΜΩΝ: ὅτι οὐδεὶς ἐχθρὸν ἢ ἀγνώστα ἄνθρωπον ἀλλ’ οὐδὲ συνήθη μετρίως ἐπὶ δεῖνον καλεῖ, ἀλλὰ δεῖ πρότερον οἶμαι τοῦτον γενέσθαι φίλον, ἵνα κοινωνήσῃ σπονδῶν καὶ τραπέζης καὶ τῶν τῆς τέχνης ταύτης μυστηρίων.

□□□□□□

Simón: Pues encontrarás que la palabra tan alabada de amistad no es otra cosa que el inicio del parasitismo.

Tiquíades. ¿Qué quieres decir?

Simón: Que nadie invita a cenar a un hombre odiado o desconocido, ni siquiera a alguien poco conocido, sino que es necesario primero hacerse amigo de éste, para compartir el plato y la mesa y los misterios de este arte.

Es decir, el parásito es un amigo con el que se comparte el pan y no un estorbo como los seres vivos que adoptaron su nombre, pues a éste con gusto

⁷ Vid. *De parasito* 7, 11

⁸ “Ludwig Radermacher has shown that *The Parasite* owes its being to the age-long war of words between philosophy and rhetoric, and should be read in the light of controversial tracts such as the Rhetoric of Philodemus,” MACLEOD: “Introducción” en *The Parasite. Parasitic an Art*, p. 235

se le alimenta. Otra razón que nos da Simón para considerar el parasitismo como un arte excelso es su antigüedad, que se remonta a Homero, sólo que él los llama invitados, δαιτυμόνες, y no parásitos. No se puede decir que es un oficio inútil porque él simplemente contestará que no hay nada más necesario en la vida que comer y beber, elementos definitorios del parásito.

En la comedia los parásitos son personas pobres e innobles, de estrato social bajo, pero para Simón los parásitos son muy diferentes, literalmente son de otra estirpe. Este parásito dice que hay muchas personas ilustres y afamadas que ejercieron esta profesión sin ser menospreciadas como ahora lo son muchos parásitos. Los primeros fueron Néstor e Idomeneo, parásitos de Agamemnon (*De parasito* 44); Eurípides, que vivió a expensas de Arquelaos, y Patroclo, al que Aquiles se refiere como sirviente: ὁ Πηλεὺς ἔτρεφεν ἐνδουκέως καὶ σὸν θεράποντ' ὀνόμηνε/Peleo te crió con dulzura y te llamó sirviente (*Iliad.* 16, 847). Simón también nombra a varios filósofos que se han contado entre las filas de los parásitos, como Esquines el socrático, Aristipo, Platón (*De parasito* 35) y Aristóteles. Estos últimos tuvieron una iniciación como parásitos pero no lograron serlo y tuvieron que conformarse con ser filósofos. De Aristóteles en específico dice lo siguiente (*De parasito* 36): καὶ Ἀριστοτέλης δὲ τῆς παρασιτικῆς ἤρξατο μόνον ὥσπερ καὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν (También Aristóteles sólo tuvo un comienzo en el parasitismo, como en las otras artes). Se pueden decir muchas cosas de un parásito, pero los parásitos jamás han

querido ser filósofos, a pesar de que muchos filósofos sí han querido ser parásitos.

Según una filosofía epicureísta muy estricta el parasitismo podría parecer el medio perfecto para alcanzar el objetivo final de la felicidad, pues tener que procurarse por cuenta propia el alimento y administrar una fortuna sólo abruma el alma y trae consigo cargas que pueden evitarse si se elige un estilo de vida alterno, uno sin posesiones materiales y sin las preocupaciones que los acompañan (*De parasito* 11). El parásito es afortunado porque él sí gozaría de los placeres que estos bienes procuran, pues el anfitrión soporta las responsabilidades de la vida diaria para satisfacer el voraz apetito de su parásito. Al deslindarse de las responsabilidades mundanas, al no tener trabajo ni familia, el parásito alcanza la ataraxia. En realidad un parásito tiene la preocupación de encontrar quién lo alimente, que sería una carga semejante a buscar trabajo o tratar de conseguir dinero, pero para Simón un parásito sin un amo que lo alimente no es un verdadero parásito. Así, Simón el parásito alcanza la imperturbabilidad del alma que muchos quisieron pero no lograron.

Luciano de Samosata ahora no es tan leído como lo fue en otras épocas, como en el Renacimiento, por ejemplo, cuando era uno de los autores escolares más populares,⁹ aunque desde luego que no en griego pero probablemente en una de las traducciones de Erasmo de Rotterdam. El elemento satírico debió

⁹ RIEHLE, *op. cit.*, p. 194; MARTINDALE, *op. cit.*, p. 42

haber resultado muy interesante para quien escribiera diálogos cómicos y quizá fue una fuente más para conocer el parásito.

Vemos que desde la Comedia Media el parásito tiene las mismas características que después lo harán famoso entre el público romano: la glotonería y la adulación, aunque el personaje aún se estaba conformando para llegar a ser en Plauto un personaje estereotípico con diferentes grados de complejidad, dependiendo de las necesidades de la obra. Un paso hacia su fijación como tipo lo aportó la costumbre griega de usar máscaras; los disfraces que usaban los actores de la *palliata* estaban hechos a imitación de los de la Comedia Nueva. Esta convención dramática despersonaliza e iguala mímicamente a los actores y los convierte aún más en figuras, casi estereotipadas, dado que se les priva de las posibilidades expresivas que se notan en las facciones.¹⁰

El estereotipo a menudo corresponde a una concepción ya consagrada de un personaje, por lo que el parásito es mucho más antiguo que Plauto. No debe verse como una falta de habilidad dramática o de talento el que Plauto emplee con tanta frecuencia personajes de este tipo, pues en realidad no sería dramáticamente productivo ni aconsejable que todas las figuras fuesen redondas e individualizadas, y seguramente hubiera sido abrumador para un público como el de Plauto que no era un público precisamente muy culto.

¹⁰ SPANG, *op. cit.*, p. 169

Hay que tener en cuenta que no siempre será fácil determinar dónde una figura deja de ser tipo y dónde empieza a considerarse individuo, porque las posibilidades de matización son numerosísimas. Por esto mismo conviene conocer un poco de teoría del drama, para poder hacer un análisis de la caracterización más confiable y profunda, y poder distinguir efectivamente el papel del parásito en cada obra.

IV. El parásito en Plauto

Ya se dijo en el capítulo dedicado a la caracterización que una forma de caracterizar a un personaje es mediante el empleo de nombres parlantes, forma a la que Plauto con frecuencia recurre. Los nombres de los personajes plautinos son ya en sí mismo un almacén de comicidad. Muchos de estos nombres son parlantes y permiten hacer juegos de palabras a la vez que identifican al parásito como a alguien a quien le gusta comer. Por ejemplo Artrotrogo del *Miles* viene de ἄρτος: pan y τρώγω: comer, este parásito es un verdadero roedor desesperado por comer sin importar cuánto tenga que adular al insoportable de Pirgopolinices, su *rex*. También existe la mención de Miccotrogo en *Stichus* (238-242) que tiene una etimología similar:

Croc. Gelasime, salve.

Gel. Non id est nomen mihi.

Croc. Certo mecastor id fuit nomen tibi.

Gel. Fuit disertim, verum id usu perdidit:

nunc Miccotrogus nomine e vero vocor.

□□□□□□

Crococia. Salud, Gelásimo-

Gelásimo. Ése no es mi nombre.

Crococia. ¡Por Cástor! Por cierto que lo era.

Gelásimo. Ciertamente lo fue, verdaderamente ha perdido su uso. Ahora mi verdadero nombre es "Comepoco".

Dado que el parásito debe su nombre a su oficio de gracioso y que, debido a la larga ausencia de sus amos, lleva mucho tiempo sin ser invitado a comer y, por tanto, sin practicar su oficio de bufón, cree que ha perdido el derecho a llevar su nombre pues según el Derecho Romano, de la misma manera que con el uso se adquiere la plena propiedad de una cosa, con el desuso se pierde.

Miccotrogo viene del griego μικρός=μικρός: pequeño, y τρώγω: comer, roer, literalmente “Comepoco”. Saturo en *Stichus* también se cambia de nombre dándose a sí mismo el nombre de “Esurión,” que quiere decir el hambriento.¹

Muchos nombres brindan la posibilidad de hacer juegos etimológicos y bromas de doble sentido (*Stich.* 630-631):

*Epig. Satis spectatast mihi iam tua felicitas;
nunc ego nolo ex Gelasimo mihi fieri te Catagelasimum.*

□□□□□□

*Epignomo. Ya bastante he conocido de tu “buena fortuna”.
Ahora ya no quiero que en vez de tú ser el “Risitas” te rías de mí.*

Ésas son las palabras con las que Epignomo recibe a su antiguo bufón. Gelásimo ya antes se había comido el patrimonio de los hermanos, por eso dice Epignomo que no quiere que el parásito pase de un Gelásimo, del verbo γελάω, hacer reír, que da risa, en griego, a un Catagelásimo, del verbo καταγελάω, reírse de alguien. El parásito de *Menaechmi* también tiene un nombre parlante. Su nombre es *Peniculum* y quiere decir escobilla o cepillito. El propio Plauto nos explica por qué se le dio este nombre en los versos 78-79:

*Iuventus nomen fecit Peniculo mihi
Ideo quia mensam quando edo detergeo.*

□□□□□□

*Los jóvenes me han puesto Escobilla
Porque cuando como dejo limpia la mesa.*

Estos nombres pueden suscitar situaciones cómicas a causa de la confusión con los nombres como sucede en este pasaje de *Menaechmi* (*Men.* 282-289):

¹ *Persa*, I, iii

Cyl. Vbi convivae ceteri?
Men. Quos tu convivas quaeris?
Cyl. Parasitum tuom.
Men. Meum parasitum? certe hic insanust homo.
Mess. Dixin tibi esse hic sycophantas plurimos
Men. Quem tu parasitum quaeris, adulescens, meum?
Mess. Peniculum éccum in vidulo salvom fero.

□□□□□□

Cylindro. ¿Y los otros invitados?
Menecmo II. ¿Cuáles invitados?
Cylindro. Tu parásito.
Menecmo II. ¿Mi parásito? ¿Cuál? Sin duda este hombre está loco.
Mesenión. ¿Acaso no te dije que aquí estaba lleno de sicofantas?
Menecmo II. ¿De qué parásito preguntas, muchacho?
Cylindro. A Escobilla.
Messenión. Mi escobilla la llevo aquí en mi baúl sana y salva.

Con estos nombres parlantes se transmite un significado, por ejemplo, todos los parásitos en su nombre demuestran su obsesión por la comida tomemos como ejemplo el nombre de Saturio, el parásito de *Persa*. Plauto forma el nombre con el adjetivo *satur* (saciado) y el sufijo griego de motes jocosos *-io* < *-ίων*, como simple recurso para lograr que el nombre sonara a la griega. También está *Curculio*, que se debe a la existencia en Roma del cognomen *Curculio*, usado como nombre propio del común latino *curculius*: gorgojo (insecto parásito de algunos vegetales) para significar que este parásito no desperdicia nada. El caso del parásito de *Captivi*, *Ergásilo*, es particular, su nombre es un derivado de *ἐργασία*, que significa trabajo o manufactura, con el sufijo *-λος* (propio del vocabulario familiar y de diminutivos). Este mote es irónico (*Capt.* 77-79):

Quasi mures semper edimus alienmum cibum;
Ubi res prolatae sunt, quam rus homines eunt,
Simul prolatae res sunt nostris dentibus.

□□□□□

*Como los ratones, siempre nos alimentamos de la comida ajena;
En las vacaciones cuando la gente se va al campo,
También hay vacaciones para nuestros dientes.*

En el texto dramático las descripciones de caracteres se hacen ya sea por el sujeto mismo o por alguien más, ya sea en un monólogo o en el diálogo.² La autocaracterización en un monólogo puede ser de tres tipos:³

- a) En cantos acerca de la vida actual romana;
- b) Discursos o cantos en los que un personaje analiza sus propias motivaciones y expresa sus emociones, muchas veces al referirse a acciones futuras o pasadas;
- c) Discursos estereotipados de los parásitos y sus vidas. Generalmente son recitados y no cantados. Se introducen de manera abrupta, con escasa o nula justificación psicológica, muchas veces se dirigen directamente al público, nombran las características del hablante, describen sus principios, estilo de vida, preferencias, etc. Usualmente se emplea en la primera aparición del personaje, pero hay algunas excepciones: Ergásilo tiene dos (*Capt.* 69-109, 461-97), también Curculio (280-98, 384-91) y *Men.* 77-110.

En el primero discurso como parásito de (*Capt.* 69) Ergásilo y Penículo (*Men.* 77), comienzan diciendo sus nombres y apodos y cómo los adquirieron gracias a sus proclividades gastronómicas. Gelásimo (*Stich.* 155) primero hace

² *Vid.* El capítulo relativo al análisis de un personaje dramático, 8-12 pp.

³ PRESCOTT: "Link Monologues in Roman Comedy", *CPh* 34, 119 p.

mención de su linaje, es hijo de *Fames*, y bromea diciendo que así como su madre lo llevó nueve meses, él a ella la ha llevado más de diez años. Después da su nombre y lo explica. Saturión (*Persa* 53) omite su nombre pero explica que está siguiendo la profesión de sus ancestros. Después, cada uno desarrolla su discurso de acuerdo con su propio carácter, pero en general, el mayor énfasis recae en la comida. Ergásilo, después de comparar parásitos con diferentes razas de perros, agrega un poco de exposición de la trama; un monólogo posterior es el que revela su proceder habitual, deberes y esperanzas. Al relatar sus esfuerzos diarios por conseguir una cena gratuita, Ergásilo demuestra un atrevimiento descarado que no cesa hasta no conseguir su comida. El poco bondadoso ánimo de Penículo (esencial para el desarrollo de la trama), que hace que más tarde traicione a su amo en un arranque de ira, aparece al referirse al comer y beber como las cadenas de su cautiverio. La diatriba de Saturio en contra de los sicofantas y su actitud de superioridad para con ellos, van de acuerdo con su egoísmo y el placer que siente al ejercer una tiranía sobre su hija. Haciéndole honor a su nombre, Gelásimo ornamenta su discurso con comicidad, hasta el punto de llegar a subastar sus libros de chistes, y a sí mismo.⁴ Estos discursos generalmente terminan con el anuncio del parásito de que va ya sea a casa de su patrón o a algún otro lado a buscar comida. Aunque estos monólogos sean usados de una manera muy superficial y mecánica, el material no deja de describir rasgos del personaje y de entretener al público.

⁴ Esta mención de los libros de chistes nos enseña más acerca de su naturaleza y estilo de vida y comprueba que algunos parásitos eran una especie de comediantes privados.

Un ejemplo de un monólogo de parásito empleado para funciones prácticas dentro de la obra, es el monólogo de *Capt.* 461-97, que llena el intervalo de tiempo entre la salida y el regreso de Hegión,⁵ durante el cual visita la casa de su hermano y entrevista a sus otros prisioneros. Ergásilo es un personaje que no está muy ligado a los acontecimientos de la obra, y este discurso es un informe de acción trivial realizada fuera de escena. Al igual que sus otras participaciones en la comedia, este discurso brinda un poco de humor a una pieza teatral que sin el parásito, casi sería una tragedia.

También hay que ver cómo estila Plauto estos pasajes, pues el lenguaje es un elemento caracterizador muy importante, sobre todo para el que sólo tiene una aproximación literaria a los textos dramáticos. Los largos monólogos de los parásitos no son el tipo de discurso que Plauto escribe en metros líricos,⁶ de hecho, ningún parásito tiene *cantica* exceptuando unas cuantas líneas de Gelásimo en el *Stichus*. Por el contrario, los parásitos muchas veces interrumpen las partes cantadas con yambos y troqueos más prosaicos, pues su vida gris contrastaría con lo animado de los *cantica*.

Podemos encontrar pasajes con autocaracterización a lo largo de las obras, y dado que al hablar consigo mismo uno no tiene razones para mentir, estos discursos son un tanto dignos de confianza y fieles a las características de los personajes. La autocaracterización en el diálogo también es abundante pero

⁵ PRESCOTT: *op cit*, 125 p.

⁶ SEDGWICK, "Cantica of Plautus", *CR* (39), 56 p.

menos confiable pues requiere de una motivación especial que puede revelar tendencias o prejuicios de los personajes.

Por otro lado, la heterocaracterización quizá sea un poco más escasa cuando se trata de los parásitos. Dado que éste es un personaje que no está muy involucrado con la trama, el resto del reparto hace pocas referencias a él. La más significativa es en el *Curculio*. En la primera y tercera escena del acto primero, Planesia y Palinuro se burlan un par de veces de la ingenuidad de Fédromo por creer que el parásito Curculio regresará con el dinero para rescatar a la amada y que no se lo gastará en una gran comilona. Éstas son sus palabras (*Curc.* 144-146):

Pal. Edepol qui amat, si eget, misera adfcitur, aerumna.

Phaed. Non ita res est, nam confido parasitum hodie adventurum cum argento ad me.

Pal. Magnum inceptas, si id expectas quod nusquamst.

□□□□□□□□

Palinuro. Por Pólux, quien ama, si es pobre, experimenta miserables penas.

Fédromo. Pero ése no es mi caso, confío en que mi parásito llegará hoy con mi dinero.

Palinuro. Mucho arriesgas si esperas lo que no existe.

y también:

Phaed. Minime, nam parasitum misi nudiusquartus Cariam petere argentum, is hodie hic aderit.

Plan. Nimium consultas diu.

□□□□□□□□

Fédromo. No, pues hace tres días envié a mi parásito a Caria a buscar dinero y hoy estará aquí de vuelta.

Planesia. Piensas mucho las cosas.

Aún en la escena primera del acto segundo continúa esta idea, pues vemos a Palinuro consolando a Fédromo por la ausencia del parásito (*Curc.* 224-229):

Palinurus

*Si recte facias, Phaedrome, auscultes mihi
atque istam exturbes ex animo aegritudinem.
paves, parasitus quia non rediit Caria:
adferre argentum credo; nam si non ferat,
tormento non retineri potuit ferreo,
quin reciperet se huc esum ad praesepem suam.*

□□□□□□

Palinuro. Harías bien en escucharme, Fédromo, y en desterrar de tu ánimo esta aflicción. Estás asustado porque tu parásito no ha regresado de Caria, pero yo creo que trae consigo el dinero, porque si no lo trajera, no habría cadena de hierro capaz de retenerlo e impedir que regresara aquí, a comer en su pesebre.

Palinuro y Fédromo dudan del retorno de Curculio porque están al tanto del hambre voraz de los parásitos, y de que sólo son leales a sus estómagos. Sin duda, con una buena suma de dinero, un parásito estaría muy tentado a invitarse a un gran banquete, pero este parásito no es tonto y sabe que si regresa con algo capaz de comprarle su felicidad, tendrá una invitación perpetua a cenar.

Lo que causa risa es su desesperación por ser alimentado, su obsesión por la comida. Tal vez es por esto que en *Stichus*, *Epignomo* y *Palinuro* torturan a Gelásimo al no querer invitarlo a celebrar su retorno, pues en verdad se crea una escena muy divertida al ver al parásito rogar por una invitación a cenar.

Una referencia al tipo del parásito en general la encontramos en el *Miles* (666-667), cuando Pleusicles agradece a Periplectómeno toda su ayuda, y éste le dice que está dispuesto a complacerlo en todo, incluso:

*Vel hilarissimum convivam hinc indidem expromam tibi
Vel primarium parasitum atque opsonatorem optimum*

□□□□□□□□

*Te proporcionaré un simpatiquísimo compañero de mesa,
Un parásito distinguido y al mejor proveedor de banquetes.*

Aquí el parásito es visto como una comodidad, como algo agradable e incluso deseable para entretener a los invitados al banquete. Tener un parásito era como un símbolo de estatus, en parte porque no cualquiera podía costear las comilonas de estos glotones, y porque eran el entretenimiento de la fiesta, así como los músicos y cantores, pero éstos entretenían con sus bromas. Es por esto que los parásitos consideran que tienen un oficio, porque eran una especie de bufones de la corte que hacían reír a cambio de alimento.

Otro método de para plasmar el carácter de un personaje es la caracterización por contraste, método en el que se comparan características o actitudes entre algunos personajes. Esto se hace ya sea de modo directo, a través de los labios de alguna persona de la obra, o de modo indirecto, por medio de reacciones divergentes de ciertas personas en situaciones pensadas para exhibir tal contraste. El primer método es el más burdo; el segundo requiere de una mayor habilidad dramática. Plauto contrasta personajes principales en catorce obras; en ocho o nueve de una forma más relevante.⁷ Por ejemplo, *Bacchides* es rica en contrastes: los dos padres contrastan en su permisividad y en su filosofía, Lydo el pedagogo contrasta con el padre Filoxeno en sus parámetros morales y educativos.

⁷ WILNER: "Contrast and Repetition as Devices in the Technique of Character Portrayal in Roman Comedy" *CP* 25, 61 p.

Ahora veamos cómo es la interacción del parásito con otros personajes de la obra. La persona más importante para el parásito es desde luego su amo, su rey o su genio, como prefiera referirse a la persona que lo alimenta y lo recibe gustosamente en su casa. Cualquiera de estos parásitos está dispuesto a hacer lo imposible para complacer a aquél que lo agasajará, pero tal vez ninguno como Saurión. Tóxico sabe que éste es voraz y siempre está hambriento, así que para mejor atraerlo a sus propósitos, fingiendo que no lo ve, da órdenes al cocinero de preparar un succulento banquete especialmente para el parásito. Al parásito ya se le hace agua la boca y hace unos comentarios cómicos y golosos en torno a esto, de este modo, cuando Tóxico simula que apenas lo había visto, entre los dos se desarrolla un alegre y jovial diálogo de platillos y comidas, no sin uno que otro equívoco y juego de palabras. Tóxico ya quiere dejar de jugar e ir al grano, pero Saurión insiste en sus fantasías culinarias inspirado por su estómago vacío y su gusto refinado, hasta que el otro le pide algo tan delicado que finalmente se despierta de sus sueños. Pide que le preste a su hija para fingir una venta al lenón Dórdalo. Saurión se queda desconcertado, pues en su vida de miseria y abyección, él ha conservado en su corazón un refugio sacro al buen nombre y a los afectos domésticos. Resiste como puede, pero Tóxico, intransigente, lo presiona (*Persa* 140-144):

*Numquam hercle hodie hic prius edes, ne frustra sis,
Quam te hoc facturum quod rogo adfirmas mihi:
Quid nunc?*

□□□□□□

Te aseguro, por Hércules, que sobre advertencia no hay engaño, que no probarás un sólo bocado en mi casa.

¿Qué dices?

Tal vez ningún parásito ha estado jamás inmerso en un dilema tan angustiante; Tóxilo hábilmente le ha hecho sentir primero el olor de la comida, le ha hecho soñar los más dulces sueños culinarios y saborear las delicias del paladar, en cambio ahora, de la manera más cortante y directa, lo obliga a escoger entre sus fantasías y el buen nombre de su hija. El pobre hombre preferiría no haber entendido: “*Quid est?*” pregunta balbuceando, pero ante la precisa amonestación de Tóxilo: “*Quin dicis quid factururus sis?*” (¿Por qué no dices lo que vas a hacer?), ya no tiene nada que replicar. Vencen las razones de su estómago a los afectos del corazón, y exclama, aunque no sin una cierta rabia (*Persa* 145-146):

*Quaeso hercle me quoque etiam vende, si lubet,
Dum saturum vendas...*

□□□□□□

*¡Por Hércules! Te pido que si quieres me vendas a mí también,
Mientras me vendas lleno de comida.*

Así es, él sacrifica las relaciones más estrechas por la buena cocina, y nosotros nos reímos por su rápida decisión final, pero no se puede afirmar que carezca de vida interior. Al llegar a su casa no se encuentra a una hija sumisa: ¿Cómo? ¿Venderla a favor del estómago? ¿Es ella una hija o una esclava? ¿Y la dignidad, el honor de la familia? En la miseria de todos los días, lo único que se tiene es el buen nombre, si incluso éste se mancha, ¿qué esperanza tendrá de que algún día ascienda en la escala social? Son preguntas obvias, que sin duda ya se le habían ocurrido, aunque quizá no tan específicas, la primera vez que

Tóxilo verbalizó su petición. Pero lo hecho, hecho está, y Saturión ya ve sólo con los ojos del estómago (*Persa* 339-340):

*Mirum quin regis Philippi caussa aut Attali
Te potius vendam quam mea, quae sis mea!*

□□□□□□

*¿No te parecería raro que te vendiera por causa del rey Felipe o Átalo?
Te vendo por causa mía, ¡pues eres mía!*

Exclama en tono de reproche, fastidiado por la resistencia de su hija. Entonces, un parásito hace lo que sea para que su rey esté en buenos términos con él, que a su vez equivale a satisfacer a su verdadero amo: su estómago. El parásito trata de no separarse de su rey, en *Bacchides* se refiere a él como *integumentum corporis*, casi como su guardaespaldas.

En *Asinaria*, vemos cómo un parásito está dispuesto a hacerle mal al prójimo con tal de que su amo tenga una razón para celebrar. Este parásito sin nombre busca frustrarle la diversión a Argiripo, el rival amoroso de su amo, y le cuenta a Artemona las andanzas de Deméneto con Filenia.

Que el parásito sea complaciente con la persona que lo alimenta no significa que sea así con todos, es más, incluso tiene un cambio de actitud muy notable dependiendo de si está con su amo o con alguna otra persona. En general el reparto no aprecia a los parásitos, y todos se burlan de ellos y disfrutan verlos sufrir por hambre, tal vez porque tienden a ser groseros con los que no están dispuestos a invertir su fortuna en ellos. En *Stichus*, por ejemplo, el parásito le dice a Crococia (*Stich.* 244-245):

Pessuma, eho an audivisti?

□□□□□

Adefesio, ¿Que no escuchas?

Después incluso llega a sacarle la lengua (*Stich.* 259-262):

Croc. Au, nullan tibi lingua est?

Gel. Quae quidem dicat "dabo"; ventri reliqui eccam aliam quae dicat "cedo".

Croc. Malum quidem si vis-

Gel. Haec eadem dicit tibi.

□□□□□□

Crococia. ¡Ay! ¿No tienes lengua?

Gelásimo. No una que diga "toma"; para mi estómago me he quedado con otra, mírala, que dice "tomo".

Crococia. Pero si en verdad quieres algo...

Gelásimo. Ella te dice lo mismo.

También con Panégiris, la esposa de su antiguo rey, es grosero, y ya vimos que Saturión es tiránico con su hija. En realidad, al único al que le importa agradar es a su amo. La única excepción a esta regla la encontramos en *Menaechmi*, cuando Penículo se venga de Menecmo I (aunque en realidad es de Menecmo II pero él no lo sabe) y le cuenta todo el amorío de éste con una cortesana porque cree que Menecmo I le retiró la invitación a cenar, y no se da cuenta de que no fue él sino el gemelo, así que sólo se enemista con Menecmo I y pierde invitaciones y cenas gratis para siempre.

Dado que la principal característica del parásito es su eterno amor por el buen comer, conviene revisar algunos ejemplos de la voracidad del parásito, que son abundantes pues prácticamente no existen intervenciones del parásito sin que muestre su obsesión por la comida. Una de los más ingeniosos está en *Curculio*, cuando éste se hace pasar por un soldado, y mientras finge las

supuestas victorias de Terapontígono Platagidoro, se delata como un parásito

(*Curc.* 442-444):

*Curc. Dicam. quia enim Persas, Paphlagonas,
Sinopes, Arabes, Cares, Cretanos, Syros,
Rhodiam atque Lyciam, Perediam et Perbibesiam,
Centauromachiam et Classiam Unomammiam,
Libyamque oram omnem Conterebromniam,
Dimidiam partem nationum usque omnium
Subegit solus intra viginti dies.*

□□□□□□

Curculio. Te lo diré: porque él sólo ha sometido en menos de veinte días a persas, paflagonios, sínopess, árabes, carios, cretanos, sirios, Rodas y también Licia, Comilandia y Bebilonia, Centauromaquia, la Fluta Uniteta, toda la costa libia y Pisauvania, es decir, la mitad de todos los pueblos del mundo.

Otra, también en *Curculio*, es muy cómica. *Curculio* finalmente regresa de la empresa en la que lo mandó Fédromo, y al encontrarse con él le pide de comer. El pobre está tan hambriento que se desmaya y le traen una silla. *Palinuro* le ofrece agua, pero *Curculio* acepta sólo si contiene trozos de carne

(*Curc.* 312-326):

Curc. Animo male est.

Pal. Vin aquam?

Curc. Si frustulenta est, da, obsecro hercle, obsorbeam.

Pal. Vae capiti tuo.

Curc. Obsecro hercle, facite ventum ut gaudeam.

Pal. Maxume.

Curc. Quid facitis, quaeso?

Pal. Ventum.

*Curc. Nolo equidem mihi
fieri ventulum.*

Phaed. Quid igitur vis?

Curc. Esse, ut ventum gaudeam.

Pal. Iuppiter te dique perdant.

*Curc. Perii, prospicio parum,
grammarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame,
ita cibi vacivitate venio lassus lactibus.*

Ph. Iam edes aliquid.

Cv. Nolo hercle aliquid: certum quam aliquid mavolo.

Pal. Immo si scias, reliquiae quae sint.

Cvrc. Scire nímis lubet

ubi sent, nam illis conventis sane opus est meis dentibus.

Ph. Pernam, abdomen, sumen sueris, glandium—

Cv. Ain tu omnia haec?

in carnario fortasse dicis.

Ph. Immo in lancibus,

quae tibi sunt parata, postquam scimus venturum.

Cvrc. Vide

ne me ludas.

□□□□□□

Curculio. Me siento mal.

Palinuro. ¿Quieres agua?

Curculio. Si tiene comida, dámela, te lo pido por Hércules, la engulliré

Palinuro. ¡Maldito seas!

Curculio. Te lo pido por Hércules. Hagan que me alegre de haber venido.

Palinuro. Desde luego.

Curculio. Por favor, ¿qué hacen?

Palinuro. Viento.

Curculio. En realidad no quiero que me echen viento.

Palinuro. ¿Entonces qué quieres?

Curculio. Comer para que me alegre de haber venido.

Palinuro. ¡Que Júpiter y los dioses te maldigan!

Curculio. Estoy perdido, apenas puedo ver. Tengo los dientes pastosos, se me hace agua la boca por el hambre; por ello vengo con las tripas flojas por la falta de alimento.

Fédromo. Ahora mismo comerás algo.

Curculio. Por Hércules, no quiero “algo”, prefiero otra cosa más específica.

Palinuro. Si supieras cuáles son las sobras que hay.

Curculio. Sobre todo me gustaría saber dónde están, pues es necesario que mis dientes se encuentren con ellas.

Fédromo. Jamón, panzita, tetilla y papada de cerdo, grano.

Curculio. ¿De verdad hay todo eso? Tal vez quieras decir en la despensa.

Fédromo. No, en los platos que están preparados para ti, puesto que supimos que venías.

Curculio. No te atrevas a burlarte de mí.

En estos versos es evidente que la principal preocupación del parásito, más que congraciarse con su rey, es alimentarse. Veamos un ejemplo más del *Persa*, aquí Saciadón explica con lujo de detalles cómo debe ser una sopa, pues

no hay que olvidar que el parásito es un aficionado al *haute cuisine* (*Persa* 92-98):

*Tox. Collyrae facite ut madeant et colyphia,
ne mihi incócta detis.*

Sat. Rem loquitur meram.

nihili sunt crudae, nisi quas madidas gluttias;

tum nisi cremore crassost ius collyricum,

nihilist, macrum illud epicrocum pellucidum:

quasi † iuream esse ius decet collyricum.

nolo in vesicam quod eat, in ventrem volo.⁸

□□□□□□

Tox. Hagan que se cuezan bien las pastas y las albóndigas, no me las den crudas.

Sat. Dice algo cierto. Estando crudas no valen nada, sólo cómelas bien cocidas. Una sopa de pastas no vale nada, a menos que esté espesa como crema, sino es sólo un caldo aguado y transparente. Una sopa de pastas debe ser espesa como crema. No quiero que lo que como se vaya en mi vejiga sino en mi estómago.

Cuando a alguien le gusta la comida, se preocupa por los detalles, sabe distinguir perfectamente cuándo está bien hecha y cuándo no, es más sensible a las sutilezas de los sabores, que son difíciles de percibir para un neófito. Este discurso hace una excelente caracterización del parásito, pues demuestra cuán importante es para este personaje la preparación de los platillos.

Otro elemento caracterizador y muy distintivo del parásito es su forma de hablar. El lenguaje es uno de los elementos principales de la comedia pues es donde el autor vierte su ingenio y gracia para hacer reír al lector/espectador, y

⁸ Comparar con esta cita de un crítico de comida: “The true baguette is thin, between about 24 to 28 inches long, slightly flattened, weighs nine to ten ounces, and has five or seven oblique slashes along the top surface, made just before baking, to allow the dough to expand before the crust has set. The crust itself is toasty, tight, and crackling, and the insides are creamy-nearly golden-never bone white, and marked by an irregular profusion of glossy bubbles and holes, some as large as olives.”STEINGARTEN, J. *The loaf that nearly died: It must’ve been something I ate*, Random House, 2003

también es uno de los aspectos más importantes de la caracterización. Incluso en el *Tractatus Coislinianus* se le asigna un lugar importante al lenguaje, en especial al lenguaje coloquial y conversacional de la comedia, pues ejerce una función relevante en el logro de la catástrofe cómica. Cada una de las *dramatis personae* emplea un tipo específico de registro lingüístico que afecta a la caracterización, por ejemplo, la mayoría de los personajes de muchas comedias hablan con incorrecciones gramaticales, usan metáforas burdas o incluso vulgaridades. Plauto, cuya variedad lingüística es amplia, emplea varias técnicas para individualizar a los personajes por medio de la manera en la que hablan, y los personajes que tienen la forma más distintiva de hablar son los esclavos y los parásitos.⁹ Las interjecciones más usuales son *pol/edepol*, *hercule/mehercule*, *ecastor/mecastor*¹⁰, las que los parásitos emplean en varias ocasiones, sobre todo para expresar su desesperación por la falta de alimento. Llama la atención que la expresión fuerte más usado por los parásitos sea *hercule/mehercule* pues Hércules es el “santo patrón” de los parásitos. Curculio lo invoca en alguna ocasión (*Curc.* 357):

*Curc. Tace parumper. iacit volturios quattuor.
Talos arripio, invoco almam meam nutricem Herculem,
□□□□□*

Curculio. Calla un momento. Tira y saca los cuatro buitres. Agarro lo dados, invoca a Hércules, mi alma nutricia.

⁹ RIEHLE, *op. cit.*, p. 46

¹⁰ Vid. *Capt.* 863, 868, 896, *Men.* 150, 217, 497, 518, 612, 641, 665, *Persa* 102, 128, 134, 145, 342, 743, *Stich.* 389, 495, 497, 387-88, 613, *Curc.* 314, 320, 386, 506, 544, 665, *As.* 861,

El parásito que más groserías usa es Penículo de *Menaechmi*, pues es el parásito que más sufre. Los que le siguen son Curculio, comprensible dado que es uno de los personajes principales y toda la obra está esforzándose por hacer feliz a su *rex*, y Saturio en *Persa*, también uno de los motores de la acción.

Otro elemento importantísimo en Plauto son los juegos de palabras, lo que más abunda en este comediógrafo es la paronomasia.¹¹ Plauto sabe cómo jugar con la *syllipsis* (ambigüedad semántica), como en el primer soliloquio de Penículo (*Men.* 78-109) donde hace un agradable juego de palabras con los dos significados de *carus* como querido y como caro. Dice que ya lleva mucho tiempo en su casa son sus seres queridos (*domi domitus sum usque cum caris meis*); pero aún más queridos para él son sus amigos que ya no puede costear (*Men.* 105-107):

Nam neque edo neque emo nisi quod est carissimum

Id quoque iam, cari qui instruantur deservunt

□□□□□□

Pues yo ni como ni compro nada que no sea carísimo

Éstos ya me hacen falta, los seres queridos dispuestos en mi mesa

Así, este juego de palabras es una forma de autocaracterización. Los personajes principales y las mujeres no son muy adeptas a los juegos de palabras y albures,¹² quizá por razones de decoro. La mayoría de los juegos verbales los podemos encontrar en boca de los esclavos y parásitos, que como ya se dijo, son los que tienen mayor riqueza en su lenguaje.

¹¹ RIEHLE, *op. cit.*, p. 47

¹² *idem*

IV. 1 *El parásito como un papel inorgánico*

En el capítulo anterior expliqué que no es necesario que todos los personajes sean “personajes redondos”, y que la existencia de personajes planos no delata una falta de estilo dramático. Al contrario, SPANG dice¹³ que las figuras secundarias deben permanecer en una especie de penumbra en cuanto a su caracterización, porque para el papel que desempeñan no se necesitan más datos de los que son precisos para convertirlos en tipos con sus funciones limitadas, ya que por razones de tiempo y espacio el suministro de estas informaciones para muchos personajes duraría demasiado tiempo, pero también sería difícil para un espectador que se distraería fácilmente con mucha información acerca de quiénes son todos los personajes.¹⁴ No todos han podido ver la utilidad de este tipo de papeles y Plauto ha sido criticado por muchos filólogos que afirman que muchas características poco cuidadas de la comedia latina son rasgos exclusivamente romanos (muchas veces producto de la *contaminatio*) que la comedia griega no tenía. Por ejemplo, los papeles de Ergásilo en *Captivi*, Lurcio en *Miles*, Synceratus en *Poenulus*, Callipho y Charino en *Pseudolus*, Gripo en *Rudens* y Gelásimo en *Stichus*, se han empleado para confirmar teorías de que estas obras contienen ya sea partes de material griego, o posiblemente su estructura sea débil por una urdimbre mal hecha de obras griegas con romanas.

¹³ SPANG, *Teoría del drama*. p. 164.

¹⁴ *vid. supra* p. 12

PRESCOTT en el artículo “Inorganic Roles in Roman Comedy” explica las funciones de estos personajes y distingue cuáles son los personajes orgánicos y cuáles los inorgánicos. Estos últimos son aquellos que sólo cumplen con una función mecánica, como permitir el cambio de personajes que no están ligados de manera íntima a la trama. La mayoría de las veces sus entradas y salidas no están justificadas. Los personajes orgánicos tendrían una caracterización más compleja y sus acciones son las que motivan el desenlace de la trama.

En muchas ocasiones, los personajes temporales (que sólo están en una escena o en una breve secuencia de escenas) son llevados a cabo por papeles inorgánicos, aunque hay que tener en cuenta que no todos los personajes temporales son inorgánicos. Basta pensar en una trama que involucre transacciones financieras, sería necesario incluir a un banquero en al menos una escena. Tal personaje no estaría mecánica ni levemente involucrado con la acción, siempre y cuando su aparición en escena se prepare o anticipe de alguna manera, y su salida al final de la escena esté construida de la manera más inevitable posible; pues es sólo bajo estas circunstancias que un rol temporal se convierte en orgánico. En resumen, un personaje temporal puede ser orgánico aunque en general este tipo de personajes tiende a ser inorgánico, por el otro lado, ocasionalmente un papel más o menos permanente puede ser inorgánico, por ejemplo Ergásilo, el parásito del *Captivi*, que a pesar de su permanencia no está íntimamente ligado con la trama, por lo que es un personaje inorgánico

cuya única función es proporcionar una distracción al tema serio de la obra, pues en realidad es el único personaje verdaderamente cómico del reparto.

Para comprender la utilidad y la función de estos personajes, hay que entender los problemas de composición con los que se enfrenta un dramaturgo. Estos problemas varían dependiendo de la etapa de la obra en la que se encuentre, por ejemplo, al inicio el dramaturgo debe explicar una situación; después de esa etapa expositiva debe poner en marcha, desarrollar y solucionar las complicaciones de la acción dramática. Las soluciones a estos problemas que se le presentan al dramaturgo a veces retan y plantean ciertas demandas a sus habilidades dramáticas. En términos generales, el principio y el final son los más desafiantes para el autor,¹⁵ lo que atestigua el uso del prologuista (el que recita el prólogo), el papel protáctico, el *deus ex machina* y el mensajero.

Un elemento muy característico en Plauto es el uso del *prologus argumentativus*,¹⁶ donde se explicaban las complicaciones en las que se encontraban los personajes al inicio de la obra para que el público pudiera comprender las confusiones suscitadas por el error y el cambio de identidad. En el empleo de esta técnica dramática, Plauto seguía el ejemplo de sus predecesores griegos.

¹⁵ PRESCOTT: "Inorganic Roles in Roman Comedy", *CPh* 15, p. 247

¹⁶ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 103

El prólogo¹⁷ con frecuencia ha sido considerado superfluo y repetitivo; mucha de la información que presenta se puede encontrar en el cuerpo de la obra y por lo tanto se piensa que la información es innecesaria. Pero tal vez esta información sirva para que el público pueda entender con mayor claridad las situaciones que se están actuando ante él. La mayoría de las veces en las que el prologuista relata parte de la trama es en obras que concluyen con un reconocimiento. Dado que la verdadera identidad de uno o más personajes es desconocida para el resto de las *personae*, el público puede apreciar la ironía de la situación y los errores de los personajes. El uso de este recurso dramático se le ha criticado a Plauto porque elimina el suspenso, y no se toma en cuenta que al eliminar un poco de suspenso se crea la ironía dramática.

El personaje que recitaba el prólogo podía ser un dios o un ser alegórico, como en *Aulularia*, *Casina*, *Cistellaria*, *Rudens*; un prólogo impersonal (*Captivi*, *Menaechmi*, *Poenulus*, *Truculentus*), o un personaje de la obra, como en el *Mercator* y el *Miles*. No hay que soslayar que el *prologus argumentativus* no sólo se encuentra en obras que tengan algún cambio de identidad, como en *Aulularia*, *Miles*, *Mercator*, cuyo trama no involucra un error de identidad, y que algunas obras con escenas de reconocimiento no cuentan con él (*Curculio*, *Epidicus*). También hay otras obras que sí tienen prólogo pero que en éste no se hace una exposición explicativa de la trama (*Truculentus*, *Vidularia*).

¹⁷ La obra canónica acerca del prólogo plautina es la de Leo: LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, 1913

El papel protáctico¹⁸ es similar al del prólogo, denomina a un personaje que actúa en las escenas iniciales de la obra para asistir en la exposición pero que desaparece de la acción cuando esta necesidad se ve cumplida. A diferencia del prólogo, el personaje protáctico rara vez narra o expone la trama él mismo, sino que existe para que otros personajes lleguen a hablar con él, explicando así la trama de una forma más natural. Artrogo, el parásito del *Miles*, es un personaje tal, él sólo aparece al inicio de la obra halagando a Pirgopolinices. La obra comienza con un monólogo de Artrotrogo cuya función es la de delinear el carácter fanfarrón de Pirgopolinices, que si bien no da explicaciones de la trama, sí nos da a conocer un elemento (la vanidad del soldado) que será primordial para el desarrollo de la historia.

Estos papeles son ajenos a la acción posterior y se agregan de una manera un tanto mecánica para anticipar información en la exposición del tema y asistir en la delineación del carácter de algún otro personaje. Varía el nivel de destreza dramática que se emplea en las entradas y salidas de los papeles protácticos, pero no importa cuán ingeniosamente motivado esté el personaje, su mecanicidad es difícil de esconder. Un ejemplo de este tipo de personajes es Palinuro en *Curculio*. Sobresale el rol de Palinuro a lo largo de todo el acto primero y la primera escena del acto segundo, sólo para desaparecer tan pronto como el parásito, *Curculio*, entra en la acción. En esas cuatro escenas al inicio de la obra, el papel de Palinuro es el de un confidente, un papel que en otras

¹⁸ PRESCOTT, *op. cit.*, p. 247

tramas probablemente se convertiría en el intrigante, o por lo menos continuaría en el resto de la obra. Pero su verdadera función es simplemente escuchar largas explicaciones y participar en la acción preliminar. La naturaleza mecánica de su papel queda en evidencia cuando es indudable que se le está informando de aquellas que él ya conoce perfectamente.

La mayoría de estos papeles que no están muy integrados a la exposición y a la acción inicial son esclavos, y a tales sirvientes, en especial la servidumbre femenina, las *ancillae*, cuando su función es muy mecánica, generalmente los podemos encontrar cerca del inicio de la obra, más que en ningún otra parte.¹⁹ Estos papeles casi no han sido objeto de ataque por la crítica, por ejemplo, nadie tiene problemas con la *anus custos ianitrix*, la borracha *lena* del *Curculio*, aunque sólo aparezca en la segunda y tercera escenas de la obra y sea meramente ornamental y folclórica. Ella no explica la trama ni escucha una exposición, sino que provoca interés y divertimento por medio de la revelación de su propio carácter, y sugiere el ambiente en el que vive Planesia, ésa es su única función.

Otro parásito inorgánico es el de las *Bacchides*, que ni siquiera tiene nombre, sólo es “un parásito,” y si un personaje no tiene nombre seguramente es inorgánico. Aparece en los versos 573 *passim* sin que se anuncie su entrada, se introduce de una manera muy mecánica (es decir, sólo aparece en escena de la nada, como un *parasitum ex machina*), y desaparece tras un breve diálogo con

¹⁹ *Ibid.* p. 280

Pistoclero, habiendo cumplido con su encargo (preguntarle a Bacchides I si se va a ir con Cleómaco o si va a regresarle el dinero) y pronunciado uno que otro insulto. Vale la pena notar que las escenas en las que aparece el parásito (IV, 1 y 2), ocupan un intervalo de tiempo que va de la salida de Mnesíloco en el verso 572, hasta que vuelve a entrar en el verso 612. Como sucede a menudo, este parásito cumple con un propósito práctico, y aquí proporciona un espacio de tiempo que permite el cambio de personajes²⁰.

Otro uso interesante de un parásito inorgánico se da en la *Asinaria*. Este parásito (que tampoco tiene nombre), podría eliminarse sin ninguna consecuencia si no fuera porque hace posible que Diábolo salga en escena (versos 746 *passim*) hablando con algún otro personaje, y que no monologue, además que es muy entretenida la lectura de la carta que hace el parásito, con las correcciones y comentarios de Diábolo. En realidad lo que llama más la atención es el personaje de Diábolo, que, dadas las condiciones de la trama y su introducción tardía en ella, no tiene nadie con quien conversar a menos que se invente a un personaje específicamente para que cumpla esta función.

²⁰ Para un estudio de los cambios de personajes y el número de actores que participaban en una obra romana, vid. PRESCOTT: "The Doubling of Roles in Roman Comedy", *CPh*, 18 (1923), p. 23-34.

V. Falstaff

El personaje de Falstaff aparece en tres obras de William Shakespeare: *Enrique IV* primera y segunda parte y *Las alegres comadres de Windsor*. Las obras de *Enrique IV* se clasifican dentro de las obras históricas, un género que apareció en el teatro popular inglés a finales de 1580,¹ en el que se representaban hechos históricos de Inglaterra. Primero un resumen de las dos partes de *Enrique IV* para que aquel que no haya leído estas obras pueda comprender con mayor facilidad el lugar que Falstaff tiene en ellas.

Las dos partes de Enrique IV están situadas al final del reinado de este mismo rey, que gobernó desde 1399, año en que depuso a Ricardo II, hasta 1413, y forman parte de lo que los críticos llaman “*The Henriad*”. Además de Enrique IV uno y dos, forman parte de esta tetralogía Ricardo II (la primera del ciclo) y Enrique V (la última). Los dos personajes principales de todo el ciclo son Bolingbroke, después Enrique IV, el cual aparece en las primeras tres,² y su hijo, el futuro Enrique V, que aparece en la segunda, tercera y cuarta obra.

En *Ricardo II*, Henry Bolingbroke, hijo de John of Gaunt y primo del rey, es exiliado y despojado de sus bienes un tanto arbitrariamente por el monarca. Aquél y algunos nobles se rebelan y se enfrentan con el rey en el Norte de Inglaterra. Al inicio la intención de Bolingbroke es únicamente recuperar sus tierras, pero después decide quedarse con todo el país y se corona

¹ SNYDER, “Shakespeare’s Genres” en DE GRAZIA, Margareta, *The Cambridge Companion to Shakespeare*, 77 pp.

² De hecho, Northrop FRYE llama a estas obras “the Bolingbroke plays”, *vid.* “The Bolingbroke Plays (Richard II, Henry IV)” en *Northrop Frye on Shakespeare*, p. 51-81

rey. El otrora Ricardo II está preso cuando un ambicioso noble lo asesina. Enrique IV va a vivir su reinado con miedo de que a él le suceda lo mismo.

Las fuentes históricas en las que se basó Shakespeare fueron las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* del historiador Raphael Holinshed, *The Union of the Two Noble and Illustrate Famelies of Lancastre and Yorke* de Edward Hall (que precisamente comienza con el ascenso al trono de Enrique IV), el poema de las guerras civiles de Samuel Daniel y la obra anónima *Famous Victories of Henry the Fifth*.

Enrique IV, primera parte

La obra es un tanto posterior a *El rey Juan y Ricardo II*, a las que generalmente se les asigna el año 1595-6. Ya para el 1598, *Enrique IV* era una obra muy comentada, como lo atestiguan los siguientes documentos:

a) El registro de impresores del 25 de febrero de 1598 que dice:

1587 [1598, calendario actual] xxvto die ffebruarij. Andrew Wyse.
Entred for his Copie vnder the[e] handes of Master Dix: and master
Warden Man a booke intituled The historye of HENRY the IIIJth with
his battaile of Shrewsburye against HENRY HOTSPURRE of the
Northe with the conceived mirthe of Sir JOHN FFALSTOFF.³

La acción comienza con el rey Enrique IV anunciando sus propósitos de marchar a Jerusalén en una Cruzada para distraer al país de las guerras civiles, pero sus planes se ven arruinados al enterarse de que Worcester, Harry Percy y

³ HUMPHREYS, "Introducción" en *King Henry IV, Part 1*, p. xi

su padre Northumberland, sus antiguos aliados en contra de Ricardo II, que son Lord Mortimer (quien fue proclamado heredero por Ricardo II) y el galés Owen Glendower. Contrastando con la preocupación del rey está el desenfado de su hijo Harry Monmouth en una taberna de Eastcheap. El príncipe está acompañado de sus amigos Jack Falstaff y Ned Poins planeando su siguiente aventura: el robo de unos peregrinos en su camino a Canterbury. El príncipe se niega a cometer tal crimen, pero su amigo Poins le propone hacerlo para burlarse de Falstaff (I, ii, 180-185):

*The virtue of this jest will be the
incomprehensible lies that this same fat rogue will
tell us when we meet at supper, how thirty at least
he fought with, what words, what blows, what
extremeties he endured; and, in the reproof of that
lives the jest.*

□□□□□□

La gracia de esta broma consistirá en las inverosímiles mentiras que este mismo gordo rufián nos dirá cuando nos veamos para cenar, cómo pelea con mínimo treinta, qué defensas, qué golpes, qué tanto resistió; la diversión llegará cuando demostremos lo contrario

En realidad Hal no participa en este robo, sino que haciéndose pasar por un asaltante le roba a Falstaff el dinero que éste mismo había robado a los viajeros (y después lo restituye). Cuando Hal y Poins se burlan de Falstaff por haber huido con tanta cobardía, éste contesta (II, iv, 261-266):

*By the Lord, I know thee as well as he that made ye.
Why, hear you, my masters, was it for me to kill the
Heir apparent? Should I turn upon the true prince?
Why, thou knowest I am as valiant as Hercules, but
Beware instinct-the lion will not touch the true
Prince; instinct is a great matter. I was now a coward on instinct.*

□□□□□□

Por Dios, si yo te conozco tan bien como el que te hizo. Escuchen, amos míos, ¿pues acaso me correspondía matar al presunto heredero? ¿Debería traicionar al príncipe legítimo? Pero si tú sabes que soy tan valiente como Hércules, aunque debo obedecer mi instinto-el león no tocará al príncipe legítimo; el instinto es algo serio. Yo entonces fui un cobarde por instinto.

En II, ii el príncipe y el rey por fin se entrevistan. Enrique IV expresa su decepción en su hijo, se queja de que no muestra interés por la política y de la vida disoluta que lleva, pero sobre todo su miedo de que Percy gane por no tener a alguien fuerte que defienda su reino. Harry le asegura a su padre que él derrotará a Hotspur y le pide no piense mal de él.

Mientras tanto, los rebeldes reciben una mala noticia: Northumberland no se unirá al joven Percy y sus aliados pues ha caído enfermo. No obstante, Hotspur y los suyos resuelven continuar con su lucha: *Harry to Harry shall, hot horse to horse* (IV, i, 121).

El día de la batalla de Shrewsbury comienza la transformación del príncipe Harry, por ejemplo, se exaspera con Falstaff por hacer bromas en momentos serios (*peace, chewet, peace!* VI, i, 29), y con gran caballerosidad ofrece un duelo entre él mismo y Harry Percy (pero rechazan su oferta). Incluso Vernon, otro de los enemigos, lo describe de la siguiente manera (V, ii, 62-68):

*And chid his truant youth with such a grace
as if he master'd there a double spirit
of teaching and of learning instantly.
There did he pause: but let me tell the world-
If he outlive the envy of this day,
England did never owe so sweet a hope
So much miscontru'd in his wantonness.*

□□□□□□

*Y reprendió su irresponsable juventud con tal gracia
Como si poseyera al mismo tiempo un alma de maestro y otra de estudiante.
Ahí se detuvo: pero permítanme que anuncie al mundo; si él sobreviviera al
odio de este día, Inglaterra jamás tendría una esperanza tan bella con una
rebeldía tan malentendida*

Cuando el rey estaba en peligro debido a la espada de Douglas, Hal llega en su ayuda y ahuyenta al rebelde, provocando que su padre exclame (V, iv, 46):

*Stay and breathe a while:
Thou hast redeem'd thy lost opinion,
And show'd thou mak'st some tender of my life
In this fair rescue thou hast brought to me.*

□□□□□□□□

Quédate y descansa un rato, has redimido tu reputación perdida, y demostrado que en algo valoras mi vida, porque me has rescatado de manera ejemplar.

El enfrentamiento entre Harry Percy y Harry Monmouth es inevitable pues desde el inicio se compara el brío de uno con la rebeldía del otro, uno debe ceder pues no hay lugar para los dos, como bien lo dice el príncipe (V, iv, 62):

*I am the Prince of Wales, and think not, Percy,
To share with me in glory anymore:
Two stars keep not their motion in one sphere,
Nor can one England brook a double reign
Of Harry Percy and the Prince of Wales.*

□□□□□□□□

Yo soy el Príncipe de Gales, y no creas, Percy, que puedes seguir compartiendo conmigo la fama: en una esfera no se pueden mover dos estrellas, y una sola Inglaterra no puede soportar un doble reino de Harry Percy y el Príncipe de Gales.

Mientras ellos dos luchan por la supremacía, Falstaff y Lord Douglas pelean hasta que sir Jack finge caer muerto. Como no podía ser de otra manera,

el Príncipe de Gales mata a Harry Hotspur. Al despedirlo ve que Falstaff también yace en el campo de batalla y lo cree muerto. Harry sale de la escena y es entonces cuando sir John se levanta demostrando que su muerte era ficticia. Al ver los restos de Hotspur, Falstaff le hace una cortada *post mortem* para poder decir que él mismo fue el que le dio el golpe mortal al enemigo. Cuando el príncipe y los demás escuchan esta versión, Hal no lo desmiente y aparentemente lo perdona. La obra termina con la victoria de los Bolingbroke y la división de las fuerzas del rey para enfrentarse a los nuevos enemigos.

Enrique IV, segunda parte

El año en que posiblemente fue escrita esta obra varía entre el 1597 y el 1598, el registro de impresores fue hecho en el 1600:

23 Augusti [1600]

Andrewe Wyse Entred for their copies vnder the handes of the William Aspley wardens. two bookes, the one called *Muche a Doo about nothinge*. Thother the second parte of the history of kinge HENRY the iiiith with the humours of Sir IOHN FFALLSTAFF: Wrytten by master Shakespere. ⁴

La obra comienza con el anuncio de la muerte de Harry Percy a su padre Lord Northumberland que no quiere creer la noticia (*Of Hotspur, Coldspur?*) pues poco antes había escuchando rumores contradiciendo estas noticias y anunciando la victoria de Hotspur.

⁴ HUMPHREYS, "Introducción", *King Henry IV, Part 2*, p.xi

En la escena siguiente vemos a Falstaff con el Lord Gran Juez, el cual hace referencias al robo de Gad's Hill de la primera parte. Al parecer el Lord Gran Juez mandó llamar varias veces a Falstaff pero éste nunca se presentó. Lo más interesante de esta escena es lo que dice el paje a la entrada del Juez (I, ii, 55-56):

*Sir, here comes the nobleman that committed the
Prince for striking him about Bardolph*

□□□□□□□□

Señor, aquí viene el noble que arrestó al Príncipe por haberlo golpeado por lo de Bardolph.

El príncipe y el juez tienen sus diferencias y esto podría ser un punto de conflicto cuando el amigo de Falstaff se convierta en rey. Además de la rebeldía de Hal, está la rebelión civil, protagonizada por el Arzobispo de York, Lord Mowbray, Lord Hastings y Lord Bardolph. Ellos creen tener una buena oportunidad para derrocar al rey usurpador pues éste tiene guerras en varios frentes y porque creen contar con el apoyo de Northumberland; sin embargo, Lady Percy y Lady Northumberland lo convencen de que no participe en la batalla hasta que sea evidente la superioridad de los insurrectos, pues si no ayudó a su propio hijo, ¿por qué a estos sí?

En la escena de la taberna, que nos distrae por un momento de las preocupaciones de la guerra, vemos al príncipe divirtiéndose a costa de Falstaff, pero los interrumpen unos mensajeros que buscan a Falstaff para que vaya al campo de batalla. El príncipe se va apurado por la pena que le causa pensar que no está acompañando a su papá. Falstaff lo despide pero a él, a diferencia de

Harry, lo despiden de la taberna con lágrimas, incluso Mistress Quickly, la dueña de la taberna, dice (II, iv, 385-387):

*Well, fare the well. I have known thee these
Twenty-nine years, come peascod time, but an
Honester and truer hearted man-Well, fare thee
Well.*

□□□□□□□□

¡Vaya! Que te vaya bien. Te llevo conociendo veintinueve años esta cosecha de chícharos, pero un hombre muy honesto y más sincero...¡vaya! Que te vaya bien.

Falstaff no va solo a la batalla, necesita conseguir reclutas y va donde su viejo amigo el juez Shallow, otro gran personaje cómico, que le proporciona soldados de leva. Falstaff se deja sobornar por los que no quieren ir a la guerra con el fin de juntar dinero para su comida y bebida.

En esta obra no habrá una importante batalla pues la rebelión será suprimida por las maquinaciones del hermano de Hal, el príncipe John, que promete a los rebeldes perdón para después arrestarlos. A pesar de estas buenas noticias, el rey se enferma. Cuando Harry lo ve piensa que ha muerto y se va con la corona. El rey se despierta y se siente defraudado pues cree que a Hal sólo le interesa ser rey y no le preocupa su salud, pero Harry lo convence de que no es así y el rey se muere reconfortado y creyendo en la lealtad de su primogénito.

Cuando Falstaff se entera de que Harry es rey, corre a su lado pues él se imagino que ahora podrá hacer lo que quiera y salirse con la suya, no se imagina que el ahora Enrique V lo va a rechazar y mandar arrestar, pues ahora

es un hombre nuevo y ya no hay lugar en su vida para Falstaff y la vida de la taberna.

El tono cómico de las obras no es el mismo en las dos partes, mientras que la primera parte es una comedia citadina, la segunda es una comedia rural. Tal vez a esto se deba la diferencia en el lenguaje de las dos obras⁵.

La caracterización de un personaje depende de su función en la obra, y ésta dependa del género de la obra. Los personajes de la comedia generalmente no tienen suficiente alcance para llegar a ser tan complejos como los grandes héroes trágicos. Falstaff es el único personaje cómico de Shakespeare que alcanza este nivel, esto es posible en parte porque su marco referencial es una obra histórica y no una tragedia, en la que su presencia podría llegar a ser inoportuna. Incluso el Falstaff de *The Merry Wives of Windsor* es una figura notablemente menor, pero el Falstaff de las historias es como Don Quijote, una fuente inagotable de estudio cómico⁶.

Falstaff y sus fuentes

El personaje de Falstaff está basado en una persona real de nombre John Oldcastle (c.1378-1417), un respetado mártir protestante compañero del príncipe según las fuentes históricas de Shakespeare. Sir John fue alguacil de

⁵ WEIL, "Introducción", *The First Part of King Henry the Fourth*, p. 53

⁶ Aunque Northrop FRYE es el que hace esta comparación, también señala una diferencia esencial entre los dos personajes: "Don Quixote clings to his idealistic and romantic hallucinations about the age of chivalry in a society which ignores them; Falstaff clings to a self-serving rationality and a prose rhythm, while all the nobleman bumbling in blank verse are, if equally self-serving, better at disguising the fact." *Northrop on Shakespeare*, p. 74

Herefordshire y en 1409 se casó convirtiéndose así en Lord Cobham. Oldcastle hace su aparición en las Crónicas de Holinshed en un papel muy alejado del viejo Vicio, además, no lo conocemos hasta después que el recién coronado Enrique expulsó a sus amigos de la juventud.

Olcaste es “*a valiant capteine and a hardie gentleman*” en las batallas francesas estuvo “*highly in the King’s favour*” (Hol. iii, 62), pero se le acusa de ser un hereje seguidor de Wycliff condenado a muerte. Se escapa de la Torre de Londres donde está prisionero y huye a Gales, mientras sus seguidores son reprimidos con violencia. Eventualmente lo capturan y el 25 de diciembre de 1417 lo ahorcan y queman.

Aún no está muy claro cómo es que el nombre de Oldcastle se vio inmiscuido en rumores de rebeldía juvenil, pero probablemente se supuso del hecho que los amigos de Enrique eran unos vagos, Oldcastle era amigo de Enrique, y por lo tanto era un vago. En el epílogo de la segunda parte de Enrique IV, Shakespeare intenta distanciarse de Oldcastle para no herir sensibilidades, pero no hay duda de que él fue la inspiración para el personaje de Falstaff⁷.

⁷ Para mayor información al respecto *vid.* las introducciones de las siguientes ediciones: *Henry IV, Part I*, David Bevington (ed.), Oxford, Oxford’s World Classics, Nueva York, 1994; *The First Part of King Henry IV*, Herbert Weil and Judith Weil (ed), Cambridge University Press, 1997, The New Cambridge Shakespeare; *The Second Part of King Henry IV*, Giorgio Melchiori (ed), Cambridge University Press, 1989, The New Cambridge Shakespeare; *Henry IV Part II*, René Weis (ed) Oxford, Oxford’s World Classics, Nueva York

Falstaff y su rex

La naturaleza de la relación de Falstaff con el príncipe Enrique revela mucho acerca de la caracterización y función dramática del viejo militar. Esta relación es más estrecha en la primera parte que en la segunda, pues mientras que en la segunda obra Falstaff sólo comparte la escena con Hal en dos escenas, la escena de la taberna (V, ii, 4) y la escena del rechazo (V, v), en *Enrique IV* la primera parte hay nueve escenas (I, ii; II, ii; II, iii; II,v; III, iii; IV, ii; V, i; V, iii; V, iv) en las que el príncipe y el caballero comparten la escena. No obstante, es en la segunda parte de Enrique IV donde Falstaff tiene más líneas, usa 5477 palabras (Q; 5371F), y su papel es más largo que el de Enrique IV (Q2290; 2261F) y de Hal (Q1789; 1742F) sumados. Aparece en ocho escenas, en contraste con las cinco de Hal y las dos del rey⁸. También hay diferencias de caracterización entre el Sir John Falstaff de la primera parte de Enrique IV, y el Sir John Falstaff de la segunda parte⁹. En la primera es un capitán cuyas glorias militares aún no han sido olvidadas del todo, además, la obra concluye con su supuesta victoria sobre Harry Percy aunque en realidad es una victoria sobre Harry Monmouth pues le roba la gloria de haber matado a Hotspur. En cambio, en la segunda parte el capitán descansa en sus laureles y el parásito y el vividor son predominantes, aquí es libre de gobernar en su mundo de vagos y rufianes aprovechándose de los deleites de Gloucestershire.

⁸ Tan amplia es la participación de Falstaff en esta obra que en la temporada teatral de 1612-1613 se registró con el título de “Sir John Falstaffe”, *vid.* “Henry IV and the Tudor Epic”, en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, p. 115

⁹ Introducción, *Henry IV, Part 1*, David Bevington, Oxford, Oxford’s World Classics, p. 32 y Falstaff en *SbQ*, Stoll, p. 209

En la segunda parte de Enrique IV, cuando Hal le pregunta a Poins por qué no cree que le pueda pesar la enfermedad de su papá, éste le contesta: “*Why, because you have been so lewd, and so much engrafted to Falstaff*” (II, ii, 56). Falstaff es visto como el vehículo de la perdición del futuro rey, y mientras el príncipe siga frecuentando su compañía no podrá ser el rey que Inglaterra necesita. Esto el público lo sabe de antemano, tanto por la historia misma como por la tradición literaria de la Edad Media en la que el Hijo Pródigo rechaza al Vicio después de su conversión.

A lo largo de las obras se hace evidente que Falstaff siente cariño por el príncipe (al que en varias ocasiones se refiere como *sweet prince* o *sweet lad*¹⁰), también parece admirar su juventud y posición privilegiada e incluso la desea (1HIV, II, ii, 13-17):

*I have
forsworn his company hourly any time this two and
twenty years, and yet I am bewitched with the
rogue's company. If the rascal hath not given me
medicines to make me love him, I'll be hanged; it
could not be else: I have drunk medicines*

□□□□□

Durante estos veintidós años, cada hora he jurado en vano que ya no lo veré más, pero aún así la compañía de ese rufián me tiene hechizado. Si ése pillo no me ha dado pociones que me hagan amarlo, que me ahorquen. No puede ser de otro modo, he bebido pociones.

Lo anterior es un ejemplo de la clara influencia que el príncipe ejerce sobre su amigo. Sir John parece admirar a Hal, aunque tal vez sólo porque a diferencia de él mismo, el príncipe es joven (y probablemente delgado) y se

¹⁰Falstaff, en su primera escena, le dice al príncipe: *Thou hast the most unsavoury similes, art indeed the most comparative, rascalliest, sweet young prince.*

encuentra en una afortunada posición social que le brinda la posibilidad de vivir una vida sin preocupaciones. No es ningún secreto que a Falstaff le gusta la fiesta, y tan es así que no quiere perder ni un minuto de su tiempo trabajando en el campo de guerra, por lo que necesita de la generosidad de Harry para poder darse la vida que desea. Falstaff tiene claro que su acceso a la corte depende de su habilidad para hacer reír continuamente a Hal (*2HIV*, V, i, 79) e incluso no duda poder lograrlo¹¹. Falstaff no quiere darse cuenta (ni con el *I do, I will* de Harry) que para Harry él no es más que una distracción de sus futuras obligaciones y un objeto de estudio de un estilo de vida alejado del suyo y que nunca podrá realmente tener. Sin embargo, no podría decirse que Harry busca engañar a Falstaff, pues en ningún verso encontramos promesas de amistad eterna, sino más bien parece que Falstaff se engaña a sí mismo creyendo en la lealtad del príncipe. Los ejemplos del cariño de Falstaff y la indiferencia de Hal abundan. El príncipe emplea la palabra “amigo” en diecinueve ocasiones, pero jamás para referirse a Falstaff, es distante con él y sólo de vez en cuando condesciende para bromear. Según Northrop Frye¹², la debilidad de Falstaff es su sincero afecto por el príncipe Hal, el cual, según nos informa él mismo desde el comienzo, sólo está usando a Falstaff y los demás para fingir que es una persona distinta a la que en realidad es.

Tampoco hay que pasar por alto la descripción de Mistress Quickly en *Enrique V* de la muerte de Falstaff por un corazón roto. Sin duda el rechazo del

¹¹ Vid. HUMPHREYS, “Introducción,” *Henry IV, Part 1*, p. 47

¹² Vid. “Richard II, Henry IV: The Bolingbroke Plays”, en *Northrop on Shakespeare*, p. 57

joven rey fue un golpe muy duro para su antiguo amigo, aunque quizá lo debió haber previsto. Casi al final de la primera parte de Enrique IV, mientras están en el campo de batalla, Harry Monmouth le pide un arma a su viejo amigo y éste le entrega una botella de licor, esperando que le parezca entretenido al príncipe; sin embargo, Falstaff no se da cuenta que Hal espera seriedad en un momento tan crucial para él. La reacción de Henry es significativa:

*The throwing of the bottle is a key symbolic moment. The rejection of the bottle may foreshadow the final rejection of Falstaff. The bottle is, after all, a symbol of the tavern world, which Hal has promised to reject.*¹³

La relación entre Falstaff y Hal se ha visto como una relación padre-hijo, en la que Falstaff introduce al príncipe en su propio mundo de la taberna alejado de la corte de su padre el rey. Bajo esta perspectiva Falstaff sería como un padre adoptivo de Hal. Un claro ejemplo de esta inversión de papeles es la escena en la que Falstaff pretende ser el padre de Harry. En este sentido Falstaff se aleja del parásito clásico, pues aunque los parásitos son unos buenos compañeros de francachelas, nunca se les describe como la causa de la perdición de sus amos, es decir, los parásitos no son guías, solamente compañeros, pues ellos nunca tienen la capacidad de decidir dado que dependen demasiado de sus amos para sobrevivir. Por otro lado, esta actuación de Falstaff lo asemeja a los bufones de la corte (los parásitos, como ya se dijo, también eran una especie de bufones de la corte). Falstaff está muy consciente de su papel como hazmerreír del príncipe, incluso lo disfruta (2HIV I, ii, 9):

¹³ STOLL: "Falstaff Gets the Sack", *SbQ* 53, p. 380

I am not only witty myself, but the cause that wit is in other men.

□□□□□□

No sólo soy ocurrente conmigo mismo, sino también la causa de ocurrencias en otros hombres.

Parece participar voluntariamente en las bromas de Harry, disfrutando las bromas que se hacen a expensas de él. En lugar de que sea cómico para el público y él mismo se considere serio, él es más ridículo para sí mismo que para los demás, y además exagera su comicidad para poder hacer reír a todos, a diferencia del príncipe, cuyas bromas siempre son a expensas de otros, cosa comprensible pues un personaje con la magnificencia que después va a adquirir Hal no puede ser un bufón real.

Con el rechazo de Falstaff concluye la trilogía de Enrique IV. El final es triste para quien se ha encariñado con el obeso militar, pero comprensible pues un viejo que vive en un burdel y no hace más que comer no es una compañía apropiada para quien será considerado un ejemplo de virtud y proeza militar por los isabelinos.

En un sentido muy reducido, la función dramática de Falstaff consiste en alargar la distancia entre el gran rey Enrique V y el joven príncipe rebelde que cambió radicalmente su vida para convertirse en uno de los más grandes monarcas ingleses de todos los tiempos, o al menos uno de los más respetados y admirados.

VI. El parásito plautino en Falstaff

Falstaff ha llegado a ser considerado el personaje cómico más substancial jamás creado,¹ y en ese sentido no es clara la comparación con un parásito plautino que por lo general son personajes planos y muchas veces inorgánicos. Además, Plauto no se caracteriza por una maestría en el manejo de la caracterización, así que el paso de un parásito de la comedia latina a Falstaff no es pequeño y depende mucho de Shakespeare y de su estilo. Sin embargo, la relación entre ellos existe, sólo es cuestión de analizar sus similitudes y diferencias.

La característica que mejor distingue al parásito es su deseo constante de buena comida, por ejemplo Gelásimo declara que jamás en su vida ha podido satisfacer plenamente su hambre,² Saturión se ufana de que todos sus antepasados han llenado sus barrigas con el noble oficio del parásito.³ En fin, los ejemplos son innumerables.

Falstaff tampoco carece de glotonería. Las referencias a la gordura de este personaje son innumerables, por ejemplo, el príncipe le dice: *Well, how then,? Come roundly, roundly (1HIV, I, ii, 22)* haciendo una graciosa alusión a su redondez. Incluso al mismo Falstaff le gusta presumir su grosor (*1HIV, II, ii, 30*):

PRINCE HENRY

*Peace, ye fat-guts! lie down; lay thine ear close
to the ground and list if thou canst hear the tread
of travellers.*

¹ HAZLITT, *The Characters of Shakespeare's Plays*, p. 71

² *Stichus*, II, i

³ *Persa*, I, iii

FALSTAFF

Have you any levers to lift me up again, being down?

□□□□□□

Príncipe Enrique: ¡Cállate gordinflón! Tírate el suelo, pega tu oreja en el piso y a ver si puedes escuchar el caminar de los viajeros.

Falstaff: ¿Tendrás palancas para levantarme después de estar tirado

Falstaff no puede esconder su amor por la comida, incluso Poins bromea de que es capaz de vender su alma al Diablo por un pedazo de carne (1*HIV*, I, ii, 98):

Jack! how

*agrees the devil and thee about thy soul, that thou
soldest him on Good-Friday last for a cup of Madeira
and a cold capon's leg?*

□□□□□□

¡Jack! ¿Cómo va tu trato con el diablo por tu alma que le vendiste el pasado Viernes Santo por un trago de Madeira y una fría pierna de capón?

Al parecer no hay otros personajes shakesperianos que estén más interesados en la comida que Falstaff,⁴ pues para este ya maduro militar la comida es tan importante que la hace metáfora,⁵ pide su desayuno,⁶ Mistress Quickly se queja amargamente de los estragos que ha causada la gula de Falstaff (2*HIV*, II, i, 17ss.):

He hath eaten me out of house and home;

He hath put all my substance into that fat belly of his

□□□□□□

Me ha comido la casa y el hogar entero; ha llevado todos mis ingresos hacia dentro de esa panza gorda

Falstaff no es un hombre de un solo vicio. De la descripción de Hal se puede deducir que es un hombre plagado de defectos e incluso un tanto

⁴ DRAPER, "Falstaff and the Plautine Parasite," p. 393-398

⁵ 1*HIV* IV, ii, 19-21

⁶ *Ibid*, III, iii, 170f.

perverso. La comida ajena no es su fin último sino un síntoma de su falta de honor y moral, de su libertinaje. Más que importarle la buena comida, Falstaff procura vivir una vida con excesos en la que su voluntad sea el único límite.

Un apodo curioso que se le da a Falstaff es el de “*Martlemas*”⁷, la fiesta de San Martín celebrada el 11 de noviembre, usado aquí de forma burlesca porque el viejo caballero está ya en el otoño de su vida, pero cuenta con la gordura necesaria para asociarlo con una estación en la que se mataban animales para las festividades invernales⁸.

Hay muchas características que unen a Falstaff con los parásitos de Plauto, como el amor por la comida que arriba se explica, pero también muchísimos aspectos en los que difieren. Un parásito de Plauto sólo habla de comida y piensa en comida, todo lo que hace es con el objetivo de conseguir una invitación a cenar, y lo gracioso en ellos son las artimañas que planean para conseguir lo que quieren: comer gratis. Falstaff no es así. Aunque sin duda encuentra placer en los banquetes, en su caso es más por el amor a una vida hedonística en la que sus deseos siempre deberán ser cumplidos. A Falstaff parece gustarle más la bebida que la comida, o al menos habla más de sus ganas de beber que de comer, y siempre lleva consigo algo para no pasar sed.

Uno de los aspectos más cómicos de Falstaff es su cobardía, esto a pesar de estar constantemente alardeando de ser valiente. Tomemos como ejemplo la escena en la que Falstaff miente acerca de los ladrones de Gad’s Hill (*1HIV*, II,

⁷ Vid. *2HIV*, II, ii, 96

⁸ Cfr. Nota 64, *Henry the Fourth, Part Two*, p. 53

i.ii), sin duda una de las más cómicas. Aquí, conforme avanza la narración de su historia, Falstaff va aumentando el número de ladrones, primero dice haber peleado con siete, luego, con doce y después con diecinueve. No es creíble que el auditorio de Falstaff no percibiera estas incongruencias en su narración, sin duda él mismo también estaría consciente de esto. Él miente ya sea porque a él mismo le da risa, o a propósito para ponerse en una situación cómica y que los demás se reían de él, rara vez espera que se le crea, o quizá nunca⁹. El *miles gloriosus* es un tanto diferente en este sentido porque él sí se cree sus propias mentiras, o al menos se engaña a sí mismo pensando que los demás las creen. También, esta escena recuerda mucho a la del *Miles Gloriosus* cuando el parásito declara que su amo mató a ciento cincuenta hombres en un solo día, a cien en Escitolatonia, treinta sardos, sesenta macedonios, que suman, según el parásito, siete mil. Esta “aritmética mágica” no la encontramos en un *miles gloriosus*, sino en un parásito que adula a su *rex*, claro ejemplo de cómo Falstaff puede combinar más de un tipo en una sola escena.

A pesar de estar fanfarroneando constantemente, Falstaff también cuenta con el aspecto adulator de los parásitos, esto es lo que dice en la segunda parte de Enrique IV (2*HIV*, I, ii, 91-97):

My good lord! God give your lordship good time of day. I am glad to see your lordship abroad: I heard say your lordship was sick: I hope your lordship goes abroad by advice. Your lordship, though not clean past your youth, hath yet some smack of age in you, some relish of the saltness of time; and I must

⁹ BRADLEY: “The Rejection of Falstaff”, en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, p. 70

*humbly beseech your lordship to have a reverent care
of your health.*

□□□□□□

¡Mi buen señor! Que Dios otorgue a Su Señoría un buen día. Me da gusto ver a Su Señoría salir, escuché decir que Su Señoría estaba enferma. Espero que Su Señoría haya salido con permiso; Su Señoría, aunque no del todo viejo, ya se le empieza a notar la edad, ya tiene el sabor del paso de los años, por lo que muy humildemente le ruego a Su Señoría cuide su salud.

Estas palabras van dirigidas al Lord Gran Juez, su némesis; sabe que está molesto con él porque lo ha mandado llamar pero Falstaff no ha querido ir. Es bastante claro que un parásito para hacerse de alimento debe ser agradable para su amo, pues no es ni siquiera un sirviente al que por fuerza se le tenga que alimentar, sino sólo un mantenido.

El parásito en términos generales no tiene una relación de amistad ni de ningún otro tipo con los otros personajes de la obra, con excepción de su amo. Sólo Saturión tiene una hija (a la que traiciona por un banquete), los demás sólo socializan con sus amos, e incluso con ellas la relación se puede ver afectada si es que el amo no cumple con su parte: alimentar al parásito. La relación de Falstaff con Henry es muy distinta. Falstaff siente un verdadero afecto por el príncipe, a diferencia de los parásitos, que sólo sienten un verdadero afecto por la cena. Además, el parásito no tiende a ser apreciado entre el resto del reparto, causa risa precisamente porque cae mal y porque disfrutan verlo sufrir. En cambio Falstaff tiene sus seguidores, como Bardolph. Mistress Quickly (que lamenta su fallecimiento) y Doll Tearsheet, que parece incluso estar enamorada de él. Cuando la amistad de Falstaff y Henry Monmouth termina, lo que un auténtico parásito plautino extrañaría es la

fiesta y las oportunidades para agasajarse con la comida del amo, pero dado que Mistress Quickly dice que Falstaff murió de un corazón roto (“*The king has killed his heart*¹⁰”), podemos suponer que el cariño que sentía por el príncipe era sincero, algo que sería inimaginable que sucediera en un personaje tipo como los parásitos de Plauto. Sin embargo, su amistad con el príncipe le proporciona los medios necesarios para llevar la vida fácil que desea, y sabe que para eso debe estar constantemente haciendo reír al príncipe, lo que es la definición perfecta de un parásito.

Por lo general los parásitos tratan de agradar al que los alimenta a toda costa, pero hay ciertas ocasiones en las que se les olvida su lugar y se comportan de una manera hostil o chocante, como cuando parece que su amo ya no los quiere patrocinar. Similar a Gelásimo cuando maldice a Panfilipo porque no lo va a dar la cena esperada,¹¹ o a Ergásilo que prácticamente derriba la puerta de Ergásilo cuando no se le abre inmediatamente.¹² En algunas circunstancias Falstaff tiene estas mismas actitudes. A veces se dirige al príncipe con palabras cariñosas o con la forma íntima de la segunda persona (*thee, thou*) para después lanzar improperios contra él y levantar falsos testimonios,¹³ en una época en la que la etiqueta y la buena educación aún importaban, le llama de las siguientes maneras: *rascalliest sweet young prince* (1HIV, I, ii, 78), a *bastard son of the king's* (2HIV, II, iv, 273), y *thou whoreson*, afirma del futuro

¹⁰ *Henry V*, II, i, 84

¹¹ *Stichus*, IV, ii

¹² *Captivi*, IV, ii

¹³ 1HIV, I, ii, 88; II, ii, 20; II, iv, 129; III, iii, 105.

príncipe [*he*] *is indeed able to corrupt a saint* (1*HIV*, I, ii, 89). Cuando se enoja con Hal lo maldice con gran ingenio: *Go hang thyself in thine own heir-apparent garters!* (1*HIV*, II, ii, 42). Con Mistress Quickly, su otra fuente de comida, no es más gentil pues ella lo manda arrestar por exceso de pago¹⁴ la amenaza con lanzarla al drenaje de Londres, aunque cambia de opinión cuando ella retira la demanda y él cambia sus palabras: *there's not a better wench in England*. En resumen, los parásitos y Falstaff parecen respetar sólo al que los alimenta y cuando los alimenta.

La cercanía entre estos dos es estrecha. No importa que haya diferencias al mezclarse diferentes tipos y que este personaje ya no sea sólo un tipo sino que su complejidad haya aumentado, el origen es innegable. Falstaff es una criatura totalmente desarrollada y autónoma, no sólo cumpliendo con las funciones que la trama requiere, sino que tiene una personalidad compleja y coherente. Shakespeare toma los papeles típicos del drama y los transforma dándoles otra dimensión:

“Shakespeare’s characters are nearly always real human beings before they are anything else; but undeniably they are at times something else: they take on the simpler roles of archetypal drama; and then there will be “edges” between generic character and psychological portraiture which the dramatist must cope with, using what finesse he can.”¹⁵”

¹⁴ 2*HIV*, II, i, 45

¹⁵ STEWART: “The Birth and Death of Falstaff”, en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, p. 129

Falstaff no por ser uno de los más grandes personajes de William Shakespeare deja de tener su “esqueleto” de personaje tipo, con el que el dramaturgo trabaja y al que refina para crear a tan maravilloso personaje cómico como Sir John Falstaff, que además, en la historia de la recepción de las obras ha demostrado ser más querido que el mismo príncipe Hal:

“Falstaff is likeable. A good actor can make us admire Prince Hal, but he cannot hope to make us like him as even a second-rate actor will make us like Falstaff. Sober reflection in the study may tell us that Falstaff is not a very admirable person, but Falstaff on the stage gives us no time for sober reflection.”¹⁶

El encanto de Falstaff es demasiado grande como para que sus características de parásitos molesten al público/lector, por eso mismo no se puede decir que Falstaff sea un parásito común y corriente, sino el parásito más complejo y el que ha sido más querido por el público universal. Sus orígenes plautino son claros y enriquecen a este personaje haciéndolo parte de una tradición que viene desde el nacimiento de la comedia y que culmina en él.

¹⁶ AUDEN: “The Prince’s Dog”, en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, p.189

APÉNDICE

Las obras de Plauto

En este estudio sólo he trabajado con ocho obras de Plauto, específicamente con las obras en las que participa un parásito. En general, Plauto dedicó una cierta atención a este personaje, por ejemplo, tenemos noticias de una obra llamada *Colax*, otra *Parasitus medicus*, *Parasitus piger*, y un *Saturio*. La importancia de este personaje varía de obra en obra, en el *Miles Gloriosus* sólo aparece en una escena, en la *Asinaria* ni siquiera tiene un nombre, y en *Curculio* es un personaje mucho más prominente, pues incluso le da su nombre a la obra.

Todas las comedias que conservamos de Plauto pertenecen al tipo de comedias que ponen en escena personajes con nombres y vestidos griegos y que eran adaptaciones de la comedia griega, es decir, son *fabulae palliatae*. Por los datos suministrados por el propio Plauto en los prólogos de sus comedias, por la información de las didascalias¹ conservadas y por la coincidencia de determinados pasajes con fragmentos de comedias griegas, se podría decir que sabemos cuál fue el original griego de la mitad de las obras, para el resto se han hecho múltiples conjeturas, pero no pueden considerarse definitivas. Plauto acude principalmente a los tres grandes de la Comedia Nueva, Menandro, Filemón y Dífilo, que en conjunto le proporcionan entre 10 y 13 originales, aproximadamente. Menandro es con toda seguridad el modelo de tres comedias: *Bacchides*, *Cistellaria* y *Stichus*, que derivan del Δις Ἐξαπατῶν, los

¹ Las *didascaliae* son los informes que encabezan la comedia, éstas contienen diversos datos sobre su representación. Se piensa comúnmente que son el resultado de investigaciones de los antiguos, especialmente se supone del *De Actis Scaenicis* de Varrón, y que están basadas en los registros de los magistrados; pero el contenido parece sugerir que más bien provienen de los directores de la *grex*. La única didascalia que se conserva completa es la de *Stichus*, y contiene los siguientes datos: título, nombre del autor, nombre del original griego, fecha de producción, el compositor de la música, tipo de música (los instrumentos requeridos), el actor y las *Personae*, una lista de las máscaras requeridas, y los cónsules en ejercicio. Vd. SEDGWICK: "Plautine Chronology", *A.J.P.*, 70 (1949), p. 308.

Ἀδελφοί α' y las Συναριστῶσαι. Además, hay argumentos para asignar a Menandro el original de la *Aulularia*, del *Epidicus* y, con menor seguridad, del *Pseudolus*. A Filemón, el segundo en importancia después de Menandro según los cánones antiguos, el propio Plauto declara expresamente haberlo tomado como modelo en dos de sus comedias, el *Mercator* y el *Trinummus*, que provienen del Ἐμπορος y del Θήσαυρος. Pero además se ha jugado con la posibilidad de que Filemón pudiera ser el autor del original del *Truculentus* y, menos probablemente, de la *Mostellaria*.

A Dífilo, el tercero de los grandes, recurrió Plauto en tres ocasiones: *Casina*, *Rudens* y *Vidularia*, que provienen de los Κληρούμενοι, Ἄγνοια y Σχεδία.

Entre las obras derivadas de cómicos menores figuran la *Asinaria*, cuyo original es el Πασίπυρος de Demófilo, los *Captivi* que podrían derivar del Ἀυτολόγος de Batón, los *Menaechimi*, que suelen asignarse a los Ὅμοιοι de Posidipo y la *Mostellaria*, cuyo modelo tiene hoy día a verse más en el Φάσμα de Teogneto que en el de Filemón,

Del modelo para el *Miles* sólo sabemos el título, un Ἀλαζών de autor desconocido y del autor original del *Curculio* no se sabe nada seguro. Finalmente, para el *Amphitruo* y el *Persa* se han propuesto con insistencia y verosimilitud modelos de fuera de la Comedia Nueva y que, una vez descartada la paternidad menandrea del *Poenulus*, esta comedia suele atribuirse al Καρχηδόνιος de Alexis.

Respecto a la datación de las obras nada es seguro. Ha habido numerosos intentos por establecer una cronología de las obras restantes. Si supiéramos la fecha de las obras, sería más fácil identificar la evolución de la técnica dramática de Plauto y esa información sería invaluable para una mejor comprensión de la originalidad plautina. Desafortunadamente, sólo se pueden datar con relativa seguridad dos obras, el *Pseudolus*, representado por primera vez en los *Ludi Megalenses* del 191, y *Stichus* en los *Plebei* del 200. Estas fechas de representación las conocemos por sus didascalias, sin embargo, hay que tener en cuenta la observación de Della Corte,² quien dice las fechas indicadas podrían no ser las de la primera representación, sino las de una reposición de la comedia.

Los dos criterios principales para datar las obras son: (a) las alusiones a personajes o acontecimientos históricos, (b) la cantidad de *cantica* en las comedias. Plauto gradualmente incrementó las partes cantadas, a medida que su técnica mejoraba y que se alejaba más de sus modelos griegos. Los *cantica* han sido un útiles para corroborar las fechas establecidas por las referencias históricas, que por sí solas no son muy confiables. Muchos especialistas quieren leer alusiones históricas en donde no las hay, pues un pasaje que parezca contener una referencia romana podría simplemente venir del original griego. Además, su valor nunca puede ir más allá de señalar un término *ante quem* y *post quem* para la composición de la comedia. Tampoco se puede pasar por alto que las comedias de Plauto se han restaurado después de su muerte y es muy

² DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, p. 49-50

verosímil que lo mismo ocurriese en su vida, siempre cabe la posibilidad de que la alusión corresponda a una reposición y no a la primera representación de la comedia. Por todo esto, se ha recurrido a estudios basados en el estudio de la evolución a lo largo de la obra de Plauto de determinados elementos formales (lingüísticos, estilísticos, métricos o de técnica teatral).³ Considerando todo esto, algunos como Hough o Paratore han preferido clasificar el *corpus plautinum* en tres etapas distintas, y no asignar fechas específicas a cada obra. Así es como quedaría la clasificación en etapas:⁴

- a) Período de iniciación (hasta 200 a.C.): *Mercator, Asinaria, Miles, Cistellaria, Stichus*.
- b) Período central o de madurez (primera década del siglo II a.C.): *Amphitruo, Menaechmi, Curculio, Rudens, Aulularia, Persa, Poenulus, Mostellaria, Epidicus*.
- c) Período tardío (191-184 a.C.): *Pseudolus, Bacchides, Trinummus, Captivi, Truculentus, Casina*.

Estas son las fechas tentativas de las obras que utilizaré, propuestas por dos filólogos:

	Sedgwick	Della Corte
<i>Mil.</i>	205	205

³ Vd. SEDGWICK, “The dating of Plautus’s Plays”, *CQ*, 24 (1930), 102-106; “The Cantica of Plautus”, *CR*, 39 (1925), 55-58; “Plautine Chronology”, *A.J.P.*, 70 (1949), 376-383; HOUGH: “Link Monologues and Plautine Chronology”, *TAPhA*, 70 (1939), 231-241; “Miscelanea Plautina: Vulgarity-Extra Dramatic Speeches, Roman Allusions”, *TAPhA*, 71 (1940), 186-198; “The Understanding of Intrigue. A Study in Plautine Chronology”, *A.J.P.*, 60 (1939), 422-435; “The Reverse Comic Foil in Plautus”, *TAPhA*, 73 (1942) 108-118.

⁴ ROMÁN BRAVO: “Introducción”, en *Plauto. Comedias I*, p. 52

<i>Stich.</i>	200	200
<i>Curc.</i>	193	194-1
<i>Bacch.</i>	189	189-8
<i>Capt.</i>	189	189-8
<i>Men.</i>	194	186
<i>Pers.</i>	186	187-6
<i>Asin.</i>	207	207

A continuación presento un breve resumen de cada obra para que se pueda usar como referencia a lo largo de la lectura de este trabajo.

ASINARIA

El joven Argiripo está enamorado de la cortesana Filenia, pero su madre Cleéreta es una madrota muy avariciosa y sólo la presta a cambio de una buena suma de dinero. El problema se suscita con la aparición de un nuevo rival (Diábolo), por lo que Argiripo debe reunir rápidamente la exorbitante suma demandada por Cleéreta. El padre de Argiripo es comprensivo y quiere ayudarlo pero él no es quien posee el dinero, sino su dominadora esposa. Deméneto, el padre, pide a sus esclavos Líbano y Leónidas que ayuden a Argiripo a conseguir el dinero para Filenia, él a cambio promete protegerlos de la ira de Artemona, su mujer. Líbano y Leónidas engañan a un mercader que viene a pagarle a Artemona el importe de la venta de dos asnos, ellos se quedan con el dinero

que posteriormente le darán a Argiripo. A cambio de la ayuda que Deméneto ha brindado a su hija, le pide una noche con Filenia. Cuando están todos celebrando en casa de la Lena, Diábolos le cuenta a Artémona lo que está haciendo su esposo, y ella va y arranca a su marido del burdel mientras los jóvenes disfrutan de su mutua compañía.

BACCHIDES

Esta obra combina dos decepciones en una comedia que cuenta con muchas sorpresas y giros inesperados. La trama es compleja, tiene una estructura dual que es inusual en Plauto, dos *adulescentes* (Mnesíloco y Pistoclero), dos amoríos, dos cortesanas (las dos hermanas llamadas Bacchide), y dos padres (Nicóbulo y Filoxeno). La comedia se vuelve un poco más complicada en vista de la ausencia del comienzo. Nicóbulo envía a su hijo Mnesíloco junto con su esclavo Crísalo a Éfeso a cobrar un dinero. En Samos se encuentra con una cortesana llamada Bachide de la que se enamora, pero desafortunadamente debe proseguir su viaje a Éfeso. Tras su separación, la joven queda ligada por contrato durante un año al soldado Cleómaco que la conduce a Atenas, donde vive su gemela del mismo nombre. Mnesíloco se entera de que su amada está en Atenas y le escribe a su amigo Pistoclero pidiéndole que la encuentre. Él la halla y de paso se enamora de la Bachide de Atenas, muy a pesar de su pedagogo Lido. Hasta aquí comienza lo que nos queda de la obra. Inmediatamente llegan de Éfeso Mnesíloco y Crísalo, que es enviado a indagar

por Bachide I. Pistoclero le informa de la situación de la Bachide samia y de la necesidad de obtener 200 filipos para rescatar a la joven del soldado. La idea de Crísalo es narrar a Nicóbulo una fantástica historia de traiciones y piratas para justificar el regreso de sólo una parte mínima del dinero y así ocupar el resto. Pero Mnesíloco se entera que Pistoclero ama a Bachide y como no sabe de la existencia de una hermana gemela, naturalmente piensa que lo ha traicionado. Cuenta la verdad a su padre y le regresa el dinero.

El equívoco se despeja pronto y Mnesíloco tiene que pedir a su esclavo que le procure de nuevo el dinero necesario. Crísalo trama un nuevo engaño que le permitirá conseguir los doscientos filipos del soldado y otro tanto para francachelas. En resumen, cuando el soldado furioso viene a reclamar su dinero, Crísalo hace creer a Nicóbulo que su hijo está con su esposa, y el padre, para evitar que su hijo sea sorprendido cometiendo adulterio, accede a entregar el dinero al soldado, y después otros tantos a Crísalo para que Mnesíloco pueda cumplir la promesa que, según le explica éste en una carta, había hecho bajo juramento a la esposa del soldado. Cuando al final Nicóbulo descubre amargamente que ha vuelto a ser burlado, acude con Filoxeno a casa de las Bachides, dispuestos ambos a castigar severamente a sus hijos, pero, seducidos por los encantos de las dos jóvenes, acceden no sólo a perdonarlos, sino a compartir con ellos el banquete organizado.

CAPTIVI

Es una comedia tranquila dominada de principio a fin por un profundo $\pi\alpha\alpha\alpha$ y rica en humor e ironía. Es inusual desde el prólogo, donde se dice (54-58):

profecto expediet fabulae huic operam dare.
non pertractate facta est neque item ut ceterae:
neque spurcidi insunt versus, immemorabiles;
hic neque periurus leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus;

□□□□□□

Sin duda conviene poner atención a esta comedia
No está hecho con temas trillados, ni es igual a las demás:
Ni contiene versos vulgares que son impronunciables,
No está el lenón perjuro ni la meretriz malvada
Ni el soldado fanfarrón.

Faltan los elementos cómicos habituales en Plauto y la $\alpha\alpha\alpha$, el humor es aportado especialmente por Ergásilo, para distraer del ambiente trágico en que la acción se desarrolla. También son trágicos los motivos fundamentales de la acción, y trágico, o al menos, noble y elevado, es el carácter de los personajes dominados totalmente por los afectos y la nobleza de sentimientos, pues el tema de *Captivi* es la lealtad y la devoción que puede existir entre un esclavo y su amo.

Hegión es un viejo etolio que tuvo dos hijos, uno que le fue robado por un esclavo cuando era pequeño, y otro que recién cayó preso en la guerra contra los eleos. Para poder recuperar a su hijo Filopólemo, Hegión compra prisioneros eleos, con la esperanza de canjearlos por su hijo. Una de sus más recientes adquisiciones es Filócrates, un importante ciudadano eleo, y su fiel esclavo Tíndaro, el que se revelará ser el hijo perdido de Hegión, que él conocía como Pegnio.

Hegión habla con Filócrates acerca de su hijo, y éste le dice que si manda a Tíndaro a Elea, y le explica a su padre la situación y el intercambio de prisioneros, sin duda podrá hacer que Filpólemo sea regresado a Etolia. Hegión acepta, pero no se da cuenta de que estos dos personajes se han hecho pasar el uno por el otro, así que al que ha dejado libre es al amo y no al esclavo. Descubre esto cuando manda llamar a Aristofantes, otro prisionero eleo conocido de Filócrates, él reconoce a Tíndaro como tal y no como Filócrates. Hegión piensa que ya no volverá a ver a su hijo y lo castiga con una estancia en las canteras, y ahí permanece hasta que regresa Filócrates con Filopólemo y Estálagmo, el esclavo que tiempo atrás había raptado a Tíndaro. Estálagmo confiesa lo que ha hecho y admite que Tíndaro es Pegnio. El padre reconoce al hijo y todos están felices, especialmente el parásito de Filopólemo que disfrutará de los festejos.

CURCULIO

Es una obra breve y una de las menos populares de Plauto, pero la acción transcurre con rapidez y hay varias escenas divertidas. Gorgojo, el parásito de Fedrómo, es enviado por éste a Caria para conseguir un préstamo que rescate a su amada Planesia, esclava en casa del lenón Capadocio. Mientras tanto, la pareja ha de conformarse con unos fugaces encuentros nocturnos que, aprovechando la ausencia del lenón enfermo, les permite, corrompida por el

vino, la vieja guardiana. Gorgojo regresa de su misión sin dinero, pero no ha perdido el tiempo. Durante su viaje ha conocido a Terapontígono Platagidoro, que ya le había comprado a la joven a Capadocio, y que para este fin había dejado en depósito al banquero Licón la suma de treinta minas, con la orden de entregar el dinero al lenón, cuando se presentara a recoger a la muchacha un enviado suyo, debidamente acreditado por una carta firmada con su sello. Gorgojo se enteró de todo esto y consiguió emborrachar al soldado y apoderarse del anillo, por lo que su viaje no resulta en vano. Sólo hacía falta redactar una carta falsa, sellarla debidamente y presentarse ante el banquero y al lenón como enviado del soldado, y es el propio Gorgojo el que se encarga de ello. Banquero y lenón caen en la trampa, la suma es pagada y la muchacha liberada. Sucede que de improviso se presenta el soldado hecho una furia, tratando de recuperar su dinero con todo tipo de amenazas, o de llevarse a la muchacha. Al final, todo se resuelve felizmente, al descubrirse, precisamente gracias al anillo, que Planesia es la hermana del soldado que fue raptada de niña.

MENAECHMI

Es la comedia de equivocaciones más exitosa de Plauto. Es farsa pura, hábilmente construida, transcurre rápidamente.

Un mercader siracusano, que tenía dos hijos gemelos: Menecmo y Sósicles, pierde a Menecmo en Tarento, adonde había ido en viaje de negocios, y fallece consumido por el dolor. Un rico comerciante de Epidamno lo recoge

y lo lleva consigo, lo adopta, y a su muerte incluso lo hace heredero de toda su fortuna. Este Menecmo, que de ahora en adelante conoceremos como Menecmo I, se ha casado con una autoritaria madrota, tal vez por eso tiene como amante a Erocía, la cortesana vecina. El conflicto en la historia surge cuando Sósicles (ahora Menecmo II) viaja con su esclavo Mesenión para poder encontrar a su gemelo extraviado y llega a Epidamno. La comicidad en la obra radica en los equívocos que se crean con la presencia de dos personas tan semejantes en un mismo lugar. Es curiosa la ingenuidad de Menecmo II que ni porque está buscando a su hermano gemelo, se da cuenta que la gente lo está confundiendo con él⁵. No es sino hasta que Mesenión ve a los dos al mismo tiempo que el conflicto se resuelve y los dos hermanos regresan juntos a Siracusa.

MILES GLORIOSUS

Pirgopolinices, el personaje más ridículo de esta obra, posee a una linda meretriz de nombre Filocomasia. Ella era de condición libre y su amante era Pleusicles hasta que Pirgopolinices se la llevó de Atenas a Éfeso, junto con

⁵ Creo que sería una lástima omitir la siguiente cita de Hough: “The *Menaechmi*, of course, surpasses all other plays in stupidity. [...]Menaechmus-Sosicles’s stupidity would be immeasurably lessened had he not so carefully and so publicly stated that he was looking for his twin brother, and had his suspicions been aroused to anything remotely resembling the truth when he discovered himself being called Menaechmus by so many strangers. For, to make matters worse, it was he who knew that his brother’s name was truly Menaechmus, while his had been changed.” Hough: “The Understanding of Intrigue: A Study in Plautine Chronology”, *AJP*, 60 (1939), p. 428.

Palestrión, el esclavo astuto de Pleusicles. Este joven amante ha llegado a casa de Periplectómeno, el vecino del soldado, para tratar de recuperar a su amada, y si es posible, también a su esclavo. Palestrión ha hecho un pasadizo en la casa de Pirgopolinices para que Filocomasia pueda acceder a casa de Periplectómeno y los enamorados compartan momentos de ternura. Sin embargo, es necesario que pronto encuentren una mejor solución, pues la situación, y el soldado, son insoportables.

Palestrión idea un plan, le pide a Periplectómeno que consiga a una sensual cortesana con su sirviente y que la haga pasar por su esposa, con el objetivo de burlar al soldado para que después se deshaga de Filocomasia, y ella sea libre de irse con Pleusicles. La belleza de Acroteleucia y la vanidad de Pirgopolinices es tal, que el resultado es el deseado. El soldado despide a Filocomasia acompañada de las joyas que le había regalado y de Palestrión. Juntos huyen a Atenas, pero aún falta la venganza final en contra de Pirgopolinices. Acroteleucia lo convence de entrar a la casa de Periplectómeno para consumir su supuesto mutuo deseo, sólo para después ser golpeado por Periplectómeno por adúltero.

PERSA

Tóxilo es un esclavo que con la ausencia de su amo se comporta como el señor de la casa. Él está enamorado de la cortesana Lemniselene, pero para poder estar con ella debe rescatarla de las manos de Dórdalo el lenón, a cambio de una considerable cantidad de oro, por supuesto. Tóxilo le pide ayuda a su amigo Sagaristón, un esclavo recién regresado del molino. Este último le da a Tóxilo dinero que su amo le acaba de dar para comprar unos bueyes, y que ahora servirá para comprarle a Dórdalo una cortesana. Ahora existe el problema de regresarle el dinero a Sagaristón para que su amo no lo linche. A Tóxilo se le ocurre disfrazarlo de persa junto con la hija del parásito Saturio, con el pretexto de venderla al lenón como una esclava extranjera. Ya que Dórdalo la compra, llega Saturio a reclamar a su hija, y al final todos festejan en un gran banquete mientras se burlan de Dórdalo.

STICHUS

Adaptada de un *Adelphoe* de Menandro, es una comedia inusual pues no hay nada parecido en la comedia latina. Es difícil considerarla un drama en el sentido aristotélico; no hay una verdadera trama, y tampoco encontramos los desenlaces y las complicaciones acostumbradas. Panégiris y Pánfila están casadas con dos hermanos: Epignomo y Panfilipo, de los que no tienen noticia alguna desde que partieron en viaje de negocios hace tres años y esperan ansiosamente. Su padre Antifón las amenaza con volverlas a casar, pues a él nunca le agradaron los dos hermanos pobretones; sin embargo, a sus regresos

llenos de riquezas y de lindas esclavas, termina por aceptarlos. Sin embargo, no son ellas las que más esperan el regreso de los varones, sino el parásito Gelásimo, el compañero de francachelas de Epignomo y Panfilipo. Después de mucho haber pasado hambre, por fin regresan sus reyes, que a fin de cuentas ya no lo quieren alimentar. Con los dos hermanos regresa el esclavo Estico, al que Epignomo otorgó un cántaro y un día libre. Estas últimas escenas son simposiacas, es una fiesta de Estico, su compañero Sagarino y su enamorada Estefanía en la que el vino y el buen humor abundan. En realidad, se podría considerar una historia episódica, la primera parte podría ir del verso 1 al 401 y sería la sección de las esposas abandonadas, la segunda del 402 al 640 es el episodio del parásito decepcionado, y la tercera, de los versos 641-775, el divertimento de los esclavos.

BIBLIOGRAFÍA

Textos y traducciones

PLAUTO

LINDSAY, W.M.(ed.), *Plauti comoediae*, Oxford, Oxford University Press, I y II, 1980 y 1988

ROMÁN BRAVO, J., *Plauto. Comedias*, Madrid, Cátedra, I-II, 1993

GONZÁLEZ-HABA, Mercedes (trad.), *Plauto. Comedias*, Madrid, 2002, Biblioteca Clásica

Gredos, 170, 218, 302, Gredos

SHAKESPEARE

SHAKESPEARE, William, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies*,

Londres, Isaac Iaggard and Ed. Blount impresores, 1623

□□□□, *Henry IV, Part 1*, David Scott Kanstan (ed.), Londres, Thomson Learning (The

Arden Shakespeare), 2007, 398 p.

□□□□, *King Henry IV, Part 1*, A.R. HUMPHREYS (ed.), Londres, The Arden

Shakespeare, 1967, lxxxii+203 p.

□□□□, *King Henry IV, Part 2*, A.R. HUMPHREYS (ed.), Londres, The Arden

Shakespeare, 1966, xci+242 p

□□□□, *Henry IV, Part 1*, David BEVINGTON (ed.), Nueva York, Oxford University Press (Oxford's World Classics), 1994, 315 p.

□□□□, *The First Part of King Henry IV*, Herbert WEIL y Judtih WEIL (eds.), Cambridge,

Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 1994, 212 p.

□□□□, *The Second Part of King Henry IV*, Giorgio MELCHIORI (ed.), Cambridge,

Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 1997, 242

p.

HOGDON, Barbara (ed.), *William Shakespeare. The First Part of King Henry the Fourth*.

Texts and Contexts, EE.UU., MacMillan, 1997, 419 p.

CANÉ, Miguel, *Enrique IV, primera y segunda parte*,

www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/enrique/teatro.htm, 26-IV-10

Literatura especializada

ALEXANDER, Catherine M.S. (ed.), *Shakespeare and Language*, Cambridge, 2004, p. 294

ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (ed. y trad.), Madrid, Gredos (Biblioteca

Románica Hispánica), 1999, 542 p.

ATENEO, *The Deipnosophists of Athenaeus of Naucratis*, Charles BURTON GULICK (trad.)

Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1930, vol.4:156 p.

Auden, W.H., "The Prince's Dog" en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, Hong Kong, Macmillan (Casebook Series), 1970, 187-211 pp.

BALDWIN, T. W., *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Urbana (CA), University of Illinois, 1944, vol.I:754 vol. II: 772 p.

BARKAN: "What did Shakespeare Read?" en DE GRAZIA, Margareta, *The Cambridge*

Companion to Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 29-38 pp.

BEARE, W., "Crepidata, palliate, tabernaria, togata", *CR53*, (1939), 166-168 pp.

□□□□, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*,

Londres, Methuen, 1950. *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, 365 p.

BETTINI, M., “Verso un’antropologia dell’intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto”, *MD7*, (1982) 39-101

BRADLEY, A.C. “The Rejection of Falstaff” en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1 and 2*, Hong Kong, Macmillan (Casebook Series), 1970, 56 -78 pp.

D’AGOSTINO, V., “Cenni sulla figura del servus nella commedia plautina”, *R.S.C.* 1975, 93-102 pp.

DEAN, Leonard F., “From Richard II to Henry IV: A Closer View”, *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, EE.UU., Oxford University Press, 1971, 188 -207 pp.

DELLA-CORTE, F., *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Génova, Istituto Universitario di Magisterio, 1952, 314 p.

DE MARCO, C., *Yves Lavandier-Screenwriter. Interview with Yves Lavandier*, 17 de julio 2009, en cineuropa.org/interview.aspx

DRAPER, J.W., “Falstaff and the Plautine Parasite”, *CJ* 33, 1937-38, 390-401 p.p.

DUCKWORTH, G.E., *The Nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*, Nueva York, Princeton, 1952

EASTERLING, P. E. y Bernard M.W. KNOX (eds.), *Historia de la literatura clásica*, Federico

Zaragoza Alberich (trad.), Madrid, Gredos, 1999, 752 p.

ECHOLS, E.C. The art of Classical Swearing, *CJ* 46, 1950-51, 291-298 p.p.

EVERETT, Barbara, "The fatness of Falstaff", *PBA* 76, 1991, 109-28

FIEHLER, Rudolph, "How Oldcastle became Falstaff", *MLQ* 16, 1955, 16-28

FRAENKEL, E., *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia, La Nuova Italia, 1960.

FRANK, T., "Notes on Plautus", *AJPh* 58, 1937, 345-349

FRYE, Northrop "Characterization in Shakespearean Comedy" en *SQ*, 4, 1953, pp. 277

□□□ "The Argument of Comedy" en Alvin B. KERNAN, *Modern Shakespearean Criticism*, EE.UU, Harcourt Brace, 1974, p.165-179

□□□□, "Richard II, Henry IV: The Bolingbroke Plays" en Robert SANDELER (ed.) *Northrop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, p. 51-65

GUASTELLA, G., *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*,

Pisa, Guardini, 1988

HAZLITT, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, 1912

HARBAGE, Alfred, "Shakespeare's Audience: Modern Appraisals", en Leonard F. DEAN *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, EE.UU., Oxford University Press,

1971, p.3-15 pp.

□□□□ "From Ritual to Comedy: An Examination of Henry IV" en Leonard F. DEAN

Shakespeare. Modern Essays in Criticism, EE.UU., Oxford University Press, 1971,

p.144-156

HUNTER, William B., "Prince Hal, his struggle toward moral perfection", *SQ*, 50, 1951,

86-95 pp.

HOUGH, J.N., "The Understanding of Intrigue: A Study in Plautine Chronology",

AJPh, 60, 1939, 422-35 pp.

JANKO, Richard, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction on Poetics II*, Berkeley,

Universidad de California, 1988, 294 p.

JUNIPER, W.H., "Character Portrayal in Plautus", *CJ*, 31, 1935-36, 276-288 p.p.

KASSEL, R. et C. AUSTIN (ed.), *Poetae comici Graeci*, Berolini, v. 3: 351 p.

KERNAN, Alvin B., "The Henriad: Shakespeare's Major History Plays" en *Modern Shakespearean Criticism*, EE.UU, Harcourt Brace, 1974, 447-467 pp.

LENNARD, John y Mary LUCKHURST, *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*,

Nueva York, Oxford University Press, 416 pp.

LEVIN, Harry, "Falstaff Uncoltd" *MLN*, 61, 1946, 305-10 pp.

LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès,

1991

LUCIANO, de Samosata, *Lucian with an English translation by M. D. Macleod*, Cambridge

(MA), Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1967, vol. 5: 347p.

LUMLEY, Eleanor, *The Influence of Plautus on the Comedies of Ben Jonson*, Nueva York,

Kessinger Publishing, 1901, 121 p.

MARTINDALE, Charles y Michelle MARTINDALE, *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An*

Introductory Essay, Nueva York, Routledge, 2001, 228 p.

MICHEL MODENESSI, Alfredo, *Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática,*

de próxima publicación en la Enciclopedia del Estudiante de la UNAM, 19 p.

MULLER Theodot et Karl OTFRIED, *Fragmenta historicum Graecorum*, París, A. Firmin-

Didot 4 v.

NORWOOD, Gilbert, *Greek Comedy*, Londres, Methuen, 1932, 413 p.

PANDOLFI, Vito, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo*, Florencia, Edizioni Sansoni, 1957,

vol. 1: 381 p.; vol. 2: 336 p.

PERNA, R., *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955

PETRONE, G., *Teatro antico e inganno. Funzioni plautine*, Palermo, 1983

PRESCOTT, H.W., "The Interpretation of Roman Comedy", *CPh* 11, 1916, 125-147 pp.

□□□ "Inorganic Roles in Roman Comedy", *CPh* 15, 1956, 97-119 pp.

□□□ "Link Monologues in Roman Comedy", *CPh* 34, 1939, 116- 126 pp.

RIEHLE, W., *Shakespeare, Plautus and the Humanist Tradition*, Cambridge, Boydell &

Brewer, 1990

SEDGWICK, W.B. "Parody in Plautus", *CQ* 21, 1927, 88-89

□□□ "Cantica of Plautus", *CR* (39), 1925, 55-58

SHAUGHNESSY, Robert: "I do, I will: Hal, Falstaff and the Performative," en Diana E.

Henderson, *Alternative Shakespeare 3*, Nueva York, Routledge, 2008, p. 14-27

SHEPHERD, Simon y Mick WALLIS, *Drama/Theatre/Performance*, Oxfordshire, Routledge

(The New Critical Idiom), 2004, 262 p.

SNYDER, Susan, "The Genres of Shakespeare's Plays" en DE GRAZIA, Margareta, *The*

Cambridge Companion to Shakespeare, 77 pp.

Stewart, J.L.M., "The Birth and Death of Falstaff" en *Shakespeare: King Henry IV Parts 1*

and 2, Hong Kong, Macmillan (Casebook Series), 1970, 127-134 pp.

TALAIDORE, B.A., *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco, Imprimerie Nationale de

Monaco, 1956

TEOFRASTO, *The characters of Theophrastus*, J. M. Edmonds (ed. y trad.), Cambridge,

Putnam and Sons , (Loeb Classical Library), 1924, 365 p.

QUESTA, C., "Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto", *MD*, 8, 1982, 9-64 pp.

REYNOLDS, R.W., "Criticism of Individuals in Roman Popular Comedy", *CQ* 37, 1943,

37-45 pp.

VELZ, J.W., *Shakespeare and the Classical Tradition: A Critical Guide to Commentary*,

1660-1960, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1968

WICKHAM, Glynn, *The Medieval Theatre*, Cambridge, Cambridge University, 1987, 260 p.

WILNER, O.L. "Contrast and Repetition as Devices in the Technique of Character Portrayal in Roman Comedy" *CPh* 25, 1930, 56-71 pp-

□□□ "The Technical Device of Direct Description of Character in Roman Comedy" *CPh* 33, 1938, 20-36 pp.

WOMERSLEY, David, "Why is Falstaff Fat?", *RES*, 47, 1996, 1-22 pp.

WOODRUFF, Paul: "Theatre" en LEVINSON, Jerrold (ed.), *Oxford Dictionary of Aesthetics*,

Nueva York, Oxford University Press, 2005, 594-604 p.p.