

VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Comité de Redacción:

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

Secretario:

J. GORROCHATEGUI

13



Torso *thoracatus* hallado
en Iruña, Álava,
la antigua
Veleia

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
AINTZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

© 1996
Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1996

GASTEIZ

CARACTERIZACIÓN «TEXTUAL»
FRENTE A CARACTERIZACIÓN «VISUAL»
EN LA COMEDIA DE MENANDRO:
LA DEFINICIÓN DE LA ENTIDAD DRAMÁTICA
DE LOS PERSONAJES FEMENINOS
EN *PERIKEIROMENE* Y *EPITREPONTES*

I. A pesar de la infinidad de estudios que se han hecho sobre los personajes menandros, y a pesar también de la diversidad de perspectivas desde las que han sido éstos contemplados, apenas existen publicaciones donde se analicen su conducta y su entidad dramática en cuanto tales, esto es, con independencia de ulteriores consideraciones genéricas o históricas. Pero, incluso los investigadores que han optado por una perspectiva de estudio sincrónico, han preferido limitarse a analizar el comportamiento «textual» de estos personajes, evitando definir su configuración física, por considerarla —a causa de su misma contingencia, y siguiendo una tradición que remonta al propio Aristóteles (*Poética*, 1450 a 15-25)— un aspecto poco relevante de su caracterización.

Sin embargo, las modernas corrientes de estudio del teatro han venido a demostrar que los personajes dramáticos no pueden ser analizados con los mismos métodos que las figuras pertenecientes a otros géneros literarios, porque están concebidos, en última instancia, para que un actor les confiera vida escénica¹.

Aceptar la validez de esta hipótesis no significa tampoco admitir la absoluta prioridad de la representación sobre el texto, y la consiguiente necesidad de articular cualquier análisis de *dramatis personae* sobre su caracterización física²; y esto es así porque, al encontrarnos —como ocurre con la obra de Menandro— ante una comedia de tipos, no tenemos que cuestionar la preexistencia «literaria» de las figuras que analizaremos, o someter a revisión la concepción tradicional de las mismas como entidades autónomas, independientes de la trama, y poseedoras de una «personalidad» susceptible de ser descrita con el vocabulario que se utiliza para definir a los hombres reales³. Constatar la importancia que, también en la comedia de Menandro, tiene la configuración «visual» de los personajes, significa únicamente admitir, como han puesto en evidencia los recientes trabajos de McCary⁴ y Wiles⁵, que no se pueden obtener conclusiones coherentes y completas

¹ Véase Tordera Sáez: «Teoría y técnica del análisis teatral», en Talens-Tordera, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, 1983, p. 171.

² Véanse Urrutia: «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario», en Prieto-Balbuena (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, 1975, p. 291; y Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, 1987, p. 21.

³ Véase Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, 1990, pp. 125-148.

⁴ «Menander's Old Men», *TAPA*, 102, 1971, pp. 303-325; «Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks», *TAPA*, 101, 1970, pp. 277-290; «Menander's Soldiers: Their Names, Roles and Masks», *AJPb.*, 1972, pp. 279-298; y «Menander's Slaves: Their Names, Roles and Masks», *AphA.*, 100, 1969, pp. 277-294.

⁵ *The Masks of Menander*, Cambridge, 1991.

acerca de la naturaleza de las figuras menandreas, sin abordar el estudio de su apariencia externa (es decir, de la naturaleza de sus máscaras).

Para demostrar esta tesis, abordaremos aquí el análisis de tres de las figuras femeninas más significativas de las obras conservadas de este autor —Glicera, Habrótono y Pánfila, personajes principales de *Perikeiromene* y *Epitrepontes*—, tratando de determinar el tipo de afinidades y oposiciones que establecen entre su descripción en el texto teatral, y su caracterización extraverbal. Nuestro propósito consiste, por tanto, en averiguar —partiendo de la descripción de máscaras de la *Néa* que hace Pólux en su *Onomasticon* (IV, 143-154), y suponiendo que los rasgos físicos que las caracterizan son, según las creencias de la época, indicio de la índole psicológica de sus portadores⁶—qué aporta al conocimiento de dichas figuras el esclarecimiento del significado etológico y funcional de las máscaras que, supuestamente, les asignó Menandro; y la confrontación entre aquél y el mensaje transmitido al respecto por el discurso dramático.

Puesto que los procedimientos de caracterización «textual» son múltiples y de muy variada naturaleza, y la presente exposición no debe sobrepasar unos límites de extensión razonables, analizaremos únicamente aquéllos que se revelan, en estas dos comedias menandreas, como más productivos desde dicho punto de vista: en consecuencia, dejaremos de lado el estudio del estilo lingüístico peculiar de tales personajes⁷, limitándonos a consignar la información que transmite al respecto el contenido explícito del texto teatral, y que sistematizaremos de acuerdo con los dos criterios primordiales de distinción propuestos por Pfister en su monografía sobre el drama⁸: así, separaremos, en primer lugar, los parlamentos de «autocaracterización» (cuyo predominio suele ir acompañado de la contemplación unilateral del sujeto informante) de los de «heterocaracterización» (cuya presencia permite la contemplación del personaje objeto de la misma desde perspectivas confrontadas); y constataremos si el discurso está articulado monológicamente o dialógicamente, y ello en virtud del diferente grado de «credibilidad» que corresponde a estos dos modos de expresión⁹.

Por lo que respecta a las máscaras —única técnica de caracterización extraverbal de la comedia menandrea sobre la que poseemos datos que nos permiten ir más allá de la mera conjetura—, hay que decir que están tan tipificadas como los personajes que las ostentan —a los cuales representan en su faceta de figuras ya codificadas—, y tienen una existencia previa a la concreción de la entidad de aquéllos en el transcurso del acontecer escénico¹⁰. Por otra parte,

⁶ Las investigaciones de la medicina hipocrática y de Aristóteles (*Investigación sobre los animales*, *Partes de los animales*, y *Problemas físicos*, fundamentalmente), habían llevado a la conclusión, en tiempos de Menandro, de que el hombre era una entidad psicosomática integral, cuyo *éthos* podía deducirse a partir del análisis de su aspecto físico. Este saber aparece sistematizado en la *Phy-siognomica*, tratado etológico de la escuela aristotélica.

⁷ Todos los estudiosos de Menandro, desde la Antigüedad a nuestros días, han insistido en la idea de que el poeta acomoda el estilo de los personajes a su sexo, edad, *status* social y *éthos*; pero, al mismo tiempo, también todos han destacado el hecho de que Menandro consigue dicha «individualización» sin acentuar exageradamente las peculiaridades estilísticas de cada una de sus figuras. La sutileza y el realismo del autor en este punto, complica extraordinariamente la tarea de buscar —a través de un estudio lingüístico necesariamente ex-

haustivo— unas particularidades psicológicas que, además, en esta forma de teatro, están, como enseguida veremos, explícita y visualmente preestablecidas por medio de las máscaras.

⁸ *Das Drama*, München, 1977, pp. 251-264.

⁹ Una descripción más detallada del método de análisis que hemos aplicado al estudio de los personajes menandros, así como una rigurosa justificación del mismo, puede encontrarse en nuestro artículo «Técnicas de caracterización en Menandro: algunos ejemplos del *Dyscolos*», *Veleia*, 8-9, 1991-1992, pp. 331-336.

¹⁰ De todos modos, siguiendo las teorías de Wiles (*op. cit.*, pp. 77-80), hemos interpretado el catálogo de máscaras de Pólux, no como una enumeración exhaustiva de todas las opciones con que contaban los autores del género para caracterizar externamente a sus personajes, sino, simplemente, como una cuidadosa y sofisticada clasificación de las mismas.

su atribución está, en el teatro de Menandro, indisociablemente unida a la de los nombres propios, y determinada por las mismas convenciones: en efecto, los nombres de las figuras menandreas son también, en su mayoría, de carácter tradicional y recurrente, conforman un repertorio igualmente limitado, y definen a su portadores en idéntico sentido que las máscaras, esto es, permitiendo identificarlos por la edad, el *status* social, el papel escénico, y algunos rasgos básicos de «personalidad» o conducta¹¹. Ambos elementos funcionan, pues, como un código convenido entre el autor y la audiencia, a través del cual ésta podía captar ciertos aspectos generales del carácter de las *dramatis personae*, sin necesidad de que el poeta los expusiera textualmente. Por tal razón abordaremos el estudio de los nombres propios de los citados personajes (a pesar de que no constituyen, en sentido estricto, un recurso de caracterización «visual») junto con el de sus máscaras.

II. Comenzaremos nuestro análisis con el examen de la descripción textual de estas tres figuras femeninas:

II.1. GLÍCERA

Pseudohetera de *Perikeiromene*, aparece contemplada desde una doble perspectiva, a cada una de las cuales corresponde una información de sentido opuesto, que se ajusta, en líneas generales, a la oposición sexual que escinde el universo dramático menandreo.

El personaje aparecía en la escena previa al prólogo de Agnoia¹², que está en su mayor parte dedicado a la explicación de las causas que motivaron la exposición de Glicera y Mosquión, y de la suerte diversa que, a partir de este momento, va a determinar el carácter de ambos, convirtiéndolos en individuos radicalmente diferentes: Mosquión, adoptado por una acaudalada mujer, se ha convertido en un joven crápula (v. 142 s.). Glicera, por el contrario, tiene un porvenir poco seguro, a cuya incertidumbre contribuye en gran medida su propia belleza (vv. 143 s.); en el momento en que transcurre la acción dramática, cohabita con el soldado al que tuvo que entregarla su madre adoptiva como consecuencia de la penuria económica en que se encontraban (vv. 124 ss.). Pese a las circunstancias hostiles en que ha vivido hasta el presente, Glicera posee un natural desinteresado y altruista, que le impide desvelar a su hermano el parentesco que los une: prefiere reprimir sus sentimientos filiales antes que causar trastornos a Mosquión, creándole el compromiso de tener que compartir su buena suerte con una hermana tan inoportuna y pobre (vv. 147 ss.).

La ignorancia y la inconsciencia de Mosquión justifican el acoso al que somete a Glicera, del mismo modo que la sensatez y el carácter bondadoso de ésta explican su poco recatada reacción ante la impetuosidad del joven (vv. 151 ss.). Este cúmulo de coincidencias han puesto a la hetera en una situación más que delicada: no quiere verse privada del afecto de su hermano, pero menos aún desvelar la razón de su actitud tolerante (vv. 160 ss.). Consecuencia inmediata de su discreción, es el doble malentendido que mueve los resortes de la trama, y que afecta a los dos jóvenes

¹¹ Con excepción de Brown (*Masks, Names and Characters in New Comedy*, 1984, pp. 181-202), todos los estudiosos de Menandro admiten actualmente la validez general de esta teoría.

¹² Véanse Webster: *Studies in Menander*, London, 1951, p. 5; Gomme-Sandbach, *Menander: A Commentary*, London, 1973, p. 468; y Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris, 1983, p. 352.

—Mosquión y Polemón— que compiten respectivamente por obtener y conservar los favores de la bella¹³.

El primer personaje que nos ofrece información acerca de Glicera es su esclava Dóride (vv. 185 ss., monológicos), quien, en la escena siguiente al prólogo, reprueba la crueldad de Polemón, y lamenta la suerte de su desdichada ama, vinculada a un hombre que tan injustamente se comporta con ella.

Sin embargo, el punto de vista al respecto que se impone a lo largo de todo el acto segundo no es precisamente éste, porque la mayor parte de las figuras que opinan aquí sobre Glicera, ignoran que sus actos obedecen a su profundo respeto por los lazos familiares, y los interpretan, en cambio, como propios de la infidelidad y la inconstancia que caracterizan a todas las heteras.

En efecto, en los vv. 300 ss. (monológicos), Mosquión recuerda la cariñosa respuesta de la muchacha a sus requerimientos, y la atribuye a su irresistible encanto personal. No le extraña, pues, que Glicera haya sido capaz de acudir en busca de sus favores hasta la casa materna.

También Daos malinterpreta la virtud de la joven: cree que se encuentra ante la típica prostituta indigna de confianza, y que su aparente recato no deja de ser una invitación sexual (vv. 305 y 306 ss., dialógicos). En idéntico sentido habría que tomar la observación de su amo en los vv. 311 s. (monológicos), donde se regocija pensando en del gesto de fingido pudor con que, por pura coquetería, reaccionará Glicera al verlo (ἡ μὲν αἰσχυνεῖτ' ἐπειδὴν εἰσῴωμεν δηλαδὴ // παρακαλύψ[εταί τ', ἔθο]s γὰρ τ[ο]ῦτ[ο]). Tan arraigada está en ellos la idea de que una hetera no puede tener otra aspiración que la de vender su afecto al mejor postor, que no sospechan sino momentáneamente (vv. 325 ss.) de la hostilidad y el recelo con que Mírrina observa el merodeo del esclavo alrededor de la casa (vv. 319 ss.). Y a Daos lo único que se le ocurre para explicar ese insólito remilgo es plantear la posibilidad de que Glicera posea una astucia nada despreciable y esté buscando en Mosquión una rentabilidad que no aportan las relaciones esporádicas (vv. 336 ss., dialógicos). ¿Por qué, si no, iba a abandonar la casa de su amante? (cf. vv. 341 ss.). Ni que decir tiene que Mosquión alberga esta misma esperanza, al menos hasta el final del acto tercero (cf. vv. 547 ss. de su monólogo).

Sosias, el esclavo de Polemón, piensa también que Glicera ha dejado a su amo para lanzarse a la búsqueda de los favores de este nuevo amante (vv. 369 ss., monológicos). Por eso contesta irónicamente a Dóride (vv. 401 s.) cuando ésta trata de explicar el verdadero motivo de la huida de Glicera (vv. 400 s., 402 s. y 405), y le reprocha su complicidad con la hetera (vv. 404 y 406)¹⁴.

Sin embargo, a partir del acto tercero, la figura de Glicera va a ser contemplada desde un punto de vista más humano y menos negativo por los otros dos personajes masculinos de la comedia: Pateco, su amigo de confianza (pues tal es la relación que liga a ambos personajes hasta que tiene lugar la ἀναγνώρισις, cf. vv. 508 s., συνήθης ἦσθα γὰρ καὶ πολλάκις // λελάηκας αὐτῇ πρότερον), hace reflexionar a Polemón sobre la inexistencia de vínculos legales que obliguen a Glicera a convivir con él (vv. 486 s.); sus relaciones con el soldado nunca estuvieron motivadas por la ne-

¹³ Glicera es el personaje fundamental de la comedia, como lo demuestra el hecho de que sea ella quien, mercedamente, da título a la obra; la intriga cómica está generada por los dos rasgos más importantes de su personalidad dramática: la capacidad de resistencia ante las circunstancias adversas, y el sentido de la lealtad hacia su hermano: «This all feeds Moschion's ardor, prolongs Polemon's anguish, and gives rise to entertaining clashes between the rival households' slaves» (Henry,

Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition, Frankfurt, 1985, p. 77).

¹⁴ Como puede observarse, los juicios que todos estos personajes emiten sobre la conducta de Glicera, tienen siempre un mismo signo, con independencia de que aquéllos sean expuestos monológicamente: el reparto entre ambas formas de expresión no responde a distinciones en el contenido del discurso.

cesidad, puesto que jamás perdió su condición de mujer libre (v. 496, ἐαυτῆς ἐστ' ἐκείνη κυρία)¹⁵. Lo cual significa que el amor es lo único que, hasta el momento, ha retenido a la joven y que la causa de su huida no puede ser otra que el desamor, tal vez ocasionado por un trato injusto por parte de su amante (vv. 490 ss.). El viejo descarga, así, a Glicera, de la responsabilidad del fracaso de su romance con Polemón.

El soldado, por su parte, asume su fracaso (vv. 512 ss.), y exculpa a la joven de las acusaciones que se le han imputado por su supuesta relación con Mosquión (vv. 499 s.).

No se debe olvidar, sin embargo, que ni Pateco ni Polemón confían en ella y que, al dar crédito a su infidelidad, demuestran tener los mismos prejuicios que Daos, Sosias y Mosquión.

La siguiente información concerniente a Glicera procede de ella misma: es radicalmente opuesta a la transmitida por las figuras masculinas y aparece al principio del acto cuarto, donde se defiende ante Pateco (vv. 708 ss.) de las acusaciones de que ha sido objeto, apelando no sólo a la sensatez y al sentido del pudor propios, sino también a los de su supuesto amante. Pero lo que le resulta más indignante es que el mismo Pateco, su mejor amigo, haya llegado a considerar la certeza de tales acusaciones (vv. 718 s.), y se haya prestado a actuar como intermediario de Polemón, cuyos insultos y sospechas le han causado tanto daño (vv. 722 s.).

Sin embargo, no quiere permitirse la debilidad de explicar el verdadero motivo de su actitud con Mosquión: ante todo debe preservar el bienestar de su hermano (cf. vv. 147 ss.), aunque ello le cueste la pérdida de la confianza o el abandono de sus otros dos seres más queridos. Tiene plena fe en la rectitud de su decisión (v. 749, ἐγῶνιδα τᾶμ' ἄριστα), y conserva la dignidad hasta el último momento: de la casa de Polemón se va como llegó, con los objetos con que fue expuesta en su infancia, aunque sabemos que él le ha hecho múltiples y costosos regalos que, como tales, le pertenecen (cf. v. 516). Y tampoco llegará nunca a desvelar, fiel a su promesa (vv. 789 ss.), la identidad de su hermano: la secreta presencia de Mosquión (vv. 774 ss.) en la escena en que padre e hija se reconocen, por fin, como tales, evita a Glicera el mal trago de tener que negar a su propio padre la posibilidad de reencontrarse con su otro vástago.

En dicha escena, Mosquión y Pateco constatan la veracidad de la interpretación femenina de los hechos que han dado lugar a la intriga cómica, como Polemón lo hace en la primera escena del siguiente acto (vv. 985 s.). En este momento, además, se equipara la información de los dos canales —externo e interno— de la comunicación dramática, y el retrato de la falsa hetera queda concluido con el reconocimiento por parte de Pateco (vv. 1006 ss.) de la generosidad sin límites de Glicera, que no duda en aceptar las excusas de Polemón por su conducta pasada, y cuya actitud conciliadora culmina con la disposición de los preparativos para la celebración de un matrimonio legítimo.

Al igual que ocurrirá en *Epitrepontes*, asistimos aquí a la idealización de las virtudes femeninas encarnadas en la figura de la hetera, y contrastadas con la falta de nobleza de algunos personajes masculinos y con los prejuicios de todos ellos, que consideran a Glicera desleal e interesada. Sin embargo, sus decisiones dignas, sensatas e independientes, ponen paulatinamente al descubierto la mezquindad de los esclavos y de Mosquión, y la falta de coraje de Polemón —que vive una relación de absoluta dependencia respecto a ella—, y de Pateco —que sucumbió ante la adversidad, no dudando en eludir sus responsabilidades familiares.

¹⁵ Sobre la situación social de las heteras en la vida real, véase Gil: «Comedia ática y sociedad ateniense, III: Los profesionales del amor en la Comedia Media y

Nueva», *EClás.* 19, 74-76, 1975, pp. 83-84; y Ruiz: *La mujer y el amor en Menandro*, Barcelona, 1981, pp. 133-134.

Como conclusión, podemos afirmar que la conducta de Glicera responde a la configuración tradicional de uno de los dos tipos de hetera que la Comedia Nueva hereda de la Media (la de la *ὄντως ἑταίρα*), a partir del cual Menandro desarrolla como novedad el subtipo de la falsa hetera¹⁶. Ahora bien, su entidad dramática (y los recursos a través de los cuales se desarrolla ésta) en nada difiere, como enseguida veremos, de la de Habrótono, verdadera hetera en *Epitrepontes*¹⁷: como ella, constituye el instrumento de progresión de la intriga, que se inicia con una alteración o ruptura del orden social establecido —causada por la conducta innoble de alguno de los individuos que lo integran—, y se resuelve con su restauración —conseguida en virtud del ejemplar comportamiento de la cortesana que, paradójicamente, no forma parte del *oikos*, y que es difamada por aquéllos. Estas paradojas resultan de la ambivalencia con que la comedia había concebido tradicionalmente al tipo de la hetera, y que Menandro lleva en *Perikeiromene* a sus últimas consecuencias: en efecto, lo único que separa a Glicera —como falsa hetera— de Habrótono, es el futuro, pues, mientras ella queda redimida con la obtención del *status* de ciudadana, esta última permanece en una situación parecida a la que tenían al principio de la obra. Pero es que no sólo puede una hetera comportarse noblemente (como lo hará Habrótono); a veces ocurre, como en el caso de Glicera, que una mujer decente, una ciudadana, es confundida con una hetera.

Finalmente, desde un punto de vista técnico, el interés que suscita en Menandro este personaje se manifiesta, tal y como anticipábamos, en su descripción desde una doble perspectiva (negativa y positiva), cuya unificación no se produce hasta el quinto acto, de manera que mantiene, así, focalizada la atención de la audiencia hasta el final mismo de la representación.

II.2. HABRÓTONO

Verdadera hetera de *Epitrepontes*, también aparece contemplada desde una doble perspectiva —la de los personajes masculinos, expuesta a través de los comentarios de Esmícrones, Onésimo y Carisio, y la propia—, a cada una de las cuales corresponde una información de sentido opuesto (negativa en el caso de la heterocaracterización, y positiva en el de la autocaracterización).

Durante los dos primeros actos, el punto de vista que se impone al respecto es el de Esmícrones, quien seguramente describía a Habrótono de acuerdo con los rasgos negativos (avaricia, egoísmo, falta de escrúpulos, etc.) asignados al tipo por la tradición cómica¹⁸. En cambio, el acto tercero está íntegramente dedicado al despliegue de la personalidad dramática de la hetera, cuya conducta pone en tela de juicio la opinión que de ella tiene el *senex*, aunque sólo desde el punto de vista del espectador: en el canal de comunicación interno, ambas perspectivas conviven hasta el final del acto cuarto; y, como en el caso de Glicera, es precisamente esta manipulación de la información (ironía externa) la que permite al autor explotar uno de los procedimientos más tradicionales y efectivos de la caracterización de figuras: el del contraste explícito.

Las intervenciones verbales de Habrótono nos permiten constatar la coherencia y el realismo con que ha sido concebido el personaje, cuyo *ethos* se presenta como resultado de una verosímil conjunción entre dos rasgos aparentemente contradictorios: la ingenuidad —que justifica su fe en el prójimo, y su tendencia a solidarizarse espontáneamente con los que sufren—, y la inteligencia.

¹⁶ Cf. Gil: 1975, p. 68.

¹⁷ De hecho, Glicera es considerada durante toda la obra una verdadera hetera (aunque al espectador se le anticipe su verdadera entidad), y como tal se comporta.

¹⁸ Véase Henry: *op. cit.*, pp. 2-3 y 43-51.

La hetera empieza a suscitar la simpatía del espectador/lector cuando, a pesar del desprecio con que la trata Carisio, confiesa el sufrimiento que le causan su infelicidad y sus innecesarios dispendios (vv. 431 y 436 b ss.). Con estos monólogos, Habrótono demuestra que siente un sincero afecto por el joven, y que no actúa —como podría esperarse de una mujer de su condición, y como seguramente ha afirmado Esmícrones— movida por la codicia; además, pone en evidencia su generosidad y su instinto protector, haciendo que la postura que adopta posteriormente frente al desarrollo del drama conyugal resulte, así, plenamente convincente.

Esta faceta de su carácter se manifiesta también en la ternura con que trata al niño (vv. 464, 468-470, 853 s., y vv. 856 s.) y a Pánfila (vv. 860, vv. 865 s., vv. 867 ss., y vv. 873 s.), así como en su candorosa evocación de los tiempos —aún muy recientes— en que desconocía el sórdido futuro que su profesión iba a depararle (vv. 476b ss.)¹⁹.

Sin embargo, el plan que concibe para descubrir la identidad de los padres del bebé expuesto deja bien claro que Habrótono no tiene un pelo de tonta: la cautela con que intentará poner a prueba a Carisio (vv. 516 ss.), su precaución de no crear vanas esperanzas (vv. 499 ss., y vv. 536 ss.), la astucia y el oportunismo con que abordará al supuesto padre, y su aptitud para manejar los resortes de la piedad y la conmiseración (vv. 520 ss., vv. 526 ss., vv. 528b ss., y vv. 533 ss.), sólo pueden ser fruto de una inteligencia práctica fuera de lo común, y de una madurez prematura.

Todo ello contrasta sucesivamente con la torpeza y la mezquindad de Onésimo, con la ignorancia y el egoísmo del *senex* (ya manifiesta en el acto primero), y con la falsa honestidad de Carisio: el esclavo cataloga a la hetera según los módulos de su propia conducta; siempre atento a sus intereses particulares, desconfía de las intenciones de la muchacha (v. 535, *πανούργως καὶ κακοήθως, ἄβρότονον*; vv. 538-540, 550-553, y 557-560, —éstos últimos monológicos—), a pesar de que le ofrece pruebas evidentes de su honradez²⁰. Esmícrones, por su parte, continúa refiriéndose a Habrótono en el mismo tono despectivo que utilizaba durante el primer acto, según podemos deducir de sus alusiones en los vv. 589 (*ψαλτρίας*), 600 (*ψάλτιαν*), 621 (*ψαλτρίας*), 682 (*δείν' ἔχει*), y 693 (*μετὰ τῆς καλῆς γυναικὸς ἦν ἐπεισάγει*), pésimamente conservados.

Sin embargo, es Carisio el personaje que juzga a Habrótono más despiadadamente (vv. 890 s., *οἷαν λαβῶν // γυναιχ' ὁ μέλεος ἠτύχηκα*). De un siervo cobarde y de un viejo avaro no podemos esperar sutiles matizaciones; pero no deja de sorprender semejante actitud en un joven que afirma poseer la capacidad de discernir el bien del mal, en un monólogo colocado significativamente entre las dos escenas en que la hetera resuelve de manera definitiva el arduo problema que él mismo ha creado con sus errores sucesivos. Tal vez Menandro otorgó a Carisio la oportunidad de rectificar sus puntos de vista al respecto en las escenas finales de la comedia, por desgracia perdidas; de todos modos, las consecuencias del contraste son ya irreparables, y difícilmente podría modificarse la ventajosa posición que adquiere Habrótono en su confrontación con este personaje.

¹⁹ Es muy característico del tratamiento menandro de la figura de la hetera, el evitar poner el énfasis en los aspectos sórdidos de su oficio (véase Rossich: «Personajes femeninos de Menandro», *Convivium*, 19-20, 1965, p. 37).

²⁰ Aunque algunos críticos (véase Post: «The Feminism of Menander», *Class. Weekly*, 19, n.º 24, pp. 198-202) han subrayado la razonable y legítima búsqueda de la libertad por parte de Habrótono, ello no constituye

(como se deduce de su comportamiento con el niño) el móvil primordial de su actuación: «Menander has made Habrotonon a slave in order to give her a motive for her good deed, but within this limit she is portrayed with great favor. She transcends the other characters' expectations of her nature by displaying candor, sympathy and courage» (Henry: *op. cit.*, p. 60). Igualmente Gomme-Sandbach: *op. cit.*, p. 334, y Goldberg: *The Making of Menander's Comedy*, London, 1980, p. 64.

En definitiva, podemos decir que su conducta responde, como la de Glicera en *Perikeiromene*, a la configuración tradicional del tipo de la cortesana verdadera; y se convierte, como en tal caso, en el instrumento de progresión de la intriga, que culmina, una vez más, con la restauración de la unidad familiar. Sin embargo, hay un rasgo que distingue a Habrótono de Glicera; y es que la ambigüedad consustancial a la entidad dramática de este personaje, no se manifiesta aquí tanto en el tipo de recompensa que el autor otorga a Habrótono (cuyo *status* mejora, pero no se modifica, como ocurre en el caso de la falsa hetera)²¹, cuanto en su carácter: creo que, en efecto, el plan que concibe Habrótono para poner a prueba a Carisio y, sobre todo, la habilidad y la astucia con que lo ejecuta —según se deduce de sus rápidos e inmejorables resultados—, ponen al descubierto una faceta del carácter de Habrótono de dudosa calificación moral: su capacidad para tejer y simular engaños no deja de ser una clara manifestación de las «malas artes» tradicionalmente atribuidas a las mujeres de su profesión²², aunque en este caso estén puestas al servicio de un fin noble y generoso.

II.3. PÁNFILO

Recién casada de *Epitrepontes*, es el prototipo de mujer fiel, dispuesta a sacrificar la dote para permanecer junto a su marido. Nos consta su aparición en las dos primeras escenas del acto cuarto: en la primera de ellas (bastante mutilada) acusa a Esmícrides de tratarla como a una esclava, puesto que recibe de él la orden —no el consejo avalado por razones convincentes— de abandonar la casa conyugal (vv. 714 s.). En la escena siguiente (vv. 853-874), sostiene un breve diálogo con Habrótono, que permite al autor contrastar a ambas mujeres por su aspecto y por el modo en que se tratan mutuamente; sin embargo, las palabras de Pánfila no aportan nada nuevo a su configuración.

La laguna existente entre los vv. 758 y 853 nos ha privado de dos parlamentos de Pánfila fundamentales desde el punto de vista de la autocaracterización: su réplica a los argumentos expuestos por Esmícrides para justificar la conveniencia de su separación matrimonial definitiva²³, y el monólogo que seguía a la partida del *senex* (del que sólo conservamos un fragmento: ἐξετύφην μὲν οὖν // κλαίουσ ὄλωσ), paralelo al pronunciado por Carisio en este mismo acto, y de contenido previsiblemente amoroso²⁴. La pérdida resulta mucho más lamentable, si se tiene en cuenta que el uso de los procedimientos de autocaracterización textual es, en este caso, bastante insólito: en las obras de Menandro, la descripción de la entidad dramática de las mujeres que poseen el *status* social y jurídico de Pánfila está exclusivamente a cargo de los otros personajes (generalmente de los masculinos), y suele limitarse a la mención de uno o dos rasgos significativos, habitualmente puestos al servicio de las necesidades inmediatas de la trama²⁵.

²¹ Las escenas finales de *Epitrepontes* se han perdido, pero la mayoría de los críticos coincide en afirmar que Habrótono obtendría como recompensa la libertad. Sin embargo, sigue permaneciendo excluida del orden social establecido; en él sólo se integra Glicera, en su calidad de falsa hetera.

²² Véase Arnott: «Time, Plot and Character in Menander», en Cairns (ed.): *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 1979, pp. 353-355.

²³ Las razones que esgrimía Pánfila para negarse a romper su matrimonio con Carisio debían ser de naturaleza excepcional, como lo prueba la profunda conmoción que experimenta éste (v. 888, «ὦ φλυκιάτη» δὲ «πῶν λόγων οἴους λέγεις»), al escucharlas casual e involuntariamente.

²⁴ Véase Gomme-Sandbach: *op. cit.*, pp. 357 y 363.

²⁵ Véase Ruiz: *op. cit.*, p. 141.

Conservamos, sin embargo, los comentarios de Habrótono (vv. 483 ss. y 486 ss., todos ellos dialógicos) y Carisio (vv. 914 ss., de carácter monológico) referentes a Pánfila. Los primeros hacen alusión a la belleza de la joven y a la riqueza de sus ornamentos —la cual permite deducir su alta alcurnia (véanse, igualmente, los vv. 487 ss.)—; y asumen simultáneamente dos funciones: la de presentar sintéticamente al público el aspecto físico de este personaje, que aún no ha aparecido en escena, y la de preparar el futuro reconocimiento²⁶. Los de Carisio completan el retrato de esta perfecta casada, al poner el acento en sus cualidades morales, mantenidas incluso a costa de la ruina de su avaricioso padre (vv. 914 ss., 919 ss., y 929 ss.).

Pánfila reúne, pues, todas las facetas —belleza física, virtudes morales, buen linaje y bienes de fortuna— que, al aglutinarse, determinan al héroe en general y a los protagonistas menandros en particular. Todas, excepto la de pertenecer al género masculino. No menos extraño resulta que, tratándose de una mujer casada, aparezca como objeto amoroso de la comedia²⁷.

En conclusión, podemos decir que Pánfila es, tanto por el papel que adopta en la acción cómica, como por las cualidades que determinan su comportamiento, y por el modo en que éstas son perfiladas, un personaje atípico dentro del universo dramático menandro: situada en el centro de un conflicto motivado por la intransigencia que caracteriza a sus dos «protectores» (padre y esposo), escapa a la pasividad que define a todos los demás personajes femeninos unidos (o con posibilidad de unirse) al varón por lazos legítimos. Optando en contra de los intereses paternos por la salvaguarda de su matrimonio, manifiesta (al igual que lo hace Habrótono con su opción particular) una valía humana infinitamente superior a la de las figuras masculinas: en efecto, Carisio, el supuesto protagonista masculino de la comedia, asiste pasivamente al naufragio de su propio matrimonio, cuya salvación procura la intervención externa de la hetera, pero cuya continuidad sólo está garantizada por el amor incondicional y la tenacidad de su esposa. Por ello, cabría afirmar que la excepcionalidad de Pánfila supone, en *Epitrepontes*, algo más que una reivindicación simbólica de las virtudes femeninas, como lo prueban la significativa presencia escénica del personaje, la forma en que aparece caracterizado, y el tipo de afinidades y contrastes que por ambos medios se potencian en la obra: Pánfila se opone, por su carácter, tanto a Esmícrides como a Carisio; en el primer caso, el autor ha optado por una confrontación directa y explícita entre el *senex* y su hija, que se materializaba en la escena de debate del acto cuarto, donde la joven supuestamente se negaba a aceptar las razones que esgrimía el padre para justificar la conveniencia de un divorcio. También Carisio compara, en su primera intervención ante el público, la honestidad y la coherencia de Pánfila con sus prejuicios y su falta de rigor moral; pero no coincide con ella en escena hasta que no se resuelve el conflicto, de manera que Menandro parece haber potenciado otro tipo de oposición —más sutil— entre los esposos, que se manifiesta, a mi juicio, en los paralelismos y contrastes que presiden sus respectivos procesos de caracterización: en efecto, sus papeles tienen una importancia cuantitativa similar, pero, mientras Pánfila entra en escena para tomar parte activa en la resolución del conflicto conyugal, Carisio sólo lo hace cuando han desparecido las barreras externas e internas que la obstaculizan; por otra parte, la autocaracterización de ambos se ejecuta a través de monólogos paralelos, pero, mientras el de Pánfila precedía seguramente a la consumación del plan de Habrótono, y la incertidumbre del desenlace confería dra-

²⁶ Véase Magistrini: «Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio», *Dioniso*, 44, 1970, pp. 101-102.

²⁷ «Las esposas, ciertamente, por su estabilidad jurídica, por la función que les había reservado la sociedad, por su escasa participación en las preocupaciones y en las aficiones de sus maridos, no se prestaban a ser heroínas de historias de amor» (Gil: 1975, p. 64).

matismo e intensidad a la expresión de sus sentimientos, el monólogo de Carisio es demorado hasta el momento en que éste adquiere plena conciencia de su error (de ahí la amarga ironía con que el personaje se contempla a sí mismo), y la salvación del matrimonio está ya garantizada (de ahí, también, la obligada distancia con que lo contempla el espectador/lector).

En mi opinión, estos hechos implican —además de una evidente manipulación de la perspectiva del público, a quien se invita a simpatizar con Pánfila— un cuestionamiento de la validez —literaria y social— del tradicional reparto de papeles entre los dos sexos, cuyas funciones encontramos aquí felizmente invertidas: ya no es la hetera el único personaje femenino que, por su ambiguo *status*, tiene la facultad de cambiar el incierto destino del héroe y de la joven ciudadana: por el contrario, es ésta quien, con su conducta, decide finalmente el futuro de ambos.

En consecuencia, no me parece desatinado afirmar que *Epitrepontes* es una comedia de heroínas, no de héroes, y que representa una posible reivindicación de los modos femeninos de ver el mundo.

III. Las máscaras femeninas correspondientes a jóvenes libres que aparecen catalogadas en el *Onomasticon* (IV, 151-154) son: la parlanchina (λεκτική), la de pelo rizado (οὔλη), la virgen (κόρη), la pseudovirgen (ψευδοκόρη), la segunda pseudovirgen (ἑτέρα ψευδοκόρη), la parlanchina entrecana (σπαρτοπόλιος λεκτική), la concubina (παλλακή), la cumplida cortesana (ἑταιρικὸν τέλειον), la cortesana en sazón (ἑταιρίδιον ὠραίου), la cortesana dorada (διάχρυσος ἑταίρα), la cortesana con toca (διάμιτρος ἑταίρα), y la antorchita (λαμπάδιον).

A diferencia de lo que ocurre con las máscaras masculinas, éstas no se distinguen por sus rasgos faciales —sobre los que apenas se dan detalles²⁸— o por el color de su pelo, sino únicamente por el tipo de peinado, que, obviamente, no da indicios acerca del carácter de estos personajes: sólo ofrece información sobre el *status* social y jurídico de los mismos²⁹; lo cual significa, en opinión de la mayoría de los estudiosos³⁰, que éste es el único aspecto interesante de dichas figuras, puesto que sus máscaras no parecen pretender caracterizarlos psicológicamente. En efecto, la disposición del cabello denota exclusivamente el grado de «respetabilidad» de cada tipo de fémia: las mujeres que se consideran «respetables» llevan el pelo cepillado y recogido sin artificios; en cambio, las que no pertenecen a dicha categoría, lo exhiben como símbolo de sus habilidades sexuales.

Pasemos, no obstante, a analizar el significado peculiar del tipo de máscaras (y de nombres propios) que asignó Menandro a Glicera, Habrótono y Pánfila en estas dos comedias.

III.1. Tanto el nombre como la máscara de Glicera se caracterizan por la ambigüedad de sus connotaciones, indicio del también ambiguo *status* jurídico de la joven: Glicera es, en efecto, una ψευδοκόρη porque, desconociendo la identidad de sus progenitores, ignora su condición de ciuda-

²⁸ La mayor parte de las máscaras femeninas tienen los ojos y la boca más cerrados que los de las máscaras masculinas, porque, a diferencia de lo que ocurre con los hombres, la función de las mujeres en la sociedad menandrea no es ver y hablar, sino escuchar y ser vistas.

²⁹ Las máscaras masculinas —especialmente las correspondientes a hombres libres— se diferencian por el color y la calidad del cabello y de la piel; y por la forma de la frente, de las cejas, de la nariz, de la boca, de

la barba e, incluso, de las orejas. Estas distinciones constituyen una síntesis de signos fisiognómicos que aparecen analizados en la *Physiognomica*, cuyo autor atribuye (807 a 35-808 b 14, y 810 a 16- 814 b 10) un significado psicológico (a veces bastante ambiguo, y, en ocasiones, contradictorio: véase Caro Baroja: *Historia de la Fisiognomía. El rostro y el carácter*, Madrid, 1988, pp. 29-35) a diferentes tipos de rasgos físicos.

³⁰ Véase, especialmente, Wiles: *op. cit.*, pp. 156 y 183-184.

dana y, al mismo tiempo, ha estado conviviendo en unión ilegítima con el hombre que, tras la ἀναγνώρισις, se convertirá en su legítimo esposo. Así, pues, parecería en escena con una de las dos máscaras de pseudovirgen, cuyo peinado combina los adornos propios de la doncella con los de la recién casada (ἡ δὲ ψευδοκόρη λευκοτέρα τὴν χροιάν, καὶ περὶ τὸ βρέγμα δέδεταί Ταθς τρίχας, καὶ ἔοικε νεογάμῳ. ἡ δ' ἑτέρα ψευδοκόρη διαγιγνώσκειται μόνῳ τῷ ἀδιαδρίτῳ τῆς κόμης), correspondientes ambas a jóvenes cuyo verdadero *status* (físico y/o jurídico) se mantiene oculto —en el canal de comunicación interno— hasta el final de la comedia³¹. Esto significa que la apariencia física no define a Glicera como hetera (o como παλλακή, ya que tiene con el soldado una relación estable), sino como falsa hetera, y que su caracterización y su papel dramático van a estar determinados, desde el inicio mismo de la acción cómica, por el reconocimiento final de su condición de ciudadana.

En consecuencia (y en contraste con lo que constatábamos a partir de la descripción textual de este personaje, que resultaba semejante, tanto por su contenido como por sus procedimientos, a la de Habrótono), la caracterización «visual» de Glicera está —como en seguida comprobaremos (véase III.2)— mucho más próxima a la de Pánfila —una ciudadana legítimamente casada— que a la de la verdadera hetera (véase III.3). A diferencia de lo que ocurrirá con Habrótono, en el caso de Glicera no se potencia el contraste entre la apariencia física y el verdadero ser del personaje, porque ella es lo que realmente parece: una mujer decente. Yo creo que Menandro utiliza la distancia que, de este modo, crea entre el público y los personajes, con una finalidad que bien podría calificarse de perversa: la de invertir el significado que asume, en la configuración de las auténticas heteras, el juego entre apariencia y realidad: ya no se trata de convencer al espectador de que, a veces, las apariencias engañan —como lo demuestra el hecho de que una hetera pueda comportarse noblemente—, sino de obligarlo a presenciar cómo una mujer que, además de ser decente, lo parece, es confundida y tratada como una hetera.

Por otra parte, debemos también suponer que la máscara de Glicera estuviera adaptada a las exigencias concretas de la trama, y que presentara la cabeza rapada. Desde luego, no por ello dejaría la máscara de pseudovirgen de reconocerse como tal, pero, al estar excepcionalmente privada del elemento que aporta la información más relevante acerca de las figuras femeninas (el *status* jurídico), obligaba al público a examinar los rasgos de la cara para identificar al personaje y, en consecuencia, a extraer conclusiones sobre su carácter, lo que constituye un indicio de la excepcional configuración ética de Glicera en *Perikeiromene*.

Con la información precedente coincide la proporcionada por el nombre propio de la joven: es un nombre recurrente en la obra menandrea, pero cuyas connotaciones literarias no podemos precisar con seguridad plena, porque reaparece únicamente en textos fragmentados³². En cualquier caso, este nombre favorece, con su ambiguo significado socio-histórico, la configuración del personaje a través de la indeterminación de su *status*, pues en la vida real fue llevado (al igual que

³¹ En opinión de Navarre (*Le Théâtre Grec*, Paris, 1925, pp. 236-237), Glicera llevaría, en concreto, la segunda máscara de pseudovirgen, que debió de representar —a diferencia de lo que ocurre con la primera, perteneciente a jóvenes que han sido violadas, pero que aparecen casadas desde el inicio de la comedia— a muchachas que permanecen solteras hasta el momento en que se resuelve la intriga cómica. Sin embargo, se ignora la verdadera causa de que existieran dos máscaras para identificar a un mismo tipo, y también podría

plantearse como criterio de distinción el *status* social de su portadora: en efecto, no sólo son falsas doncellas las muchachas ciudadanas que han tenido un niño antes del matrimonio (como ocurre con Pánfila en *Epitrepontes*), sino también —y éste es el caso de Glicera— aquéllas que, por desconocer su condición de tales, han estado conviviendo con un hombre en unión ilegítima (cf. Webster: *Greek Theater Production*, London, 1956, p. 86, y Wiles: *op. cit.*, p. 182).

³² Véase Gomme-Sandbach: *op. cit.*, p. 466.

el de Pánfila) tanto por heteras como por respetables esposas³³. Finalmente, su etimología hace alusión (una vez más, como en el caso de Pánfila) al carácter —y también al aspecto físico— grato de su portadora (γλυκερός), indicando así su protagonismo en la intriga amorosa de la comedia.

III.2. Webster asigna a Pánfila la máscara de la οὐλη, que representa, en su opinión, a la esposa silenciosa y reservada de la Comedia Nueva³⁴. Aunque es cierto que esta máscara se acomodaría al carácter de la recién casada de *Epitrepontes*, destacando como rasgo fundamental del personaje la discreción —virtud ésta (según los griegos) poco común entre las féminas, y cuya posesión convertiría a Pánfila en prototipo de la perfecta casada—, parece más razonable pensar, con otros estudiosos³⁵, que apareciera en escena, como Glicera, con una de las dos máscaras de ψευδοκόρη, puesto que ambas presentan la ventaja, frente a la propuesta por Webster, de informar al espectador acerca del ambiguo *status* de Pánfila, y de potenciar, además, su contraste con Habrótono.

Por otra parte, esta ambigüedad se encuentra también favorecida por las connotaciones del nombre propio del personaje: puesto que reaparece en las adaptaciones latinas de los dos Ἀδελφοί, Κόλαξ y Εὐνούχος, podemos deducir que Pánfila fue un nombre de joven recurrente en Menandro. Su etimología hace alusión al carácter —y también al aspecto— amable de su portadora³⁶, y se adecua bien a los dos requisitos que debe reunir cualquier mujer que aspire a convertirse en objeto amoroso de la comedia (juventud y belleza); sin embargo, no especifica, en sentido estricto, el *status* jurídico de esta figura. En efecto, en los *Adelphoe* y el *Enumuchos* (vv. 440 ss.) de Terencio, Pánfila es una joven soltera; en cambio, en el *Stichus* plautino aparece como recién casada. A las imprecisas connotaciones dramáticas de este nombre, hay que añadir sus equívocas connotaciones sociales: históricamente, el nombre de Pánfila fue llevado tanto por mujeres respetables como por heteras (cf. nota 32). Posiblemente la audiencia del momento, familiarizada con un código nominal dramático mucho más rígido, no percibía la ambigüedad en tal sentido, pero es indudable que todas estas sugerencias contribuían a destacar el comprometido *status* del personaje en la obra.

III.3. McCary³⁷ asigna a Habrótono la máscara de la ἐταιρίδιον ὠραῖον, que representa a una mujer joven que no usa cosméticos, y lleva el pelo sin artificios, recogido con una cinta (τὸ δ' ἐταιρίδιον ἀκαλλώπιστόν ἐστι, ταινιδίῳ τὴν κεφαλὴν περιεσφιγμένον).

Como ya se ha dicho, el criterio de distinción primordial entre las máscaras correspondientes a mujeres jóvenes es el tipo de peinado, que nos permite reconocer el grado de «respetabilidad» del personaje: las mujeres que se consideran «respetables» llevan el pelo cepillado y recogido sin artificios; en cambio, las que no pertenecen a dicha categoría lo exhiben como símbolo de sus habilidades sexuales. Sin embargo, entre ambos extremos existen estadios que podríamos calificar de intermedios: dentro del primer grupo, éstos están representados por las dos pseudovirgenes (máscaras que hemos atribuido a Glicera en *Perikeiromene* y a Pánfila en esta misma obra); y dentro del segundo, por la máscara que hemos asignado a Habrótono. En efecto, su peinado es todavía na-

³³ Véanse Webster: *An Introduction to Menander*, Manchester, 1974², p. 95; y Gatzert: *De nova comoedia quaestiones onomatologicae*, Giessen, 1913, p. 65.

³⁴ Webster: 1956, pp. 87-88.

³⁵ Cf. McCary: 1970, p. 289; y Robert: *Die Masken der Neueren Attischen Komödie*, Halle, 1911, p. 74.

³⁶ Véase Harsh: *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1948, p. 324.

³⁷ 1970, p. 289.

tural —lo que significa que la joven conserva aún su inocencia—, pero está empezando ya a adquirir la sofisticación que caracteriza a las cortesanas profesionales. Esta apariencia ambigua del personaje potencia (y justifica) el uso de la doble perspectiva en su descripción textual y confirma la peculiar combinación de cualidades que definen su *ethos*, resultado de un difícil equilibrio entre la astucia y la ingenuidad.

Ahora bien, la máscara no califica moralmente a su portadora, como tampoco lo hace el nombre propio³⁸, que transmite una información muy similar a la proporcionada por la máscara. Su etimología incide en el rasgo que determina la función del personaje en la trama: su condición de hetera. En efecto, algunos estudiosos lo ponen en relación con el adjetivo ἄβρος («delicado», «dujurious»)³⁹; otros, en cambio, lo hacen derivar del nombre de una planta aromática (la *artemisia abrotanum*), a la que Plinio (*NH XXI*, 162) atribuye propiedades supuestamente afrodisíacas⁴⁰. Ambas explicaciones resultan igualmente satisfactorias, puesto que coinciden en su intención de señalar las reminiscencias eróticas del nombre de Habrótono. En idéntico sentido operan, además, sus connotaciones literarias, no siendo *Epitrepontes* la única comedia de Menandro donde encontramos este nombre asignado a una profesional del amor⁴¹.

A partir de estas constataciones podemos afirmar que la caracterización «visual» de las figuras femeninas de *Epitrepontes* parece invitar al espectador/lector a cuestionar la férrea jerarquía social y de valores que determina la configuración del universo dramático menandro, especialmente si se tiene en cuenta que sus máscaras están, en principio, concebidas para identificar al personaje portador, no por su naturaleza ética, sino por su *status*. En efecto, no deja ser significativo el que Menandro haya elegido para la joven ciudadana y para la hetera las máscaras que, dentro de su correspondiente categoría, ofrecen indicios más dudosos sobre la condición de dichas figuras: Pánfila no aparece caracterizada como esposa (a pesar de serlo), porque seguramente hacía su entrada en escena con una de las dos máscaras de ψευδοκόρη —indicando que la joven se ha iniciado ya en el placer sexual y ha perdido la inocencia de las vírgenes—; y Habrótono lleva, a su vez, la única máscara de hetera que no presenta el rostro maquillado y, con excepción de la concubina, también la única que no luce un peinado artificioso. En mi opinión, estos dos rasgos pretenden destacar que la hetera es nueva en el oficio y que aún conserva su candor (como de hecho se afirma en el diálogo dramático); y la asemejan —por su aspecto y por su posición ante el mundo masculino— a Pánfila. Desde luego, las diferencias sociales que median entre ambas son obvias y están marcadas por la naturaleza de sus máscaras y atuendos respectivos; pero, precisamente por eso, me parecen más significativas las similitudes que existen entre el peinado de estas dos máscaras. Igualmente, creo que la inusitada coincidencia de las dos mujeres en una misma escena y su mutuo entendimiento pretende potenciar más la percepción de los parecidos que la de las diferencias.

Si realmente estamos en lo cierto al afirmar que el autor pretendió destacar, por encima de todo, las afinidades éticas profundas que pueden compartir una respetable ciudadana y una esclava que comercia con su cuerpo, podemos afirmar que debió de hacerlo para instar a su público a cuestionar la validez de las jerarquías sociales aceptadas y justificadas en la época. Ahora bien, aunque admitamos esta teoría, debemos advertir que el modo de presentarla es, cuando menos, conscientemente ambiguo: en la Grecia de Menandro, la condición social y jurídica de las mujeres

³⁸ Véase Webster: 1974², pp. 94-95.

³⁹ Véase Harsh: *op. cit.*, p. 324.

⁴⁰ Véanse Gomme-Sandbach: *op. cit.*, p. 291, y Gatzert: *op. cit.*, p. 60.

⁴¹ También en *Perikeiromene* aparece una flautista llamada Habrótono.

no depende, en última instancia, de factores objetivos, sino del tipo de relación que une a aquellas con el mundo masculino.

IV. El análisis precedente nos permite deducir que —aunque no se puede negar la influencia que ejerce la concepción jerárquica de la sociedad propia de la Atenas menandrea en la definición ética sustancial de estos personajes, los cuales han sido configurados de manera que, trascendiendo su propia individualidad, puedan convertirse, por encima de todo, en representantes ideales de esa realidad social— la «calidad dramática» de su caracterización no depende, en última instancia, de su *status*, sino de la naturaleza del tipo literario al que encarnan y de las posibilidades de aprovechamiento y renovación que, en cada obra, ofrecía éste al autor.

Como prueba irrefutable de dicha tesis, podemos, en efecto, presentar la diversidad de tratamientos de que son objeto los distintos tipos de figuras femeninas que hemos estudiado: entre ellas, la que parece suscitar un mayor interés en Menandro es, sin duda, la de la *ὄντως ἑταῖρα*, que aparece en dos de sus variantes más significativas en las comedias que hemos analizado: la de la adolescente que acaba de iniciarse en el oficio, en *Epitrepontes*; y la de la falsa hetera, en *Perikeiromene*. Ambas adquieren un mismo grado de protagonismo en la trama, y comparten idéntico papel y un proceso semejante de caracterización textual (las dos están contempladas desde una doble perspectiva, cuyo signo establece las barreras sexuales de la comedia, y configuradas a partir de la inversión sistemática de las cualidades más tradicionales y negativas del tipo). Los únicos elementos que establecen una distinción sustancial entre la auténtica cortesana y la falsa hetera, son la máscara y el nombre propio, porque ambos ofrecen claros indicios del verdadero *status* de sus portadoras, definiendo a Glicera como *ψευδοκόρη*, e invirtiendo el significado que, en los otros casos, adquiere el contraste entre el ser aparente y el ser real del personaje.

Aunque estas constataciones puedan, en principio, inducir a pensar que, en contra de lo que hasta este momento se ha dicho, las afinidades y contrastes que se observan en la caracterización (textual y visual) de las dos heteras, derivan precisamente de las semejanzas y diferencias que existen entre sus respectivas condiciones sociales y jurídicas, la falsedad de dicho razonamiento queda puesta en evidencia cuando se compara su tratamiento (especialmente el de Glicera) con el que recibe la pseudovirgen de *Epitrepontes*. Pues bien, en primer lugar, el hecho de que Pánfila, a pesar de tener un papel dramático y una configuración textual sustancialmente distintos a los de Glicera, comparta con ella un mismo tipo de máscara demuestra que, en efecto, la indefinición visual de las figuras femeninas no se debe a la voluntad del dramaturgo, sino a la limitación de las posibilidades reales de caracterización que ofrecía el catálogo de máscaras del género. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el público no descifra los rasgos de las máscaras como si de una ecuación se tratase, sino que sus connotaciones varían dependiendo de la situación concreta en que se encuentran inmersos los personajes: y así, el significado de la máscara de Glicera sólo se comprende cuando se constata que está privada del elemento que realmente permite distinguir a las figuras femeninas entre sí (el pelo); y el de la máscara de Pánfila, cuando se capta el sutil parecido entre su aspecto y el de Habrótono. En última instancia, lo único que anticipan por sí mismas estas máscaras (al igual que ocurre con las connotaciones literarias y etimológicas de los nombres de estos tres personajes) es la ambigüedad del *status* social y jurídico de sus portadoras.

En segundo lugar, y por lo que respecta a la definición textual de estas tres figuras, hemos constatado que el proceso descriptivo que afecta a Pánfila no está menos elaborado que el que corresponde, en la misma obra, a Habrótono, o a Glicera en *Perikeiromene*: Pánfila tiene también la facultad de autocaracterizarse a través del diálogo y del monólogo, sólo que, a diferencia de las heteras (verdaderas o supuestas) está contemplada desde una perspectiva unilateral. Una vez más,

resulta vano intentar justificar estas variaciones en virtud del *status* de los personajes (mientras Pánfila aparece configurada —en los dos canales de comunicación por los que discurre el mensaje teatral— como auténtica ciudadana, a Glicera sólo la percibe como tal el espectador/lector), porque entre Pánfila y las falsas vírgenes que aparecen en otras comedias de Menandro no existe un contraste de esa clase y, sin embargo, la caracterización de una y otras es radicalmente distinta (a la mayoría de las pseudodoncellas menandreas les corresponden un papel pasivo, mudo e insignificante, y una configuración dramática absolutamente pobre, destinada solamente a destacar su condición de ciudadanas). Por otra parte, la cuidadísima caracterización de Pánfila en *Epitrepontes* viene a confirmar que, en efecto, entre los personajes femeninos, el interés de Menandro no estuvo monopolizado por un solo tipo (el de la hetera), porque todos ellos, en un contexto adecuado, podían ser susceptibles de renovación e individualización. Además, no creo que la existencia de tal posibilidad, y la validez de las afirmaciones precedentes, se vean cuestionadas por la constatación de que, en la mayoría de las comedias de Menandro, ni las esposas, ni las jóvenes ciudadanas, ni las esclavas, suelen constituirse en objeto de análisis ético o de profundización psicológica.

Todo esto significa, en última instancia, que Menandro no estaba tan poco interesado en el *ethos* femenino como algunos críticos pretendían (véase nota 3, p. 227) —y la indefinición fisiognómica de las máscaras de esta categoría de personajes permite presuponer; a no ser que interpretemos la inequívoca positividad con que aquél aparece configurado, como indicio, precisamente, del escaso afán del autor por ahondar en los móviles de conducta femeninos. Por otra parte, el hecho de que, en *Epitrepontes*, se amplíe el espectro de este tipo de personajes con la inusitada intervención en la trama de una ciudadana ejemplar (Pánfila), invita a cuestionar si, realmente, las peculiaridades estructurales de las que podríamos denominar «comedias de hetera» se deben exclusivamente a la participación de este tipo en la intriga cómica. Yo creo que sólo en parte es así, y que la caracterización (formal y conceptual) de dichas figuras en Menandro, denota, en efecto, una crecientemente indiscutible operatividad de la mujer en la época, e invita a cuestionar la supuestamente indiscutible operatividad de las concepciones éticas y sociales del Perípatos en el drama menandreo.

ELENA MACUA MARTÍNEZ
UPV/EHU