

COMUNICAR UN ESTEREOTIPO CULTURAL. EL CASO DE *PERSA* DE PLAUTO*

HOW TO COMUNICATE A CULTURAL STEREOTYPE. THE EXAMPLE OF PLAUTUS' *PERSA*

Berta GONZÁLEZ SAAVEDRA**
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Partimos de la idea de que la comedia tanto griega nueva como latina se basan en tramas creadas a partir de personajes que funcionan como modelos, para analizar la obra *Persa*, en la que los personajes actúan dentro de ella para engañar al lenón. Para lograr el engaño, el disfraz adoptado es el de un persa y una princesa de Arabia, que provoca que el estereotipo que tiene el pueblo romano (y griego) sobre esos pueblos se active y esto hace que el engaño funcione, pues tanto el público como el lenón engañado comparten las mismas creencias sobre ellos. Además, los estereotipos sobre los persas son comparados con los de los fenicios, presentes en la comedia *Poenulus*, para tratar de justificar por qué los romanos tienen una imagen estereotipada tan diferente de persas y fenicios.

PALABRAS CLAVE: etnografía lingüística, Antropología lingüística, estereotipos, latín, Plauto.

ABSTRACT: On the basis that Greek and Latin comedy are based on stories created from stock characters that are used as models, I will analyze Plautus' *Persa*, because in it two characters play metatheater in order to mock the leno. For doing it, the *servus* and a *uirgo* adopt the disguise of a Persian and a princess from Arabia, so the stereotype about Orient people shared by the audience and the Greek leno is activated. Moreover, stereotypes about Persians will be compared to those about Phoenicians, that play a role in Plautus' *Poenulus*, in order to understand why Roman people have such a different stereotyped image from both Persians and Phoenicians.

KEYWORDS: linguistic ethnography, linguistic anthropology, stereotypes, latin, Plautus.

* Expreso mi agradecimiento a las dos personas que se han tomado la molestia de revisar este artículo antes de su publicación. En la medida de mis capacidades, he intentado incorporar todas las indicaciones que me han sugerido. En cualquier caso, cualquier error en el texto es solo mío.

** **Correspondencia a / Correspondence to:** Berta González Saavedra, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Despacho A-10, Plaza Menéndez Pelayo, s/n (28040 Madrid) – bertagon@ucm.es – <http://orcid.org/0000-0002-8701-7491>.

Cómo citar / How to cite: González Saavedra, Berta (2023), «Comunicar un estereotipo cultural. El caso de *Persa* de Plauto», *Veleia*, 40, 85-95. (<https://doi.org/10.1387/veleia.23227>).

Recibido: 29 noviembre 2021; aceptado: 16 febrero 2022.

ISSN 0213-2095 - eISSN 2444-3565 / © 2023 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

La comedia *Persa*, de Plauto, ha sido objeto de múltiples estudios y es que es especialmente curiosa por varias cuestiones, como el metateatro que en ella se desarrolla y el uso del disfraz y el engaño. A raíz del estudio del tratamiento que se da a la figura del personaje disfrazado de persa protagonista de la comedia frente a otros personajes extranjeros como el fenicio de *Poenulus* (González Saavedra, en prensa), surge la idea de estudiar cómo en esta comedia funciona la comunicación no verbal mediante estereotipos, y no solo en lo que respecta al personaje principal, el persa, sino a todos los que en ella participan, pues en esta comedia hay toda una transposición de las ideas preconcebidas que se tienen de cada personaje tipo (Chiarini 1983, Fontaine 2011).

En este estudio, seguiré la siguiente estructura: en primer lugar centraré el marco teórico que sustenta la reflexión que aquí planteo (apartado 2), a continuación expondré cómo se activan los estereotipos en esta comedia y para ello prestaré especial atención al personaje principal, el persa, ya que permite conocer cuáles son las ideas preconcebidas sobre este grupo étnico y cómo Plauto las utiliza para su comedia (apartado 3) e incluiré un subapartado para estudiar cómo funciona el estereotipo con los otros personajes tipo. Posteriormente, mediante la comparación con otro personaje basado en un estereotipo, el fenicio de *Poenulus*, trataré de establecer una razón por la que ambos grupos étnicos activan resortes distintos en el público y a qué se debe esta diferencia (apartado 4). Finalizaré esta contribución dedicando un apartado a las conclusiones que extraigo a partir de lo expuesto.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Diferencia entre personajes tipo y estereotipo en el teatro griego y latino

En el teatro plautino (y en la comedia latina *palliata* y la comedia nueva griega en general, ya que es su modelo) dos son las clases de personajes que aparecen con más frecuencia con el fin de crear las situaciones cómicas: personajes tipo y estereotipos (O'Bryhim 2020, 123). Los primeros son personajes con un patrón de comportamiento fijo que es recurrente en la comedia y han sido fijados por la tradición (aunque se pueden incluir algunos nuevos): la *uirgo* (la doncella), el *adulescens* (el joven), el *seruus callidus* (el esclavo espabilado), el *senex* (el anciano), etc. A ellos se recurre cada vez más según avanza el género en el tiempo, como se puede comprobar especialmente bien en la comedia griega, si se compara la obra de Aristófanes, basada en la mofa de personajes reales, con la de Menandro, en la que estos personajes tipo son los más frecuentes¹. Por otra parte, los estereotipos no son personajes recurrentes, sino que son caricaturas de individuos que pueden ser categorizados a partir de sus rasgos más prominentes (O'Bryhim 2020, 123). Estas caricaturas, unidas a rasgos personales, se convierten en personajes, pero no suelen ser los protagonistas (los personajes tipo ya mencionados).

Tal y como apunta Hunter en un capítulo dedicado a los estereotipos dentro de la comedia griega y latina (Hunter 1985), el uso de estos personajes tipo puede deberse a la gran producción que había de estas obras, lo que provocaba que se hubiera de trabajar con moldes prefabricados. Estos moldes eran intercambiables y permitían insertar escenas de una obra en la adaptación de

¹ Scafuro 2014, 203 da las razones sociopolíticas para esta evolución.

otra, cosa que ya sucedía en la comedia antigua (Hunter 1985, 61). Pese a que pueda parecer aburrido, el uso de estos recursos funcionaba de dos maneras: el placer que produce en el público la anticipación de que algo ocurra y el placer de observar que el evento en curso o que está a punto de suceder es tergiversado y las expectativas se frustran (Hunter 1985, 64). Estas estructuras prefijadas han sido bien estudiadas como un recurso más de la comicidad de Plauto, en una taxonomía de los encuentros recurrentes en el sarsinate, dado que se trata de un elemento con el que el autor juega en sus comedias, no solo por la versatilidad de colocarlas en distintas tramas, sino también por el efecto de anticipación y frustración que suponen (Bettini 1991).

El juego con la anticipación y con la frustración de esa anticipación ocurre también con el comportamiento de los personajes del elenco, cuyo comportamiento también es familiar para el público y el uso de máscaras favorecería la creación de expectativas en el público (Hunter 1985, 65; para el uso de máscaras y personajes tipo véase MacCary 1970), pero también se puede jugar con la previsibilidad y frustrarla con otros personajes que obedecen a estereotipos, como veremos que sucede en *Persa* (y en *Poenulus*).

Este uso de la previsibilidad y su frustración se ve muy bien en la introducción y desarrollo, dentro de la comedia latina, de personajes como el soldado o el lenón, que tienen unos rasgos que los caracterizan y que tienen un largo recorrido en las obras. El primero de ellos tiene un gran éxito debido a la militarización de la sociedad. Por otro lado, el lenón, caracterizado por la avaricia, es el enemigo a combatir ya que es quien impide la culminación del amor (el lenón suele ser el dueño de la *uirgo*) y la victoria sobre él significa el final feliz de la comedia (tal y como ocurre en *Persa*: «*spectatores, bene ualete. leno periiit. plaudite*» v. 858 «Espectadores, nos despedimos. El lenón ha fracasado, aplaudid») (Hunter 1985, 71).

2.2. *Estereotipos en la antropología lingüística y la sociolingüística*

Esta definición del estereotipo como conjunto de características caricaturizadas de un personaje es insuficiente si se compara con la definición que nos da la antropología lingüística: los estereotipos son imágenes fijas que los miembros de una sociedad comparten, especialmente las convicciones prejuiciosas que los miembros de una comunidad tienen con respecto a cierto tipo de gente (Managan 2020, 1807). Por tanto, en el caso del teatro, si aplicamos esta reflexión, no es el personaje el que tiene unos rasgos prominentes que lo caracterizan, sino que es la sociedad la que adscribe a un personaje (por ser personaje tipo o por estar caricaturizado) ciertos rasgos prominentes y un comportamiento concreto. Es decir, aunque haya personajes tipo basados en las caricaturas de ciertos gremios y sectores de la sociedad, los rasgos de estos personajes están asentados sobre creencias compartidas por la sociedad, en este caso, la romana (es decir, los estereotipos compartidos por la sociedad).

Como es bien sabido, el concepto de estereotipo en lingüística surge de la sociolingüística; en concreto, en la obra de Labov (1972) se usa el término «estereotipo» para referirse a las características lingüísticas que varían en el uso de una lengua, que adquieren importancia para los hablantes y que acaban siendo consideradas explícitamente estigmatizantes o prestigiosas. Sin embargo, en época más reciente se ha ampliado el objeto de estudio de los estereotipos en lingüística y se han incluido otros aspectos no verbales como la apariencia, la performatividad, etc. (Managan 2020, con abundante bibliografía al respecto). Tomando esta definición más moderna y amplia del concepto de estereotipo se puede analizar mejor cómo este funciona en la comunicación verbal y no verbal.

No obstante, hay que tener en cuenta que el estereotipo, a pesar de ser la creencia que genera la comunidad en la que se integra el individuo juzgado a partir de las características que este sus-

cita —es decir, una etiqueta adjudicada—, puede servir también como un elemento controlable, pues las características que se adscriben a dicho individuo se pueden cambiar. Pueden convertirse en un elemento sobre el que el individuo ejerce control y que maneja para romper con el estereotipo creado o para generar uno nuevo (en concreto sobre el lenguaje como creador de identidad véase Bucholtz y Hall 2007). Desde esta perspectiva del estereotipo como idea prejuiciosa que se convierte en un recurso que el individuo juzgado controla, aproximémonos ahora a cómo Plauto se sirve de este recurso para crear comicidad en *Persa* y *Poenulus*: cuáles son los elementos que hacen que en el público y los personajes se active el estereotipo y cómo se utiliza para provocar en el público que espera un comportamiento concreto una reacción (sorpresa, risa, etc.). Todo esto sirve para generar un placer en el público al no corresponder con esa previsión, es decir, al frustrar la anticipación, no solo jugando con los estereotipos y los personajes tipo, también con los esquemas de encuentros y conversaciones ya mencionados, que en esta comedia son utilizados de forma excepcional para frustrar la anticipación (Danese 2011).

3. EL JUEGO CON LOS ESTEREOTIPOS EN LA COMEDIA *PERSA*

La comedia *Persa* está datada, con bastante probabilidad, en una fecha posterior a 191 a.C. (Fontaine 2014, 517). Este detalle es importante para poder establecer cuáles son las relaciones entre Roma y los persas en ese instante: pese a lo que ocurrirá en el siglo I a.C., la política expansionista de Roma no está centrada en la conquista de Oriente en ese momento, sino que es el tiempo de anexionar territorios en la propia península itálica y en la península ibérica, así como de acrecentar la presencia de Roma en territorio heleno. Por otra parte, no hay que perder de vista que Plauto vive durante el período entre las dos primeras guerras púnicas, por lo que la imagen de los extranjeros más real y menos idealizada puede que sea, con bastante seguridad, la de los pueblos con los que en ese momento tenían contacto, y no así los persas.

3.1. *El juego del metateatro en Persa y los estereotipos frustrados*

Sobre *Persa* hay que destacar, como ya se ha mencionado en la introducción, que el personaje protagonista y que da título a la comedia es, en realidad, un metapersonaje interpretado por un esclavo. En este sentido, es una comedia en la que se hace teatro dentro de la propia comedia y los espectadores participan de la doble actuación, siendo plenamente conscientes de la falsedad de la segunda (los personajes que representan otros personajes) tras haber entrado en el juego de la narración cómica y sin prestar atención a la falsedad de la primera (los actores que representan los personajes), como si fuera parte de la realidad (Chiarini, 1983, 46 y siguientes). Para dar seriedad a esta representación, se menciona al *choragus*, término específico del léxico del teatro, que será el que provea de disfraz a los «actores»; a partir de entonces el esclavo protagonista es en realidad el director de escena². La finalidad de esta actuación es el engaño de otro personaje, un lenón, y, para ello, el disfraz y la actuación del esclavo amigo del protagonista y de su cómplice se basan en estereotipos compartidos tanto por el público real como por los personajes de la comedia, que también tienen unas ideas preconcebidas hacia los extranjeros que estos dos personajes representan.

² A este respecto, véase el cuadro propuesto por González Vázquez (2014, 8) sobre la distribución de los papeles.

Para entender mejor cómo se consigue realizar el engaño a través de los estereotipos, pasemos a analizar el argumento de la comedia en cuestión:

Un esclavo cuyo amo no se halla en la ciudad, Toxilus, trata de comprar a su amada, una *uirgo meretrix*³ en manos de un lenón, sin gastar dinero, estafando al dueño la chica. Para lograrlo, se sirve de otro esclavo amigo suyo, Sagaristio, que venderá al lenón una muchacha libre (una ciudadana) haciéndole creer que él mismo es un persa que ha llegado con esta muchacha de Arabia. Le hará creer que la muchacha es una princesa y que, por lo tanto, cuando su familia la reclame, él podrá recuperar no solo el dinero invertido en la compra, sino que podrá pedir más por ella a la familia, al tratarse de un miembro de la familia real. Sin embargo, en realidad esta muchacha es la hija de un parásito que denunciará al lenón por comercio con una ciudadana libre.

Como ya se ha dicho en la introducción, el persa no es el único personaje basado en estereotipos. Como es bien sabido, los personajes tipo de la comedia están asociados con un modelo fijo de máscara y el público podía indentificarlos a simple vista y predecir cómo se iba a comportar antes de que dijera una sola palabra, es decir, hay una idea preconcebida (prejuicio) sobre cada personaje, pues cada uno tiene una personalidad bien definida. Sobre esta capacidad de anticipación del comportamiento de los personajes por parte del público la comedia *Persa* crea un nuevo juego con los espectadores al frustrarla.

El primer estereotipo frustrado, como señala Chiarini (1983, 35), es el de Toxilus, el esclavo urdidor de la trama (*seruus callidus*), ya que no se comporta como un esclavo, sino como un dueño joven (*adulescens amans*) en todos los sentidos (el vocabulario que utiliza y lo que cuenta en su primera aparición), mientras que es su colega Sagaristio (otro esclavo que se ha liberado voluntariamente de sus quehaceres como esclavo y que puede dedicarse a ayudar a Toxilus, otro estereotipo roto) el que desempeña el papel del *seruus callidus*, como si al que sirviera fuera a Toxilus y no a su verdadero amo.

Al esclavo Sagaristio se une la hija del parásito, un personaje sin nombre en la trama (*uirgo* es el nombre del personaje transmitido por los manuscritos) que se demuestra una buenísima actriz. Cuando Toxilus comenta al parásito las mínimas indicaciones que ha de dar a su hija para que se haga pasar por la princesa de Arabia, Saturio, el parásito, le dice: «*etiam tu taces? Ter tantum peior ipsa est quam tu illam esse uis*» (v. 152 sg. «¿y no te callarás? Esta es tres veces peor de lo que tú quieres que sea»). Es decir, se trata de una mujer actriz, algo totalmente impensable en el escenario⁴. Estos personajes se convierten en actores dentro de la trama, con lo que la actuación de los dos personajes tipo, la *uirgo* y el esclavo, vuelve a convertirse en el objeto con el que crear sorpresa en el público.

³ A pesar de la *contradictio in terminis* aparente, se nos cuenta de esta mujer que vive en casa del lenón y que aún no ha sido prostituida, por lo que aún es doncella. Este es un rasgo más del juego con los estereotipos que hace Plauto.

⁴ Sobre lo que este personaje da a entender al público y lo que da a entender al lenón, Fontaine realiza un interesantísimo estudio pormenorizado de cada par-

lamento que profiere (Fontaine 2011), lo que refuerza, una vez más, la idea de que se juega con la frustración de la anticipación del comportamiento de este personaje que, dada su naturaleza, se espera que sea tímido y no participe y que, sin embargo, tiene un papel muy activo en el engaño y actúa con inteligencia jugando con las expectativas que genera en el lenón y lo que el público entiende de sus palabras.

3.2. *Arabia y Persia como fuentes de riqueza*

Pero de todos los estereotipos presentes en la comedia plautina, el del persa y la princesa de Arabia son especialmente interesantes porque no transmiten la imagen esquemática de un persa para reírse de un pueblo y crear comicidad, sino que Plauto utiliza los estereotipos que comparten tanto el público real (en el teatro) como los personajes dentro de la trama porque el pueblo persa y Oriente simbolizan algo concreto y así puede comunicarlo, tanto al personaje del lenón como al público. Para ello disfraza a uno de los personajes de persa y a otro de princesa de Arabia y ambos actúan como catalizador de un engaño. Son, por tanto, las creencias compartidas (estereotipos, en el sentido definido en el segundo apartado) sobre los persas y Oriente las que hacen que el engaño funcione y que el público entienda el engaño como verosímil.

Para que los estereotipos funcionen, hay que activarlos y dicha activación consiste en acceder al conocimiento que se tiene de estos grupos sociales, mientras que su aplicación es el uso de este conocimiento con el fin que se propone quien los ha activado. Con «activación de un estereotipo» normalmente nos referimos a un proceso automático porque ocurre relativamente rápido y a menudo fuera de la conciencia del sujeto. Por ejemplo (y este ejemplo es relevante por lo que nos ocupa) cuando alguien se encuentra a un miembro ajeno a su grupo se produce una activación rápida de asociaciones positivas o negativas. Cuando los recursos para el proceso cognitivo son escasos y/o la presión temporal es fuerte, los individuos son más proclives a acceder y usar estereotipos para formar sus percepciones de los demás. Los estereotipos pueden estar activados y perpetuados por varias influencias (Gilmour 2015, 68). Es decir, esa imagen preconcebida de un colectivo que la sociedad tiene se activa en contextos en los que no se dispone de tiempo para pensar y documentarse sobre la verdadera personalidad de la persona juzgada. En este caso, el ritmo frenético de la comedia no permite que el público medite sobre el persa y la princesa de Arabia, por lo que entienden enseguida qué simbolizan y saben qué sucede en la mente del lenón. Este tampoco puede analizar la personalidad de los dos individuos ante los que se halla, por lo que cae en el engaño.

En cuanto a la imagen que se tiene de Arabia y Persia como fuente de riqueza, este estereotipo está presente ya en Grecia desde época clásica (Gómez Espelosín 2013, 27), donde el uso de la ropa de origen persa y oriental, en general (pues no se distingue con claridad cuál es el origen exacto de cada prenda, por mucho que nosotros sí lo conozcamos), está relacionado con la riqueza y el afeminamiento (entre otros, Lee 2015). Que este estereotipo haya sido adoptado por los romanos no es de extrañar, pues los contactos entre persas y romanos no fueron frecuentes hasta época posterior (siglo I a.C.), tal y como ya se ha señalado, con lo que es difícil que tuvieran otra imagen de un pueblo con el que no se tuvieron contactos directos y del que recibieron noticias, principalmente, a través de los griegos.

3.3. *¿Qué activa el estereotipo?*

Desde el principio de la comedia, Toxilus comunica a su cómplice del pillaje, Sagaristio, que se tiene que disfrazar: en el primer acto, ya le dice que ha de hacerse pasar por un extranjero (*peregrinus*) y que coja un sombrero (*causeam*), una capa (*clamydem*) y un cinturón (*zonam*), además de una túnica (*tunicam*) para disfrazarse y que eso será suficiente, pues el lenón, que es de Megara (es decir, no es de Atenas) y lleva poco en la ciudad, no lo reconocerá. Como señala Miller (1997, 155) la clámide es una capa proveniente de Oriente próximo; por su parte, el sombrero ya indica que se trata de un extranjero, pues es un sombrero típico macedonio (*OLD s.v.*) y el uso de túnicas que cubren el cuerpo formando capas es también propio de los extranjeros, como veremos también en *Poenulus*.

A partir de estos datos podemos afirmar que las indicaciones de Toxilus no son muy claras sobre la nacionalidad que ha de transmitir con sus ropas el esclavo y, solo cuando aparezca, se verá cuál es la vestimenta elegida y lo que evoca, es decir, no será un mero extranjero, como sugería Toxilus.

En el acto cuarto, aparece el personaje que da nombre a la comedia acompañado de su secuaz, los dos personajes que van a llevar a cabo el engaño, el esclavo amigo del protagonista y la muchacha que va a ser vendida (ciudadana libre, hija del parásito, como ya se ha señalado). Los rasgos que los definen son su vestimenta, un tocado y el calzado. La comunicación del estereotipo es tanto verbal como no verbal: en este caso, el texto nos transmite ambos tipos de comunicación.

Dado que no tenemos imágenes de lo que se pudo poner en escena, analicemos lo que nos transmite el texto: del persa disfrazado se dice que vestido como un rey (*basilice*)⁵ y que lleva puesta una *tiara*, un tocado oriental, especialmente persa, que consiste en un cono truncado, especialmente de fieltro (*OLD, s.v.*). Esta palabra, tomada del griego, aparece ya en *Los persas* de Esquilo y en Jenofonte como uno de los accesorios que llevan los reyes persas. Esta *tiara* puede que sea equivalente al κίθαρις (*LSJ s.v.*) y semejante al *kurbasia* de los escitas pero de fieltro (que cubría también el cuello y las mejillas). El hecho de que los hombres griegos a veces llevaran tocados bárbaros para hacer de otros en el contexto simposíaco demuestra la facilidad con la que la identidad se construía por medio del sombrero (Lee 2015, 160); este hecho sería un rasgo de riqueza y prestigio (Miller 1991, 70). Este sombrero, la *tiara*, vuelve a aparecer en la *Eneida*, como una reliquia de Troya que es parte del tesoro que Ilioneo le da a Latino (7.243-48). En este pasaje la *tiara* es una especie de corona que simboliza la antigua ascendencia de Troya. (Bender 1999, 147).

Por otra parte, para dar a la hija del parásito la imagen de princesa de Arabia, le ponen unas botitas. El término para el calzado es *crepidula*⁶, el diminutivo de *crepida*, unas suelas altas que se sujetan al pie mediante unas cintas de cuero (*OLD, s.v.*). Las *crepidae* eran usadas por los romanos, pero se consideraban un símbolo de amaneramiento, por lo que encaja bien que sea un personaje foráneo quien las lleve. Dentro del vocabulario para el calzado griego las κρήπιδες eran unas botas usadas tanto por hombres como por mujeres que también recibían otros nombres, como περσικαί, cuando las usaban mujeres y con las suelas más altas, lo cual da una pista de su origen (Bryant 1899). Tal y como apunta Lee (2015, 162), el calzado que cubría la pierna y el tobillo era originario de Oriente y daba una imagen de lujo en Grecia. Otros nombres que recibían estos tipos de botas son *seleukides*, término que también transmite una idea de su carácter foráneo. Unas botitas περσικαί también aparecen en *Lisístrata*, de Aristófanes, como símbolo de lujo (vv. 229-230). Es decir, el disfraz que se nos cuenta que usan ambos personajes tiene reminiscencias a Oriente y también a poderío y a prestigio económico y tanto los griegos (los personajes de la comedia) como los romanos (público, autor y actores) comparten el estereotipo.

3.4. *Cómo funciona el estereotipo y cómo se produce el engaño*

Dado que la imagen estereotipada sobre los persas y sobre Arabia actúa en el público y en el lenón, este último cae en el engaño y se convence de que hará un gran negocio al comprar a la princesa. Por su parte, el público, que conoce el engaño, es capaz de anticipar cómo el lenón caerá en

⁵ Como muy acertadamente ha señalado el segundo revisor de este artículo, cabe añadir que *basilicus, basilice* en Plauto a menudo es usado —sin relación alguna al disfraz o el estereotipo sobre un extranjero— para designar a un esclavo/parásito que ha tomado una postura

arrogante y dominante: sobre todo durante un engaño (cf. Pseud. 458, Rud. 431, Capt. 811, etc.).

⁶ Como indica el segundo revisor, esto puede ser (también) una referencia metateatral al género trágico (*fabula crepidata*), véase Hardy (2005).

la trampa, pues sabe que el estereotipo sobre los persas y Arabia provoca la esperanza de beneficios económicos en el lenón.

Por si la puesta en escena no fuera suficiente para que el estereotipo se active⁷, hay una parte de comunicación verbal que refuerza la idea transmitida por el disfraz: una carta ficticia que el amo de Toxilus le ha enviado⁸. En ella, el amo cuenta que estará ausente de Atenas algo más de tiempo, ya que está haciendo una gran fortuna en Oriente porque los persas acaban de conquistar la ciudad de Chrysopolis, en Arabia, una ciudad muy rica: «*Chrysopolim Persae cepere urbem in Arabia, plenam bonarum rerum atque antiquom oppidum*» («Crisópolis. Los persas han tomado una ciudad en Arabia, llena de cosas buenas y una antigua fortaleza» vv. 506 y 507). «Dado que los nombres de los personajes también son, en general, nombres parlantes y solo algunos están traducidos (...), es fácil suponer que el nombre de esta ciudad sea transparente para el público» (González Saavedra, en prensa).

A estos rasgos presentes en el texto, es decir, verbales, hay que añadir uno más: cuando la hija del parásito por fin dice su nombre en la entrevista que le hace el lenón antes de comprarla (cuando se demuestra que es una perfecta actriz), dice que se llama Lucris, sobre la raíz de *lucrum*, con un sufijo *-is* declinado como un tema en dental que evoca a nombres orientales: parece un nombre oriental y a la vez indica beneficio. El lenón cae en el engaño totalmente, pensando que es un presagio para él, aunque en realidad lo es para el esclavo que ha planeado el engaño, Toxilus.

4. EL ESTEREOTIPO DEL PERSA EN ROMA FRENTE AL DEL FENICIO

Como parte de la reflexión sobre la comunicación mediante estereotipos, comparemos ahora el personaje del comerciante persa y la princesa de Arabia con el fenicio de *Poenulus*. En lo que respecta a los primeros, vemos cómo la imagen que proyectan los dos personajes de *Persa* es positiva, lo que permite que el lenón caiga en el engaño: como se piensa de los persas que son ricos y hermosos y que Oriente es sinónimo de riqueza y abundancia, es fácil que el avaro lenón caiga en la trampa urdida por Toxilus.

Por otra parte, en la comedia *Poenulus* podemos comprobar que lo que sucede es justamente lo contrario: el fenicio es un personaje maltratado por el esclavo, el protagonista y el militar, que tratan de usarlo, y se transmite de él una imagen desaliñada cubierto por las túnicas y sin cinturón (viste como un pájaro y así es tachado en el verso 927, también en sentido figurado) y de viejo verde (*senex amator*) (López Gregoris 2012). Sin embargo, la frustración del estereotipo vuelve a ser un recurso empleado por Plauto en esta comedia, pues el fenicio Hanno es, en realidad, un padre que no duda en recorrer el mundo de puerto en puerto con tal de recuperar a sus hijas. En este caso es el público el engañado: el estereotipo activado por la apariencia del fenicio (y la lengua, por supuesto)⁹ se ve frustrado por su actitud para con sus hijas.

⁷ «No hemos de perder de vista que la comedia está caracterizada por unas máscaras, por lo que la imaginación juega también un papel en la narración, pues no es necesario (aunque fuera posible) que los personajes aparezcan con los accesorios que los marcan, sino que estos responden a los recursos que se ponen en escena y pueden ser reinterpretados por los actores-personajes y por el público dentro del metateatro como otras cosas (como el uso de altramuces en lugar de monedas en

el teatro para crear la ilusión en el público, tal y como se indica en *Poenulus* v. 598)» (González Saavedra, en prensa).

⁸ Nótese que es aquí cuando Toxilus deja de ser el *adulescens amans* para volver a ser un *seruus*.

⁹ Como nota el segundo revisor, se trata del famosísimo uso de la lengua «fenicia» en el escenario, cosa que no ocurre con los persas y árabes en *Persa*, principalmente porque no son persas de verdad.

5. CONCLUSIONES

Tratemos, por último, de agrupar a modo de conclusiones las posibles razones que hacen que se activen estos estereotipos que hemos estudiado, sobre todo los ligados a la nacionalidad de los personajes. Como expuse en el punto 2, los estereotipos son parte del imaginario compartido que tiene una sociedad de un pueblo o de un colectivo.

Para los griegos Persia era el imperio vecino que dominaba un gran número de sus ciudades y que era una presencia amenazante constante en su vida política hasta que Macedonia destruyó el imperio aqueménida, debido a lo cual, los griegos desarrollaron las primeras manifestaciones de proto-racismo y un rico ajuar de prejuicios en su enfrentamiento con este pueblo que dominó en gran parte su vida política (Isaac 2006, 371). Sin embargo, la opinión de los griegos dista mucho de ser uniforme y ya vemos en Esquilo, pocos años después del fin de las guerras médicas, cómo la familia real persa es utilizada para crear *pathos*, un sentimiento de empatía por su pérdida en la guerra (Gruen 2011, 19-26).

Por otra parte, para los romanos, sobre todo en época imperial, los persas (que ya aparecen denominados partos en esta época) son un imperio que hay que vencer y someter como parte de su plan de conquista de Oriente. Para lograr esta victoria llevaron a cabo políticas complejas y pasaron por alianzas y no solo por enfrentamientos directos: las primeras campañas contra los partos datan de época de Julio César, aunque Nerón entabla una alianza con los partos reconociendo su dominio en Armenia pero sometidos al imperio de Roma, como se puede comprender por la coronación de Tiridates (año 66 a.C.). Sin embargo, la imagen que se tiene de los persas en el mundo romano previa al siglo I a.C. no se conoce tanto, quizá porque los encuentros entre ambos pueblos no se daban con tanta intensidad.

Tras el estudio de la imagen de los dos personajes disfrazados de la comedia *Persa* de Plauto podemos corroborar la idealización que se tiene de estos pueblos: ciudades de oro y personas ricas y atrayentes. Cabe destacar, en este sentido, que el estereotipo de Oriente y los orientales como riqueza y belleza prevalece en las culturas griega y romana, como se puede comprobar por el hecho de que los personajes de la trama y el público lo compartieran. Esta idea estereotipada de Oriente hace que funcione el disfraz de persa para el engaño: ¿qué avaro no haría caso a un personaje que promete fortuna?

Este estereotipo transmitido en la comedia a través de la comunicación verbal y no verbal se ve enriquecido por el conocimiento vago que se tiene de Oriente y por la rapidez de la puesta en escena, que no permite reflexionar sobre quiénes son los persas. Lo mismo le ocurre al personaje engañado: la imperiosidad a la hora de realizar la compra le obliga a caer en el engaño a partir de lo que simboliza el persa. La imagen estereotipada en el subconsciente del público y del lenón se activa al ver los atributos del persa y de la princesa de Arabia y por la escasa comunicación verbal al respecto. Con muy pocos elementos se crea el engaño para el lenón y en el público se produce la comicidad porque son conscientes del engaño al saber que son personajes disfrazados.

En lo que respecta al fenicio de *Poenulus*, de nuevo la velocidad del género hace que funcione enseguida el estereotipo, en este caso negativo, sobre el pueblo cartaginés. El estereotipo negativo se forja en el pueblo romano debido, como no podría ser de otra manera, al enfrentamiento entre las dos potencias por el dominio del Mediterráneo. El autor, de nuevo, juega con esa imagen preconcebida de los fenicios para frustrar las expectativas que genera en el público el personaje de Hanno y así provocar la sorpresa y la novedad dentro de la comedia, además de una posible reflexión sobre el racismo imperante en la sociedad romana hacia los fenicios.

Por último, hay que destacar que la comunicación mediante estereotipos en la comedia de Plauto es un recurso más para transmitir distintas ideas, como la sorpresa o la risa, pero que también provoca una reflexión en el público, no acaso los estereotipos son imágenes demasiado planas usadas con mero valor categorizador que muchas veces impiden llegar al fondo de las personas.

BIBLIOGRAFÍA

- BENDER, H., 1999, «*De Habitu Vestis: Clothing in the Aeneid*», en: J. L. Sebesta, L. Bonfante (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison: The University of Wisconsin Press, 146-152.
- BETTINI, M., 1991, «Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto», en: M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino: Quattro Venti, 11-76.
- BRYANT, A., 1899, «Greek Shoes in the Classical Period», *Harvard Studies in Classical Philology*, 1899, Vol. 10, 57-102. www.jstor.org/stable/pdf/310299 (última consulta 29/11/2021).
- BUCHOLTZ, M., & K. HALL, 2007, «Language and Identity», en: A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford: Blackwell Publishing, 369-394.
- CHIARINI, G., 1983², *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna: Pàtron.
- DANESE, R., 2011, «La dramaturgia del *Persa* fra standards e originalità», en: C. Questa, R. Rafaelli, *Lecturae plautinae sarsinates XIV. Persa*, Urbino: Quattro Venti, 39-68.
- FONTAINE, M., 2011, «Tale padre, tale figlia? Alcune ambiguità nel *Persa*», en: C. Questa, R. Rafaelli, *Lecturae plautinae sarsinates XIV. Persa*, Urbino: Quattro Venti, 15-37.
- FONTAINE, M., 2014, «Between Two Paradigms: Plautus», en: M. Fontaine, A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Latin Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 516-538.
- GILMOUR, J., 2015, «Formation of Stereotypes», *Behavioural Sciences Undergraduate Journal*, 2 (1), 67-73.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., 2013, *Memorias perdidas: Grecia y el mundo oriental*, Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ SAAVEDRA, B., en prensa, «El vino en un barco de nombre extranjero. La fascinación por Oriente frente al trato a los forasteros», en: P. Guijarro, C. Alonso, A. Pardal, *Clásicos de andar por casa. La vida íntima y privada de los antiguos*.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C., 2014 «“Veó, veó, ¿Qué ves?” Plauto y su *Persa*», *Cahiers des études anciennes* [en línea], LI <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/803> (última consulta: 29 de noviembre de 2021).
- GRUEN, E., 2011, *Rethinking the other in Antiquity*, Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- HARDY, C. S., 2005, «The Parasite's Daughter: Metatheatrical Costuming in Plautus' *Persa*», *The Classical World*, 99(1), 25-33.
- HUNTER, R., 1985, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ISAAC, B., 2006, *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- LABOV, W., 1972, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- LEE, M., 2015, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ GREGORIS, R., 2012 «*Poenulus*, il ritratto dello straniero», en: R. Raffaelli, A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*, Urbino: Quattro Venti, 47-72.
- LSJ = H. G. LIDDELL, R. SCOTT, H. S. JONES, 1996⁹, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Oxford University Press.
- MACCARY, T., 1970, «Menander's characters: their names, roles and mask», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 101, 277-290.
- MANAGAN, K., 2020, «Stereotype», en: J. Stanlaw (ed.), *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*, 1807-1812.
- MILLER, M., 1991, «Foreigners at the Greek Symposium?», en: W. J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 59-82.

- MILLER, M., 1997, *Athens and Persia in the Fifth Century. A study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- O'BRYHIM, S., 2020, «Stock Characters and Stereotypes», en: F. Franco, D. Dutsch (eds.), *A Companion to Plautus*, Malden: Wiley-Blackwell, 123-134.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary* 1968, Oxford: Oxford Clarendon Press.
- SCAFURO, A., 2014, «Comedy in the late Fourth and early Third Centuries BCE», en: M. Fontaine, A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Latin Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 199-217.