

# 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

8-9



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

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD  
AINTZINATE-ZIENTZIEN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1991-1992

GASTEIZ

## TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN EN MENANDRO: ALGUNOS EJEMPLOS DEL *DYSKOLOS*

I. No sería lícito abordar un análisis de personajes dramáticos que presupone la aceptación de una concepción tradicional de los mismos, sin hacer alusión a ciertas teorías modernas que cuestionan su supuesta entidad, declarando abiertamente la falacia de los trabajos inscritos en una línea de investigación histórica. Nos referimos, evidentemente, a la crítica semiótica, cuyas repercusiones en el estudio del drama en general fueron expuestas ya en 1977 por A. Ubersfeld<sup>1</sup>, y cuyo presupuesto básico es la consideración del personaje como mero lugar de confluencia de «funciones», y no como la copia sustancial de un ser.

En realidad, la consideración de la primacía de la acción sobre el agente que induce a los semiólogos a negar el concepto «clásico» de personaje, no es precisamente novedosa, como podrán recordar los lectores de Aristóteles<sup>2</sup>, y mucho menos implica la ruina de la identidad del personaje dramático. De hecho, la escasa validez de semejante conclusión obliga a Ubersfeld a realizar constantes «puntualizaciones», que son, en definitiva, concesiones a las formas tradicionales de percepción del teatro: para empezar, reconoce que, en el plano de la representación, y por encima de las variaciones cualificativas y funcionales, se impone la permanencia existencial del comediante, cuya realidad física «consiste en la mimesis del personaje-texto» y permite unificar la diversidad de signos<sup>3</sup>.

Esta realidad incuestionable, junto con la constatación del carácter primordialmente físico del teatro, ha hecho surgir, a su vez, otra seria objeción al análisis «literario» de los personajes dramáticos, cuya existencia en el texto previa a la representación ha sido, nuevamente, negada<sup>4</sup>. A dicha consideración habría que responder que, obviamente, un personaje de teatro sólo se realiza como tal en el momento en que un actor de carne y hueso se apropia de la realidad textual; pero, al mismo tiempo, cualquier director de escena medianamente sensato tendrá que admitir que su labor consiste en actualizar su propia interpretación de determinado texto. Porque éste, además de formar parte de la representación como uno más de sus elementos, tiene un valor literario intrínseco independiente. Y lo mismo puede decirse de los personajes<sup>5</sup>.

También Ubersfeld reconoce la unidad del personaje en el plano textual (aunque la califique de provisional) y la considera como el elemento decisivo de unificación de la dispersión de signos

<sup>1</sup> *Lire le théâtre*, traducido por F. Torres Monreal con el título de *Semiótica teatral*, Madrid, 1989.

<sup>2</sup> Cf. *Poética*, 1450 a.

<sup>3</sup> *Semiótica teatral*, pp. 88-89.

<sup>4</sup> Cf. D. Heras. «El personaje y la dirección de escena», en AAVV, *El personaje dramático*, Madrid, 1985, p. 205; Sanchís Sinisterra, «Personaje y acción dramática»,

*ibidem*, pp. 97-115; y Sito Alba, «El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público», *ibidem*, p. 151.

<sup>5</sup> Véanse los comentarios al respecto de Heras, Hormigón, De Paco y Canseco en las pp. 221-222 y 227-228 de la misma obra.

que caracteriza al texto dramático<sup>6</sup>. Pero si su existencia es incuestionable en este sentido, no hay razones para deslegitimar las líneas de estudio tradicionales.

En el fondo, lo que los semiólogos parecen reprochar a la investigación histórica de los personajes dramáticos, no es tanto el procedimiento de análisis, como su tendencia a proyectar en ellos «la imagen personal que el hombre se forma de sí mismo en tanto que realidad ontológica plena, indivisible, identificable bajo un nombre y un destino, sujeto activo y pasivo de su aventura terrestre»<sup>7</sup>. A este respecto convendría, sin embargo, señalar que un estudio literario completo implica en rigor dos procesos fundamentales: el primero, de carácter marcadamente objetivo, supone el análisis minucioso de todos los elementos presentes en el texto (no sólo los explícitos, sino también los implícitos: el sentido de una obra se comprende mejor cuanto más profundamente se conocen las circunstancias históricas en que fue concebida, la corriente literaria en la que se circunscribe, la evolución del género al que pertenece, etc.); pero la finalidad de este examen no es otra que la búsqueda del sentido último de dicho texto. Y, a diferencia de lo que sucede con las ciencias exactas, los mismos datos pueden conducir a conclusiones diferentes, porque en su interpretación interviene necesariamente la subjetividad. Por ello, el resultado es siempre incierto: cada lector elige lo que le conviene, obteniendo así su propia visión de ese universo ficticio que es la obra literaria<sup>8</sup>.

Estas consideraciones resultan especialmente oportunas cuando nos enfrentamos a un texto dramático inmerso en una tradición que podríamos denominar «cultura», en el sentido de que ha llegado hasta nosotros como un objeto eminentemente literario, configurado en torno al comportamiento verbal de unos personajes que se incluyen, además, en la categoría de los tipos heredados, y cuya comprensión exige el análisis de la relación que se establece entre su configuración sincrónica y la diacrónica, porque a ella deben su peculiar entidad<sup>9</sup>.

En efecto, las comedias de Menandro están protagonizadas por un repertorio bastante limitado de figuras típicas, puestas al servicio de una trama no menos convencional; pero algunas de ellas experimentan notables variaciones con respecto al conjunto de rasgos que les había otorgado la tradición. Ambas constataciones explican el hecho de que la mayor parte de los estudios dedicados a los personajes menandros tengan una perspectiva diacrónica, y estén más interesados en su evolución histórica que en la configuración concreta que adoptan en determinadas obras de Menandro. En los últimos años, sin embargo, han aparecido algunas publicaciones en las que se manifiesta una clara tendencia a contemplar el universo dramático menandro como una totalidad autónoma, y en las que importa, sobre todo, examinar la entidad funcional y psicológica de cada figura, y esclarecer el tipo de relación que, desde ambos puntos de vista, mantiene no sólo con los personajes que pertenecen a su misma categoría de *dramatis personae*, sino también con aquéllos que se incluyen en otras<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cf. *Semiótica*, pp. 88-90.

<sup>7</sup> Cf. Sanchís Sinisterra, «Personaje y acción dramática», en AAVV, *El personaje dramático*, p. 97.

<sup>8</sup> Una defensa magistralmente argumentada de la autonomía del agente respecto de la acción, y de la validez de los métodos tradicionales de estudio de personajes, puede encontrarse en Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978; traducido por M.<sup>a</sup> Jesús Fernández Prieto con el título de *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, 1990, pp. 116-148.

<sup>9</sup> Cf. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, París, 1980; traducido por Fernando Toro con el título de *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, 1983, p. 514. Véase igualmente Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense: I. Consideraciones generales en torno a la Comedia Media y Nueva», *Eclás.* 17, 71, 1974, pp. 63-64.

<sup>10</sup> Especialmente dignos de mención son, por el alcance de sus aportaciones, los trabajos de McCary («Menander's Slaves: Their Names, Roles and Masks», *TAPA* 100, 1969, pp. 277-293; «Menander's Characters:

Un estudio de esta índole implica, obviamente, la enumeración exhaustiva de los rasgos que definen a cada personaje y su ulterior comparación, y presupone el establecimiento de unos parámetros de análisis que permitan abarcar todas las vías por las que discurre la información relativa a los agentes del drama. En este sentido, podemos decir que los trabajos precedentes ofrecen unas conclusiones bastante parciales —puesto que han sido obtenidas a partir del examen aislado de ciertos procedimientos de caracterización muy específicos—, y que probablemente aquéllas merecen ser revisadas a la luz de un método más riguroso de estudio del personaje dramático, basado en la elaboración de un catálogo de los diversos recursos de que dispone el dramaturgo para caracterizar a sus personajes<sup>11</sup>, y en la observación de cuáles son usados en cada caso, de qué modo y en qué grado.

En efecto, tal como propone Pfister<sup>12</sup>, dichos procedimientos de información podrían clasificarse atendiendo a dos criterios fundamentales: en primer lugar, el del sujeto informante, que es doble (autor y personaje) en el caso del mensaje teatral; y en segundo lugar, el del modo en que se realiza la transmisión del mismo (explícita o implícitamente). Todo el repertorio de las técnicas de caracterización dramática quedaría así agrupado en cuatro categorías generales:

1.<sup>a</sup> *Técnicas de caracterización figural explícita*: comprenden la información directa que cada personaje, como sujeto de un discurso, transmite de sí mismo (comentario propio) más la que los otros ofrecen sobre él (comentario «ajeno»)<sup>13</sup>. En ambos casos es importante señalar si el contenido está articulado monológicamente o dialógicamente, y ello en virtud del distinto grado de credibilidad que corresponde a estos dos tipos de discurso, así como de la especial relevancia que, desde la perspectiva del espectador/lector, posee el hecho de que un personaje tienda a expresarse monológicamente.

De acuerdo con estas premisas, consideraremos monológico cualquier parlamento pronunciado por un personaje que no se encuentre, de hecho, dirigido a otro personaje presente en escena<sup>14</sup>. Obviamente, bajo dicha denominación incluiremos también los «apartes»: éstos pueden ser contemplados como una variedad del monólogo (aunque en la representación adopten la forma de diálogo directo entre personaje y público) en el sentido de que no implican un intercambio de puntos de vista, ni presuponen la posibilidad de que los personajes se engañen entre sí<sup>15</sup>. Ambas formas de expresión entrañan una ruptura con la coherencia de la comunicación dialógica y ofrecen al espectador datos adicionales para que enjuicie con conocimiento de causa el comportamiento de los personajes<sup>16</sup>.

Their Names, Roles and Masks», *TAPA* 101, 1970, pp. 277-290; «Menander's Old Men», *TAPA* 102, 1971, pp. 303-325; y «Menander's Soldiers: Their Names, Roles and Masks», *AJP*, 1972, pp. 279-298), a los cuales nos referiremos frecuentemente en lo sucesivo.

<sup>11</sup> Es decir, para transmitir una información acerca de su entidad y motivaciones, que permita recrear un efecto de realidad y facilite la verosimilitud de la acción desarrollada, y de las figuras protagonistas de la misma (cf. Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 50).

<sup>12</sup> *Das Drama*, München, 1977, pp. 251-264.

<sup>13</sup> «El personaje habla y al hablar, dice de sí mismo una serie de cosas que podemos comparar con las que los otros personajes dicen de él. Podemos hacer el inventario de las determinaciones (esencialmente psicológicas) del personaje analizando el contenido (psicológico) de su discurso, discurso que define sus relaciones (psicológicas) con

sus interlocutores o con otros personajes. (...) Este es el procedimiento clásico en el análisis del discurso de un personaje». (Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 98-99).

<sup>14</sup> En consecuencia, no es imprescindible que el hablante esté sólo sobre el escenario: basta con que se comporte como si de veras lo estuviera (Cf. Blundell, *Menander and the Monologue*, Göttingen, 1980, p. 5).

<sup>15</sup> «... el aparte reduce el contexto semántico a un solo personaje: señala la 'verdadera' intención u opinión del carácter, aunque el espectador sepa a qué atenerse y juzgue la situación con conocimiento de causa. En el aparte, en efecto, el monologante no miente jamás, puesto que 'normalmente' uno no se engaña a sí mismo». (Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 33).

<sup>16</sup> Cf. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, 1984, p. 11.

Siguiendo estos mismos criterios, Pfister propone también una distinción entre los comentarios «ajenos» en forma dialógica realizados en presencia del personaje al que afectan, y los emitidos en su ausencia: éstos merecen más credibilidad que los primeros, puesto que excluyen la posibilidad de que el hablante deforme conscientemente sus opiniones, condicionado por la presencia de quien es objeto de las mismas. Sin embargo, esta distinción carece de operatividad en la comedia que vamos a analizar (el *Dyscolos* menandro), porque en ella se ha constatado que, cuando obtenemos información de signo contrario acerca de un mismo personaje y procedente de idéntica fuente, la oposición conceptual se corresponde siempre con una oposición formal entre diálogo y monólogo (o aparte), que es, en realidad, la única procedente. En cambio, de entre los comentarios «ajenos» emitidos en ausencia del personaje sobre el cual versan, sí conferiremos un *status* especial a aquéllos cuya aparición preceda a la primera entrada en escena de la figura afectada, porque tienen la facultad de condicionar temporalmente la perspectiva de la audiencia, que, no habiendo visto actuar al personaje, no puede formarse una opinión propia al respecto.

2.<sup>a</sup> *Técnicas de caracterización figural implícita*: abarcan también información procedente del discurso de los personajes, pero no ya de su contenido, sino de la forma peculiar que éste adopta en relación con la psicología del hablante. Si podemos hacer esta afirmación *a priori*, es porque la homogeneidad y la «subjetividad» del lenguaje de las figuras que pretendemos analizar están garantizadas por la pertenencia de aquéllas a la categoría de los tipos literarios<sup>17</sup>. En efecto, todos cuantos han emprendido estudios lingüísticos en las comedias de Menandro, han tendido a subrayar la acomodación de la lengua de los personajes a su sexo, edad, *status* social y carácter<sup>18</sup>.

En este mismo grupo de técnicas de caracterización, Pfister incluye también todo un conjunto de recursos extralingüísticos de información, como lo son la mímica, la voz, el vestido o la máscara<sup>19</sup>. Ya hemos advertido, sin embargo, que la obra menandrea ha llegado hasta nosotros como un objeto exclusivamente literario; en consecuencia, contamos con muy pocos datos al respecto, y éstos conciernen únicamente a la tipología y sentido del vestido y de las máscaras (Cf. Pólux, *Onomasticon*, IV, 143-154)<sup>20</sup>. Este hecho no es en absoluto fortuito porque, en el caso de la comedia griega antigua, ambos elementos están tan tipificados como los personajes que los ostentan y, aun admitiendo el supuesto de que Menandro pudo haber introducido en ellos algunos rasgos innovadores, todo induce a considerar que se sirvió, para crearlos, de los procedimientos de la analogía y el contraste con los rasgos paradigmáticos preexistentes.

En cualquier caso, conviene señalar que el atavío de los personajes menandros tiene la función de presentarlos en su faceta de figuras ya codificadas<sup>21</sup>; es previo a toda concreción de las mismas en el marco de la acción dramática, y tan tradicional como el papel escénico que, en

<sup>17</sup> Cf. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 195-196.

<sup>18</sup> Este hecho, puesto ya en evidencia por Plutarco en su *Comparación de Aristófanes y Menandro*, aparece destacado en la mayor parte de los trabajos consagrados al estudio de la lengua menandrea (Cf. Sandbach, «Menanders' Manipulation of Language for Dramatic Purposes», en *Méandre*, Entretiens Fondation Hardt, XVI, Genève, 1970, pp. 113-114; Post, «The Dramatic Art of Menander», *HSCP*, 24, 1913, p. 143; Zini, *Il Linguaggio dei Personaggi nelle commedie di Menandro*, Firenze, 1938, pp. 74, 77, 112, etc.; Arnott, «Phormio Parasitus: A Study in Dramatic Methods of Characterization», *Greece*

*and Rome*, 9, 1968, pp. 32-57, y «The Confrontation of Sostratos and Gorgias», *Phoenix*, 18, 1964, pp. 110-113; Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester 1974, pp. 99-110; Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization: Tragedy and Menander*, Ioannina, 1975, pp. 102-104, etc.).

<sup>19</sup> Cf. *Das Drama*, pp. 257-261.

<sup>20</sup> Véanse, entre otros, Méautis, *Le Crépuscule d'Athènes et Ménandre*, París, 1954, pp. 111-114, y Webster, *Greek Theater Production*, London, 1956, pp. 73-96.

<sup>21</sup> Cf. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 106-107.

principio, anticipa para su portador. Nos transmite, por consiguiente, una información explícita que procede directamente del autor y que consideraremos dentro del siguiente apartado.

3.<sup>a</sup> *Técnicas de caracterización autorial explícita*: abarcan la información procedente de las anotaciones marginales del autor en el texto (perdidas en el caso del drama antiguo), así como la potencialmente contenida en los nombres propios de los personajes, siempre y cuando éstos no pertenezcan a la categoría de los que Pfister denomina *interpretative names*, posibles desde un punto de vista realista y susceptibles de ser circunscritos dentro de los parámetros de caracterización implícita<sup>22</sup>.

Ahora bien, esta distinción carece de sentido por lo que respecta a la comedia nueva, donde la atribución de nombre propio a los personajes aparece estrechamente ligada a la asignación de las máscaras<sup>23</sup>. Este hecho nos permite comprender por qué casi todos los nombres propios de los personajes menandros son recurrentes<sup>24</sup>, y por qué los datos que proporcionan acerca de sus portadores son del mismo tipo (aunque no necesariamente coincidentes) que los anticipados por las máscaras. Ambos elementos se adecuan al sexo, edad, posición social, psicología y papel escénico del tipo literario tradicional, con independencia del grado en que el personaje concreto que lo representa se ajusta a las expectativas por aquél creadas. En consecuencia, la información que estos dos recursos proporcionan es generalmente autorial, interdependiente y explícita. Hay que advertir, sin embargo, que en las obras de Menandro podemos encontrar también una clase excepcional de nombres propios: la de aquéllos que aparecen una sola vez, libres de las connotaciones que acumulan los nombres tradicionales en su recurrencia. En estos casos, será especialmente interesante analizar el juego de analogías y contrastes que posiblemente se establezca entre el significado del nombre y el de la máscara, así como señalar si la aparición del nombre en el texto dramático precede o sigue a la del personaje en escena.

4.<sup>a</sup> *Técnicas de caracterización autorial implícita*: comprenden la información procedente de la acentuación de las relaciones de correspondencia y contraste entre las figuras, la cual se consigue fundamentalmente a través de dos procedimientos: tematizando<sup>25</sup> en el texto relaciones de correspondencia que inciten al receptor a una comparación contrastiva; y confrontando a distintos personajes (simultánea o sucesivamente) en situaciones similares, de modo que queden individualizados a través de sus diversas reacciones.

II. Una vez definido el método, podemos poner a prueba su eficacia aplicando sus premisas al análisis concreto de algún personaje del *Dyscolos* menandro. La elección de esta obra no es en absoluto gratuita: su texto se encuentra íntegramente conservado, a diferencia de lo que ocurre con las restantes comedias de Menandro, frente a las cuales ésta ofrece la ventaja de permitirnos conocer de principio a fin cómo concibió el poeta a sus personajes.

<sup>22</sup> Cf. *Das Drama*, pp. 262-264.

<sup>23</sup> Véanse Langer, *De servi persona apud Menandrum*, Bonnæ 1919, pp. 91 y 112-116; Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense: II, Tipos del ámbito familiar en la comedia Media y Nueva», *Éclás.* 18, 72, 1974, pp. 166-169; y, especialmente, McCary, «Menander's Characters», pp. 277-290, «Menander's Slaves», pp. 168-169, «Menander's Old Men», pp. 303-325, y «Menander's Soldiers», pp. 279-298.

<sup>24</sup> «El nombre propio de los personajes, cuando expresa y designa potencialmente toda su psicología, es una

figura de antonomasia. Además del efecto cómico y de ahorrar tiempo en informar al espectador sobre la naturaleza de los caracteres, este procedimiento indica de entrada la perspectiva del autor, prepara nuestro juicio crítico y facilita la abstracción y la reflexión a partir de un caso particular de la historia narrada». (Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 33).

<sup>25</sup> «Cuando un tema adquiere una importancia tal que se transforma en un principio estructural del universo dramático, podemos hablar de tematización», (*ibidem*, p. 499).

Por otra parte, y teniendo en cuenta que la presente exposición no debe sobrepasar los límites de lo razonable, las posibilidades reales de aplicación que se nos ofrecen son dos: o bien analizamos minuciosamente cómo intervienen todos y cada uno de los citados parámetros en la configuración de un único personaje, o bien comparamos el uso de un tipo determinado de técnicas de caracterización en personajes diversos. No cabe duda de que esta última opción es la más sensata, especialmente porque evita el riesgo de unas conclusiones tendenciosas. Además, resulta bastante sencillo decidir objetivamente cuáles son los personajes más representativos del universo dramático menandro, puesto que éste se encuentra jerarquizado en varias categorías de *dramatis personae*, cuya configuración depende del sexo —figuras masculinas (activas) frente a femeninas (pasivas)<sup>26</sup>—, de la condición social —libres (*êthos* superior) frente a esclavos (*êthos* inferior)<sup>27</sup>—, y de la edad —viejos frente a jóvenes<sup>28</sup>—. Ahora bien, el segundo de estos rasgos sólo es verdaderamente relevante entre los personajes masculinos, y el tercero, entre los personajes masculinos de condición libre (el cometido escénico de los esclavos no suele requerir determinaciones de edad). Esto no significa que la configuración psicológica de las figuras femeninas sea independiente de ambos factores, sino simplemente que, en esta categoría de *dramatis personae*, existe una oposición más importante, y es la que se establece entre la hetera y los restantes personajes de su mismo sexo, a los cuales corresponde casi siempre un papel subsidiario y una caracterización absolutamente esquemática<sup>29</sup>. La hetera recibe siempre un tratamiento excepcional, pero la diferencia sustancial que la separa de las otras figuras femeninas no es su condición social o su edad, sino su *status* jurídico. En cualquier caso, este tipo no interviene en la acción del *Dyscolos*, hecho que nos permitirá abarcar toda la gama de caracteres de la comedia a través de cuatro únicos personajes: un viejo (Cnemón), un joven (Sóstrato), una figura femenina (la hija de Cnemón, objeto del amor de Sóstrato), y un esclavo (Pirrias).

La información al respecto que aquí consignaremos, es la que procede exclusivamente de los parámetros de caracterización explícitos (tanto autoriales como figurales): su análisis no implica, a diferencia de lo que ocurre con el de los implícitos, una constante referencia al juego de relaciones que se crea entre cada personaje y todos los restantes, y los datos que proporcionan son bastante menos ambiguos que los ofrecidos por éstos últimos.

II.1. Comenzaremos nuestro estudio con los procedimientos de caracterización autorial (la máscara y el nombre propio), cuyos datos precedían, en la representación, a los ofrecidos por los restantes medios de información sobre los personajes. Pues bien, Cnemón es la única figura del *Dyscolos* que aparece mencionada por su nombre en el prólogo omnisciente de Pan (v.6)<sup>30</sup>, adquiriendo así una posición relevante, antes de que se inicie la acción dramática propiamente dicha. Excepcional también puede considerarse el hecho de que el autor le haya atribuido un nombre que no comparte con ningún otro personaje, y que carece, además, de paralelo en la vida real<sup>31</sup>; está libre de reminiscencias literarias y sociales, y no proporciona más información que la

<sup>26</sup> Véanse E. Ruiz, *La mujer y el amor en Menandro*, Barcelona, 1981, pp. 51 y 78; C. Rossich, «Personajes femeninos de Menandro», *Convivium*, 19-20, 1965, p. 39; y Anderson, «Knemon's Hamartia», *Greece and Rome* 16/17, 1969/1970, p. 207.

<sup>27</sup> Definido por rasgos tales como la astucia, la rusticidad, la *alazonéia* o la *bomolochía* (Véanse Anderson, «Hamartia», p. 207, y Langer, *De servi persona*, pp. 128-129).

<sup>28</sup> Cf. McCary, «Menander's Old Men», pp. 303-325.

<sup>29</sup> Véanse Henry, *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt, 1988, pp. 110-111, y Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense: III. Los profesionales del amor en la Comedia Media y Nueva», *EClás.*, 19, 74-76, 1975, p. 64.

<sup>30</sup> Para las citas y la distribución de versos, hemos seguido la edición de Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford, 1972.

<sup>31</sup> Véase Gomme-Sandbach, *Menander. A Commentary*, London, 1973, p. 133.

que pueda deducirse de su etimología, cuyas connotaciones resultan, sin embargo, demasiado ambiguas. En efecto, algunos críticos han puesto el nombre de Cnemón en relación con el homérico *κνημός* ('ladera de una montaña'), que haría clara referencia al carácter campesino del personaje; pero generalmente suele asociarse al sustantivo *κνήμη* ('pierna'), cuyas sugerencias han sido objeto de las más diversas interpretaciones por parte de la crítica: para McCary, por ejemplo, constituye una prueba evidente de la influencia que ejerció en Menandro el modelo histórico y literario del misántropo (Timón de Atenas)<sup>32</sup>; en cambio, Gomme rechaza abiertamente esta conexión y prefiere interpretar el nombre como un simple apodo adecuado a un individuo de piernas defectuosas, rasgo que, según Aristóteles (*Physiognomica* 810a 28), constituiría un indicio de falta de carácter<sup>33</sup>. Ambos estudiosos admiten, en última instancia, que el nombre propio de este personaje contiene algunos datos acerca de su psicología (aunque, en opinión de Gomme, éstos creen en el público unas expectativas que posteriormente no se ven cumplidas); pero esta imposibilidad de acuerdo en lo que respecta al sentido de los mismos, junto con el hecho de que sea el único nombre mencionado en el prólogo divino del *Dyscolos*, y uno de los pocos no recurrentes del drama de Menandro en general, nos permite deducir el deseo del autor por individualizar y conferir protagonismo a su portador.

La alusión en el prólogo al nombre de Cnemón significa, además, que su conocimiento precede al de la máscara que le ha sido asignada, algo poco habitual en el teatro menandro, donde la identificación del papel escénico de los personajes que intervienen en la trama suele producirse por dicho medio<sup>34</sup>. Tanto Webster<sup>35</sup> como McCary sugieren como posible máscara de Cnemón la n.º 6 de la lista de Pólux (*Onomasticon*, IV 145), derivada de la *Mése* y descrita como la de un viejo con la barba en forma de cuña, entradas en el pelo, y cejas levantadas<sup>36</sup>.

La máscara presenta al personaje en su faceta de tipo literario —el del *senex* de difícil carácter que obstaculiza la realización de los proyectos de los jóvenes<sup>37</sup>— y nos ofrece una información precisa que contrasta con las escasas y ambiguas connotaciones del nombre propio. Tal contraste resulta especialmente significativo si tenemos en cuenta que Menandro tuvo la posibilidad de asignar a Cnemón la máscara n.º 3 del catálogo de Pólux (IV, 144), una innovación de la *Néa* creada a partir de una mezcla de rasgos pertenecientes a máscaras de *senes* con fisonomía y papeles opuestos, e introducida con el fin de conseguir una caracterización más sutil<sup>38</sup>. ¿Cuál es, entonces, el significado de esta antinomia? En mi opinión, esta diversidad en el uso de ambos procedimientos de caracterización constituye uno de los más claros indicios del afán del autor por construir su comedia —y, por supuesto, al personaje en torno al cual se articula la trama de la misma<sup>39</sup>— sobre un complicado equilibrio entre lo serio y lo risible: Menandro pretendía, por una parte, inducir al espectador a considerar seriamente el carácter de Cnemón; atribuyéndole un nombre propio excepcional y situándolo en una posición de absoluta relevancia, obligaba al público a concentrar la atención en este personaje, y a marcar las distancias entre su grado de

<sup>32</sup> «...κνήμη is perhaps the part of the leg in which Knemon is crippled by his fall in the well, a result of his anti-social behaviour, just as Timon is crippled by his fall from the pear tree». («Menander's Characters», p. 284). Véase igualmente Gil, «Comedia ática I», p. 79, y «Comedia ática II», p. 160.

<sup>33</sup> Véase *Menander*, p. 133.

<sup>34</sup> Los personajes menandros suelen aparecer en escena sin una introducción previa, precisamente porque la máscara permite reconocerlos como tales (Véase McCary, «Menander' Soldiers», nota 14 de la p. 283).

<sup>35</sup> *An Introduction to Menander*, p. 91.

<sup>36</sup> «Menander's Characters», p. 284.

<sup>37</sup> Uno de los rasgos más significativos de la máscara asignada a Cnemón son las cejas: éstas aparecen levantadas y revelan una actitud crítica frente a los jóvenes (*Physiognomica* 811a 22s.).

<sup>38</sup> Véase Webster, *Greek Theater*, pp. 75-77, y *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, pp. 122-123.

<sup>39</sup> Véase Goldberg, *The Making of Menander's Comedy*, London, 1980, pp. 73-74.

individualización y el de las restantes figuras<sup>40</sup>. Al mismo tiempo, sin embargo, los gustos del auditorio y las propias convenciones del género, exigían constantes concesiones a la comicidad tradicional, entre las cuales seguramente debemos incluir la elección para el personaje de una de las máscaras heredadas de la *Mése*. Más adelante intentaremos dilucidar hasta qué punto se acomoda el carácter de Cnemón a la inflexibilidad que revela su apariencia, y hasta cuál se fomenta un contraste deliberado entre ambos.

El nombre y la máscara de Sóstrato son conocidos simultáneamente por el público (v. 51): su nombre es propio de aristócratas<sup>41</sup> y posee un carácter recurrente, aunque de entre los otros personajes así denominados por Menandro, sólo tenemos cierta información acerca del joven enamorado de *Dis Exapaton*, con quien el Sóstrato de *Dyscolos* comparte la edad, el *status* social y el papel escénico<sup>42</sup>; ambos son jóvenes y ricos, y todas sus acciones en la intriga cómica están encaminadas hacia un único objetivo: conseguir a la muchacha de la que se han enamorado. La coincidencia resulta suficientemente significativa y de ella podemos deducir que, en efecto, este nombre anticipaba dicho papel para su portador y, seguramente, algunos de los rasgos psicológicos más relevantes del mismo. Pero nada podemos afirmar a este respecto, porque no disponemos de otro punto de referencia que los aproximadamente cien versos conservados de *Dis Exapaton*.

Webster sugiere para este personaje una máscara cuyo origen y peculiaridades se desconocen, pues no nos ha llegado más información respecto a ella que la contenida en un epigrama de Calímaco (49 Pf.), donde parece describirse la máscara de un joven con una mejilla pálida y otra morena. Este detalle permitiría al autor reflejar la transformación física que se produce en Sóstrato cuando, por sugerencia de Gorgias, decide ir a cavar a pleno sol con la esperanza de encontrar a su amada trabajando en compañía de su padre (véanse vv. 361 s., 370 y 522 ss.). Este cambio fortuito en el color de la piel del joven coincidía, además, con otro en su indumentaria: el personaje comparecía por primera vez ante el público con la *chlanís* atuendo propio de los refinados hombres de ciudad; pero, cuando reaparece en escena tras su experiencia campestre (vv. 522 ss.), lo hace seguramente con la *diphthéra*, el burdo atavío de los campesinos. No es extraño que la modificación del aspecto físico de Sóstrato quedara reflejada, además de en las indicaciones del diálogo, en la apariencia externa del actor, porque resulta absolutamente vital en la trama, en el sentido de que permite al joven obtener el consentimiento de Cnemón para que despose a su hija (v. 754). Pero, una vez más, surgen dudas respecto a cuáles pudieron ser las verdaderas consecuencias de estos hechos en la caracterización de Sóstrato: se produce una coincidencia evidente entre la información que nos ofrece el nombre del personaje, y la del atuendo con que aparece hasta la mitad del tercer acto de la comedia (su procedencia urbana y aristocrática es delatada tanto por la *chlanís* como por la palidez del rostro); pero, a partir de este momento —que coincide significativamente con el centro de la obra—, el joven sufre un cambio radical de aspecto, y se presenta ante el público luciendo los dos atributos más característicos de un modesto campesino (la *diphthéra* y una piel curtida por el sol). Esta transformación externa podría, en principio, ser indicio de una evolución psicológica del personaje. Sin embargo, debemos recordar que nos encontramos ante un teatro de tipos, con lo cual esa posibilidad queda definitivamente excluida. En mi opinión, el carácter de Sóstrato se identifica plenamente con las implicaciones de su nombre y del atavío con que, de hecho, se da a conocer ante el público; la otra cara de la máscara y

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>41</sup> Véase Webster, *An Introduction*, p. 97.

<sup>42</sup> Véase Gomme-Sandbach, *Menander*, pp. 132 y 118-120.

su vestido correspondiente son en él pura apariencia. Por eso creo que, si Menandro mostró ese interés por hacer explícita la dualidad externa del personaje y la de sus correspondientes connotaciones psicológicas, tuvo que ser, como en seguida constataremos, con el fin de propiciar en el espectador una percepción ambigua y sumamente irónica de Sóstrato.

Mucho menos problemática resulta, por su simplicidad, la caracterización autorial explícita de Pirrias, cuya aparición en escena es prácticamente simultánea a la mención de su nombre en el diálogo (cf. vv. 71 y 81). Este último ofrece información acerca de la condición social del personaje y hace referencia a su apariencia externa (se trata de un nombre corriente de esclavo con el que posiblemente se designaba a los pelirrojos procedentes del norte)<sup>43</sup>; es, además, un nombre recurrente en las comedias de Menandro, que anticipa para su portador un pequeño papel hablado<sup>44</sup> —el de *servus currens*— y sugiere en él determinados rasgos de carácter. La máscara que, con toda probabilidad, se asignaba a este personaje —la n.º 24 de la lista de Pólux (IV, 149-150)— corrobora la información precedente: representa a un esclavo con el pelo rojo y rizado y los ojos bizcos; ambas cualidades denotan, en opinión de Aristóteles (*Physiognomica* 807b y 812b), cobardía<sup>45</sup>, disposición anímica que justifica y da sentido a la breve intervención de Pirrias en la acción cómica.

Por último, el nombre propio de la hija de Cnemón no está presente en el texto dramático. El escaso interés del autor por este personaje se traduce en la pobreza de la información que nos transmite al respecto; ésta procede exclusivamente de la máscara y afecta sólo al *status* jurídico de la joven, criterio de clasificación primordial en el universo dramático femenino, al cual está condicionado el papel escénico de los personajes de dicho sexo. Pero, mientras para todas las demás subcategorías de figuras femeninas (heteras, pseudoheteras, esposas y esclavas) se constata la existencia de una cierta variedad de máscaras que permite presuponer un principio de distinción caracteriológica entre personajes de una misma condición<sup>46</sup>, para la doncella hija de hombre libre hay una sola máscara, la n.º 33 (Pólux, IV, 152), cuya única función es precisamente la de dar noticia de dicha circunstancia. Así, pues, parece evidente que este personaje no interesa por sí mismo al autor, sino sólo en la medida en que su *status* condiciona la conducta de los personajes masculinos y afecta, en definitiva, al desarrollo de la trama.

II.2. La información figural concerniente a la hija de Cnemón procede en su práctica totalidad de los personajes masculinos<sup>47</sup> y corrobora la validez de las conclusiones precedentes: la joven tiene un pequeño papel hablado al final del acto primero (vv. 191 ss.), en el que se incluye una sola nota autodescriptiva (vv. 198-199, *Αισχύνομαι μὲν, εἴ τις τινες θύουσ' ἄρα / ἔνδον ἐνοχλεῖν*), que no hace sino confirmar la certeza de dos comentarios ajenos anteriores a su aparición en escena: el de Pan (vv. 34-39) y el de Quéreas (vv. 50-51). La divinidad hace alusión a la inocente y piadosa conducta de la muchacha; el joven acompañante de Sóstrato, a su condición de ciudadana libre. Todas las descripciones posteriores del personaje giran exclusivamente en torno a ambos rasgos (así las de Daos —vv. 222-223—, Gorgias —vv. 290-291— y Sóstrato —vv. 193, 201-202 y 384-389—), cuya relevancia queda puesta en evidencia a través del uso recurrente de las palabras *ἐλευθέριος* (vv. 50, 201, 291, 387) y *φλαύρον* (en su forma negativa, por supues-

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>44</sup> Cf. Gil, «Comedia ática II», pp. 168-170, y McCary, «Menander' Slaves», pp. 282-286.

<sup>45</sup> Cf. Webster, *Greek Theater*, p. 84, y McCary, «Menander' Slaves», p. 291.

<sup>46</sup> Véase Webster, *ibidem*, pp. 85-92.

<sup>47</sup> Esta afirmación es, en Menandro, válida para todos los personajes femeninos que poseen la ciudadanía y la condición de libres (véanse E. Ruiz, *La mujer y el amor en Menandro*, pp. 78 y 141, y Fantham, «Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy», *Phoenix* 29, 1, 1975, p. 74).

to: vv. 35-36, 222 y 386)<sup>48</sup>. Posiblemente es Sóstrato el personaje que, en su delirio de amor, nos ofrece una explicación más satisfactoria del verdadero sentido de dichos términos, y de la estrecha relación que existe entre ambos: el adjetivo ἐλευθέριος (v. 201) no sólo hace referencia al *status* jurídico de la muchacha, sino también a su belleza (cf. v. 193: κάλλους ἀμάχου), y define al mismo tiempo la nobleza y el decoro de su conducta; la palabra comporta un claro paralelismo entre aspectos físicos y psicológicos, y determina la reciprocidad de sus significados<sup>49</sup>.

Además, en su siguiente descripción de la joven (vv. 384-389), Sóstrato justifica la timidez y la rudeza con que ha reaccionado al encontrarlo a él en la gruta de las Ninfas (véase v. 202: ἄ-γρῶνός ἐστιν), desarrollando un tema ya insinuado por Pan en el prólogo (v. 35): Cnemón ha criado a su hija lejos del contacto con el prójimo, impidiéndole conocer los males del mundo —especialmente las malas artes que enseñan las mujeres que se encargan de la educación de las muchachas—, y evitando así la irreparable pérdida de su inocencia<sup>50</sup>. En este sentido, el carácter de la joven es excepcional y constituye su mejor dote para el matrimonio (v. 389), pero se pone de manifiesto ante el espectador/lector únicamente en la medida en que ilustra algunas de las consecuencias (positivas, en este caso) del *ethos* del misántropo, verdadero protagonista de la comedia.

También insólito resulta el hecho de que aparezcan dos breves comentarios (de Sicón primero, en los vv. 648-649, y de Sóstrato después, en los vv. 673-678) acerca de la desesperación que invade a la muchacha cuando ve a su padre maltrecho en el interior del pozo: esta sutil insinuación de lo que podríamos definir como sentimiento de amor filial, no se repite en ninguna otra comedia de Menandro<sup>51</sup>. Pero, una vez más, hay que decir que su constatación sólo amplía significativamente la información concerniente al carácter paterno: la descripción de la hija es pobre, superficial y esquemática; no constituye en sí misma un fin, sino un medio, y aparece ante nuestros ojos como el más fiel reflejo del oscuro y silencioso papel que estaba reservado a la mujer ateniense en la realidad de la vida cívica<sup>52</sup>.

Pirrias es también una figura menor, sin otra función que la de presentar la exposición en forma dialógica y, más sutilmente, la de mostrar ciertos aspectos de la personalidad de Sóstrato<sup>53</sup>. Tiene una única intervención en la segunda escena del primer acto: el esclavo no hace comentarios sobre sí mismo, y sólo lo caracterizan explícitamente algunas observaciones de su joven amo (vv. 123, 142b-143 y, posiblemente, vv. 141-142a), en opinión del cual es un ladrón y un sinvergüenza<sup>54</sup>. El comportamiento de Pirrias se adecua bien al tipo al que representa (el del *servus currens*). La tipicidad y el carácter secundario de su papel, anticipados ambos por la máscara y por el nombre propio del personaje, hacen innecesaria su descripción a través del uso de los procedimientos de caracterización figural.

En el caso de Sóstrato, la información figural es, como cabía esperar, muy amplia; los comentarios ajenos que conciernen al personaje alternan con los propios, aunque se constata un predominio de éstos últimos sobre los primeros. Su aparición en escena se encuentra precedida únicamente por los datos objetivos del prólogo divino, referentes a su procedencia urbana, a su eleva-

<sup>48</sup> Véase T. Mantero, «Da Menandro al *Dyscolus* Pseudoplautino», en *Menandrea*, Génova, 1960, p. 146.

<sup>49</sup> Véase Magistrini, «Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio», *Dioniso* 42, 1968, p. 100.

<sup>50</sup> Cf. Gomme-Sandbach, *Menander*, p. 141, y Mantero, «Da Menandro al *Dyscolus* Pseudoplautino», pp. 145-146.

<sup>51</sup> Véanse Rossich, «Personajes femeninos», p. 41.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 40. Véase igualmente E. Ruiz, *La mujer y el amor*, pp. 47-48.

<sup>53</sup> Véase Goldberg, *The Making*, p. 75.

<sup>54</sup> Véase Gomme-Sandbach, *Menander*, p. 151.

da posición social, y a su papel de enamorado en la comedia (vv. 39-44). De la misma naturaleza son las observaciones de Quéreas, el confidente de Sóstrato, en la escena que da inicio a la obra (vv. 50-52a y 52b-53), donde se insiste en la súbita pasión que se ha adueñado del joven al ver a la hija de Cnemón en la gruta de las Ninfas, y se da a conocer al espectador/lector su deseo de contraer matrimonio con ella (γάμον, v. 64). Estos comentarios no incluyen, en consecuencia, juicios de valor sobre el personaje, pero transmiten una información desconocida para las restantes figuras de la comedia, frente a las cuales el público, destinatario exclusivo de la misma, se sitúa en una posición privilegiada que favorece la recepción irónica de cuanto, en lo sucesivo, afecte al enamorado.

En efecto, Sóstrato no es tanto contemplado desde una doble perspectiva, como prejuicado —casi siempre erróneamente— por la dualidad de su apariencia externa: durante la primera mitad de la obra, el personaje se presenta con la indumentaria que delata su procedencia aristocrática y urbana, la cual hace temer a Daos (vv. 224-226) y, sobre todo, a Gorgias (vv. 257<sup>55</sup>, 284-287, 289-295) que las intenciones del joven sean poco honestas, y que pretenda seducir a la hija de Cnemón únicamente para entretener su ocio de forma pasajera. La confesión de Sóstrato en los vv. 302-314, deja su inocencia fuera de toda duda y disipa las sospechas de Gorgias, que, a partir de este momento, se convierte en aliado suyo (vv. 315 ss. y 347 s.); pero la desconfianza que inspira su aspecto perdura en las sugerencias del joven campesino (vv. 356-357 y 365 ss., donde aconseja a Sóstrato librarse de sus galas, si quiere causar una buena impresión a Cnemón), y en los malévolos planes del esclavo (vv. 371 ss.), que sigue sin fiarse de tan elegante desconocido.

Sóstrato no hace caso omiso a las advertencias de Gorgias, y reaparece hacia la mitad del tercer acto con la *diphthéra*, la azada, y un aspecto tan lamentable, que ni su propio esclavo lo reconoce (v. 552). Getas es un personaje urbano, y ve en el cambio de atuendo de su amo, y en los invitados (Daos y Gorgias) con que se presenta al banquete, un claro indicio de su extravagancia (vv. 607-611). Ante Cnemón, por el contrario, la humilde indumentaria de Sóstrato y su piel quemada por el sol tienen un efecto positivo (v. 754); el viejo se deja seducir por la apariencia, y acepta al joven como yerno sólo porque parece ser lo que precisamente no es: un campesino<sup>56</sup>. Finalmente Gorgias, el único personaje capaz de resolver este juego de malentendidos, prefiere ayudar al enamorado ocultando ante Cnemón su verdadera condición social y mintiendo respecto a sus hábitos (vv. 754 ss.); la descripción moral de Sóstrato se acomoda así a los prejuicios que su falsa apariencia suscita en el *senex*.

La relación que existe entre el *ethos* del personaje y su dualidad externa, no aparece formulada explícitamente hasta el final del acto cuarto (vv. 764-771), donde Gorgias elogia a Sóstrato por su honestidad y su respeto a los individuos menos favorecidos por la fortuna, virtudes éstas poco corrientes en un joven de su clase. Esto significa que Sóstrato consigue liberarse de las redes de su equívoca apariencia cuando la comedia está prácticamente concluida. En efecto, si durante los dos primeros actos este personaje se muestra ante el espectador/lector (previamente informado de la honradez del muchacho) como la injusta «víctima» de las odiosas reminiscencias que su atuendo evoca en dos pobres campesinos, a partir del tercero va a aparecer como el beneficiario no menos gratuito de idénticos prejuicios: la fortuna paterna no ha convertido a Sóstrato en un joven egoísta y prepotente, pero tampoco es de los que sobreviven a costa del trabajo diario. En

<sup>55</sup> Por lo que respecta a las implicaciones y al significado de estos versos, véase Magistrini, «Le descrizioni fisiche», pp. 82 y 88-89.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

uno y otro caso, quienes le juzgan sucumben al engaño de las apariencias, y se alejan en igual medida de la realidad del personaje.

La imagen que éste ofrece de sí mismo no presenta fisuras, y resulta bastante menos compleja de lo que su apariencia sugiere. En la primera escena de la comedia, a través de su diálogo con Quéreas, Sóstrato aparece dominado por la súbita pasión que ha inspirado en él una muchacha con la que ha tenido un encuentro fortuito en el santuario de Pan (v. 54). Su deseo no admite obstáculos ni dilaciones; por eso ha vuelto al lugar acompañado de un amigo cuya experiencia como mediador en asuntos amorosos<sup>57</sup> pretende utilizar para conseguir ese mismo día la mano de la joven (vv. 55-57). Le disgusta la prudencia con que se expresa Quéreas (vv. 68-69), pero da muestras de una sensatez poco común en los enamorados menandreos cuando reconoce que la impaciencia le ha jugado ya una mala pasada. En efecto, Quéreas no es la primera persona cuya intervención solicita Sóstrato: antes de partir él mismo hacia File, ha enviado a un esclavo con el fin de que pusiera a la familia de la muchacha al corriente de su proposición matrimonial; pero Pirrias aún no ha vuelto al lugar acordado, y sospecha que tanta precipitación va a resultarle perjudicial a la postre. Sin embargo, se confiesa incapaz de controlar sus impulsos (vv. 75-77).

La llegada de Pirrias, su relato de lo acontecido en la entrevista con el padre de la joven, y la previsible aparición del mismo en escena, provocan la huida inmediata de los ayudantes de Sóstrato. El apasionado mozo se queda solo mientras confiesa cómo aumenta su miedo a medida que disminuye la distancia que le separa del iracundo viejo (vv. 145-152<sup>58</sup>), ante el cual apenas es capaz de articular una torpe disculpa por su presencia en las inmediaciones de la casa (vv. 171 s.). Pero cuando Cnemón desaparece, el joven recupera el aliento y, lejos de mostrarse abatido por la escena que acaba de protagonizar, declara no haber perdido la esperanza de obtener ese mismo día la mano de su amada; el carácter del *senex* dificulta el intento, pero cuenta con la inestimable ayuda de Getas, un esclavo ingenioso y avezado en las más dispares situaciones (vv. 179-188).

El monólogo de Sóstrato es interrumpido por un inesperado y fugaz encuentro con la muchacha; el emocionado joven se pierde en invocaciones a los dioses (vv. 191-193, 202-203), y se autocompadece mientras la ve desaparecer nuevamente tras la puerta de su casa (v. 214a). Sin embargo, consigue sobreponerse a la tendencia al lamento que suele caracterizar a los enamorados, y nos sorprende gratamente con un repentino cambio de humor que lo restituye a su natural estado de optimismo y de confianza en la suerte (y en Getas)<sup>59</sup>.

Su primera intervención en el segundo acto es también monológica (vv. 260-268), y nos presenta al personaje en una faceta hasta ahora desconocida: contrariado por la ausencia del esclavo, a quien su madre ha enviado en busca de un cocinero para realizar uno de sus habituales sacrificios, toma la decisión de presentarse él mismo ante la familia de la joven y exponer personalmente sus pretensiones. En este momento aparece Gorgias, a cuyas acusaciones responde Sóstrato con inusitada energía, defendiendo la honestidad de su amor y declarando su intención de aceptar a la muchacha sin dote, puesto que sus bienes son ya más que suficientes para procurar el

<sup>57</sup> Sobre el ambiguo papel de Quéreas en el *Dyscolos*, cf. Aloni, «Due note menandree», *Acme*, 25-26, 1972-1973, p. 219; Gil, «El *Alaxon* y sus variantes», *EClás.*, 25, 86, 1981-1983, p. 55; Van Groningen, «The Delineation of Character in Menander's *Dyscolos*», *Recherches Papyrologie* 1, 1961, pp. 102-103; Anderson, «Knemon's *Hamartia*», pp. 199-200; Gomme-Sandbach, *Menander*, p. 131.

<sup>58</sup> Respecto a la controvertida atribución de los vv. 145-146, cf. Gomme-Sandbach, *Menander*, pp. 158-159, y Jacques, *Ménandre. Le Dyscolos*, Paris, 1963, pp. 75-76.

<sup>59</sup> Véanse los vv. 214b-215a y 215b-217, cuya atribución ha sido también muy discutida (cf. Griffith, «The Distribution of Parts in Menander's *Dyskolos*», *Class. Quart.* 10, 1960, p. 116; Jacques, *Ménandre*, pp. 80-81; y Gomme-Sandbach, *Menander*, p. 170).

sustento de un nuevo núcleo familiar (vv. 302-314). Semejante sinceridad conmueve a Gorgias, que ahora se siente obligado a prevenir al desinteresado pretendiente de la naturaleza del obstáculo que se interpone entre él y la joven (la misantropía de Cnemón), y a recomendarle que ceje en su empeño. Pero, como se recordará, no es el viejo un problema capaz de hacer desistir a Sóstrato (v. 325), ni de mitigar la tiranía de una pasión que su voluntad no controla (vv. 342 y 346-347). En cualquier caso, aprovecha la oportunidad que le brinda Gorgias para utilizarlo como aliado (vv. 320 y 362), y se muestra dispuesto incluso a trabajar de bracerero, si con ello consigue ablandar el corazón del padre y gozar definitivamente de la compañía de la hija (vv. 361, 370 y 379-380), tanto más deseable en la medida en que no ha sido educada por otras mujeres, sino por un hombre que aborrece los males del mundo. La tarea no se presenta fácil, pero la recompensa merece el esfuerzo (vv. 381-392).

Esta es la última vez que el público ve a Sóstrato con su atavío de joven aristócrata, al cual se acomodan, tal y como hemos podido constatar, los rasgos más relevantes del *étbos* del personaje: la impaciencia y tenacidad de su deseo, su confianza inquebrantable en conseguir lo que se propone, y su tendencia a solicitar para ello la colaboración ajena, son seguramente consecuencia de una educación demasiado permisiva y de una vida sin problemas. En este sentido, acierta Gorgias al suponer que Sóstrato, por haber gozado desde su nacimiento de los favores de la fortuna, no está acostumbrado a admitir negativas, y hará cuanto sea necesario para obtener a la muchacha. Pero comete un error cuando se deja llevar por la desconfianza que le inspira su refinado aspecto, porque la riqueza no ha ejercido en Sóstrato su habitual influjo negativo<sup>60</sup>, sino que ha contribuido, por el contrario, a potenciar la generosidad y la falta de prejuicios sociales del joven, prueba evidente de lo cual es la transformación física a que éste se somete voluntariamente.

Así, pues, el personaje aparece caracterizado, tanto por sus cualidades éticas y de linaje, como por su conducta —sometida a la tiranía de una oscura pasión que anula las facultades mentales de la víctima, hasta el punto de dejarla incapacitada para decidir su destino sin la colaboración y el consejo ajenos— como prototipo de enamorado cómico<sup>61</sup>. En dos ocasiones, sin embargo, manifiesta un grado de sensatez poco común en los amantes menandreos: primero, cuando reconoce su enajenación ante Quéreas, y después, cuando renuncia a la tentación de un arrebatado autocompasivo (véanse las pp. 17-18).

A partir del tercer acto, Sóstrato se presenta «disfrazado» de campesino: su actitud es idéntica a la de la de las escenas precedentes, y nada hay más lejos del espíritu de trabajo de los hombres de campo que el contenido de su monólogo de los vv. 522-545. El joven vuelve derrengado de su primera experiencia laboral, y nos cuenta cómo el entusiasmo con que había iniciado la faena, va trocándose poco a poco en un mal disimulado cansancio, y acaba finalmente por convertirse en franca y confesada desesperación. De este modo descubre Sóstrato que los huesos pueden llegar a doler más que las cuitas amorosas, y decide que, ahora sí, ha llegado el momento de quejarse (cf. v. 214a y 522-525). Sin embargo, el incidente no aplaca su pasión, ni mengua su optimismo (vv. 570-573, pronunciados dialógicamente).

La tendencia del personaje a la autocaracterización irónica es también notoria en su monólogo de los vv. 666-690, donde narra el rescate de Cnemón tras su caída en el pozo, contrastando el apuro del viejo, el esfuerzo de Gorgias por salvarlo, y el disgusto de la muchacha, con el goce

<sup>60</sup> «Los caracteres que siguen a la riqueza, todos pueden verlos: son insolentes y orgullosos, pues sufren en cierta medida la adquisición de la riqueza» (*Retórica*, 1390b 33ss.).

<sup>61</sup> Véase Arnott, «Young Lovers and Confidence Tricksters: The Rebirth of Menander», *Leeds University Review* 13, 1970, p. 10.

que experimenta él al contemplarla, y la displicencia con que ofrece su colaboración<sup>62</sup>. Una vez más, menciona Sóstrato la intensidad de su amor (vv. 686-689), pero el monólogo concluye igual que los restantes, sin permitirnos el acceso a sus emociones.

De este modo, la distancia que al inicio de la obra separaba al personaje de su público, no sólo no ha disminuido, sino que ha aumentado a medida que se sucedían sus intervenciones. Por eso, cuando en el último acto de la comedia (vv. 797-812) pretende Sóstrato dar a su padre —verdadero artífice de la fortuna familiar— una lección de generosidad y justicia, y hacerle ver el error que cometerá si no acepta a Gorgias como yerno por su pobreza (tenga el lector en cuenta que el sufrido padre ha aprobado ya la poco ventajosa elección matrimonial de Sóstrato), no podemos tomarlo en serio. Además, esta impresión está corroborada por el contenido de su parlamento final (vv. 860-865), donde el joven se atribuye la responsabilidad de un éxito que todos reconocemos como obra de Pan y de Gorgias<sup>63</sup>.

En conclusión, podemos afirmar que el *êthos* y el papel del personaje en la comedia, responden a lo que su nombre y su atuendo original permitían prever: Sóstrato es, en efecto, un joven rico, honesto y víctima de un amor a primera vista que embota su inteligencia y anula su voluntad. Su conducta se parece a la de otros muchos enamorados del género, y no experimenta evolución alguna a lo largo de la acción cómica. Esto significa que el cambio de atuendo del personaje no pretende reflejar la transformación interna del mismo, sino someterlo, como decíamos (cf. p. 12), a la ironía que resulta del doble y sucesivo contraste entre su ser aparente y su ser real. Tampoco los procedimientos de autocaracterización explícita propician la simpatía entre Sóstrato y el público, porque la tendencia del personaje a expresarse monológicamente no responde al intento de acercar al espectador a las motivaciones profundas de su conducta. Sóstrato parece incapaz de manifestar sus emociones, y contempla su propia pasión desde la distancia. Este es, ciertamente, el único rasgo atípico del enamorado del *Dyscolos*, y tal vez su atribución responda a la búsqueda por parte del autor de un principio de individualización del personaje. Sin embargo, Sóstrato pierde interés a medida que aumenta su ironía, y deja en nosotros un vacío que va siendo paulatinamente cubierto por la figura de Cnemón.

Su entrada en escena está anticipada por los comentarios de Pan (vv. 6-23 y 30-34), Pirrias (vv. 88-92, 97-102, 103-111, 112-116, 117-123 y 124-125) y Sóstrato (vv. 147-150). Los versos del prólogo atribuyen deliberadamente a Cnemón los rasgos más representativos del tipo del misántropo, tal y como habían sido descritos por los autores de la *Mése*<sup>64</sup>: el *senex* es, en efecto, un individuo insociable a quien su propia esposa ha abandonado; siente aversión por el género humano y vive solo en el campo, trabajando la tierra sin otra compañía que la de su hija y una anciana sirvienta. Honra, sin embargo, a los dioses y, a juzgar por el modo en que ha educado a la joven, aborrece al vicio y la maldad.

La caracterización de Pirrias responde, por otra parte, al trillado tópico del viejo gruñón que ahuyenta a pedradas a su estupefacta víctima, y tiene su culminación en el comentario de Sóstrato que precede inmediatamente a la entrada en escena de Cnemón, y que ilustra las observaciones del esclavo con una alusión explícita al aspecto severo y poco amable del *senex*<sup>65</sup>. Aunque se produce un contraste evidente entre el tono netamente cómico de ambas descripciones y la objetividad con que aparece tratado en el prólogo el carácter del protagonista, las tres fuentes de in-

<sup>62</sup> Véase Goldberg, *The Making*, pp. 84-85.

<sup>63</sup> Véanse McCary, «Old Men», p. 305.

<sup>64</sup> Véanse Goldberg, *The Making*, pp. 72-73, y Gil, «Comedia ática I», p. 79, y «Comedia ática II», p. 160.

<sup>65</sup> Véase Magistrini, «Le descrizioni fisiche», pp. 100 y 105.

formación coinciden en presentar a Cnemón como fiel representante del tipo tradicional del misántropo.

Son abundantes los comentarios que las otras figuras dedican al *dyskolos*, una vez ha comparado éste ante el público, pero no deja de sorprender que amplíen tan poco nuestro conocimiento del personaje. Muchos de ellos insisten en el trato agresivo que procura éste a propios y extraños, posiblemente a causa del elevado potencial cómico que entraña esta faceta de su carácter: Sóstrato, por ejemplo, sospecha que va a pagar su merodeo por la casa con algún que otro bastonazo (vv. 168, 171 y 184-185); la hija de Cnemón sale de escena huyendo, para evitar que su padre la sorprenda y le dé una paliza (vv. 193-194, 195-196 y 204-206); y Daos evita acercarse al lugar por idéntico motivo (vv. 248-249); Getas llama a su puerta para pedir prestado un caldero, y se aleja maldiciendo la tacañería y los modales del viejo (vv. 475 ss.); Sicón repite el intento confiado en su capacidad disuasoria, pero renuncia definitivamente al puchero cuando sufre en carne propia las iras del *senex* (vv. 516 ss.), cuya caída en el pozo interpreta más tarde como justo castigo a su hostilidad y mal humor (vv. 623 s., 628 s., 639-641 y 660-664). De la misma naturaleza son, por último, los comentarios del cocinero y Getas en la escena final de la comedia (vv. 894-896, 896 s., 903-905, 932 s., 956 y 966), donde ambos personajes aprovechan la inmovilidad de Cnemón tras el accidente, para mortificarlo con sus zarandeos y sus chanzas, y conseguir que asista, finalmente, el festejo colectivo.

Bastante menos frecuentes son las intervenciones de las otras figuras destinadas a ilustrar los aspectos positivos del carácter del *dyskolos*; especialmente significativas resultan, entre ellas, las de Gorgias (vv. 241-143, 249-254, 323-325, 326-337, 338-339, 349-352a, 352b-357 y 365-370)<sup>66</sup>, no sólo porque recuperan el tono serio y objetivo del prólogo divino, sino también porque concretan y desarrollan algunas de sus más sugerentes observaciones al respecto. En efecto, Gorgias reprueba la misantropía de Cnemón, no tanto en sí misma, como en la medida en que afecta por igual a propios y extraños. Sin embargo, esta constatación permite al joven deducir que dicho sentimiento procede más de la obstinación del *senex* que de su malevolencia y es, en ese sentido, irremediable y disculpable (vv. 249 ss.)<sup>67</sup>. Por otra parte, tampoco le faltan virtudes al viejo: trabaja incansablemente, vive en la austeridad, detesta la maldad y el ocio, y sabe respetar a quienes, como él, ganan con esfuerzo el sustento diario (vv. 326-331, 352b ss., 365 ss.); además, ama profundamente a su hija, y sus ansias de soledad están en parte motivadas por su deseo de mantener a la joven al margen de cualquier posible influencia perniciosa (vv. 333 ss.).

La descripción del *dyskolos* desde esta segunda perspectiva culmina con los comentarios de Getas (vv. 603-606), Sicón (vv. 648-649) y Sóstrato (vv. 385-389 y 673-674), cuya finalidad no es otra que la de completar el contenido apologético de las intervenciones de Gorgias, insistiendo respectivamente en el carácter campesino y sacrificado del personaje (vv. 603 ss.); y en el celo con que ha desempeñado su papel de padre, justamente recompensado con la bondad de la hija (vv. 385 ss.), y con el sincero afecto que ésta, a su vez, le profesa (vv. 648 s. y 673 s.)<sup>68</sup>. Así, pues, la cualidad de Cnemón más elogiada por las otras figuras es precisamente una de las pocas que no comparte aquél con el tipo tradicional del misántropo: su amor paterno.

<sup>66</sup> La atribución de estos últimos versos ha sido muy discutida; véase al respecto Gomme-Sandbach, *Menander*, p. 190.

<sup>67</sup> Esta afirmación prelude en cierto sentido el final de la comedia, y no es casual el hecho de que se repita otras cuatro veces en sus últimas escenas (véanse los diálo-

gos de Gorgias y Sóstrato en los vv. 852-855 y 868-870, y el comentario de Simica en los vv. 874-878).

<sup>68</sup> Como ya se ha dicho (p. 17), la caracterización de la hija de Cnemón no constituye un fin en sí misma, sino un medio para poner en evidencia algunos de los rasgos paternos más relevantes.

La información que este personaje ofrece de sí mismo tiene, como la procedente de los otros personajes, un doble sentido. Hasta el acto cuarto, hay un claro predominio de los parlamentos de autocaracterización negativa: Cnemón hace su entrada en escena con un monólogo en el que confiesa lo feliz que sería si poseyera los atributos de Perseo y pudiera convertir en estatuas de piedra a cuantos se cruzan con él en el camino (vv. 153-168). El contraste entre la grandeza del episodio mítico y el modo trivial en que el viejo aprovecha su conocimiento, tiene un efecto netamente cómico<sup>69</sup>, que se encuentra, además, potenciado por la referencia implícita del *senex* a su incidente con Pirrias como causa inmediata de su desasosiego.

El tono de Cnemón no cambia cuando se dirige a los personajes que, para su desgracia, topan con él: a Sótrato lo acusa de haber tomado la puerta de su casa por una sala de reuniones (vv. 172-178); a Getas le niega la hospitalidad y le sugiere que transmita a los demás su mensaje de amenazas (vv. 481-487); Sicón es menos afortunado, y le cuesta algún que otro golpe enterarse de que el viejo odia a sus semejantes (vv. 505-508 y 512-513); y a Simica le prohíbe buscar la ayuda de nadie para sacar la azada del pozo, por no ver perturbada su soledad (vv. 595-599).

Así, pues, la conducta del *senex* justifica hasta el momento los comentarios negativos de las otras figuras, y es, por su tipismo, absolutamente previsible. Durante los tres primeros actos, el personaje sólo tiene una intervención que podríamos calificar de seria: la de los vv. 441-455 (monológicos), donde hace una crítica de los sacrificios tradicionales —porque, estando dedicados a los dioses, son los hombres sus principales beneficios—, y expone su concepción particular de la piedad religiosa, basada en la austeridad de sus manifestaciones<sup>70</sup>. Estas declaraciones están precedidas por una de las habituales quejas de Cnemón —que, sintiéndose molestado en su retiro campestre por los que acuden al santuario de las Ninfas, piensa en irse a vivir a otra parte (vv. 441-447)—, y son también fieles a la información que, a este respecto, nos ofrecían Pan, Gorgias y Getas; pero su presencia aislada entre las múltiples manifestaciones cómicas del carácter del *senex*, se explica únicamente como necesaria anticipación del contenido de su posterior apología.

Esta se produce en el cuarto acto de la comedia (vv. 708-747): el viejo cae dentro del pozo mientras trata de extraer el cubo y la azada que Simica ha dejado caer dentro, pero consigue salvar la vida gracias a la rápida intervención de Gorgias. El altruismo y la bondad del muchacho obligan a Cnemón a justificar su actitud ante el mundo, especialmente porque siente que ya no puede —ni quiere— cambiarla (vv. 711-712). Reconoce, en efecto, que ha cometido dos importantes errores de juicio: pensar que la *autárkeia* era un ideal de vida noble y realizable<sup>71</sup> (vv. 713-717), y condenar a todos los hombres sin excepción por el egoísmo y el afán de lucro que presiden las acciones de la mayoría (vv. 718-722). Los recientes acontecimientos le han demostrado, sin embargo, que no se puede prescindir siempre de la ayuda ajena, y que hay quien, como Gorgias, la brinda desinteresadamente (vv. 723-729). En él delega el viejo sus responsabilidades administrativas y jurídicas (vv. 730-739)<sup>72</sup> y, libre ya de todo compromiso social, pide a los presentes que le permitan seguir viviendo como hasta entonces (v. 735)); si la socie-

<sup>69</sup> Véase Goldberg, *The Making*, p. 77. Por lo que respecta a las reminiscencias trágicas del monólogo, véase Katsouris, *Linguistic and Stylistic Characterization*, pp. 174-175.

<sup>70</sup> Véanse al respecto Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino, 1965, pp. 19-86; Pastorino,

«Aspetti religiosi del *Dyskolos* di Menandro», en *Menandrea*, pp. 79-106; y Gil, «Menandro y la religiosidad», pp. 177-178.

<sup>71</sup> Cf. Aristóteles, *Política* 1253a 1.

<sup>72</sup> Cf. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris, 1983, p. 89.

dad no acepta la validez general de sus principios, a pesar de que éstos garantizarían la paz y la fraternidad universales, no existe deber moral que le exija integrarse en ella (vv. 740-747)<sup>73</sup>.

La apología del *senex* estaba en parte prefigurada, como se recordará, por las declaraciones favorables de varios personajes que pretendían poner en evidencia su amor paterno y su fe en la virtud y en el trabajo; es, sobre todo, este último aspecto, el que aparece desarrollado en estos versos, importantes también por el hecho de que permiten conciliar las imágenes dispares en que aparece desdoblada la personalidad de Cnemón, cuya misantropía queda, a partir de ahora, justificada por la nobleza de sus aspiraciones. Hasta tal punto convence el viejo, que Menandro varía en su favor una de las convenciones fundamentales del género: la comedia concluye siempre con la reconciliación final de todos los personajes<sup>74</sup>, pero Cnemón emplea las escasas fuerzas que conserva tras el accidente para oponerse a participar en ella (cf. nota 67). El problema que crea su negativa se resuelve parcialmente con la intervención de Sicón y de Getas (cf. p. 21), en virtud de la cual recupera Cnemón su entidad de viejo incorregible y gruñón: el autor ofrece al público una solución de compromiso, y sacrifica en aras de la comicidad tradicional su deseo de ahondar en la psicología del tipo; esta decisión explica también su renuncia a presentar en escena al *dyskolos* con una de las máscaras creadas por la nueva generación de comediógrafos (cf. pp. 10-11). Cnemón es, en efecto, una figura hereditaria cuyo interés trata de renovar Menandro sin recurrir a la modificación de sus rasgos más elementales; de hecho, este personaje sólo se diferencia de sus precedentes literarios en el modo en que pone de manifiesto su amor por la virtud (a través de la educación que ha dado a su hija, y de su noble aspiración al ideal de la *autárkeia*). Sin embargo, y de acuerdo con esto, podemos igualmente afirmar que la configuración del *ethos* de Cnemón no defrauda en absoluto las expectativas que crea en el público la excepcionalidad de su nombre (cf. pp. 9-10): su protagonismo en la trama es incuestionable, y su grado de individualización, muy superior al de los otros personajes que intervienen en ella. Los procedimientos de caracterización autorial contribuyen, junto con los de la figural, a potenciar la percepción del personaje desde una doble perspectiva que, sin bien no crea conflictos, da lugar a profundos desequilibrios en el seno de la comedia.

III. Como se ha podido constatar, la importancia cuantitativa y cualitativa de los procedimientos de caracterización utilizados para configurar a los distintos personajes, depende directamente del significado de su papel en la acción dramática, y del interés del autor por profundizar en su psicología. A todos ellos les ha sido asignada una máscara igualmente tradicional que anticipa su *status* social, su papel escénico y los rasgos fundamentales de su *ethos*, pero sólo el protagonista goza del privilegio de un nombre no recurrente, cuyo conocimiento por parte de la audiencia precede, además, al del propio personaje (y, en consecuencia, al inequívoco mensaje de su máscara), y cuyas ambiguas connotaciones recaban la atención del público, sugiriendo un especial carácter para su portador. Sótrato y Pirrias tienen, por el contrario, un nombre tradicional y recurrente; su mención en el diálogo coincide con la primera entrada en escena de ambos personajes, y sus connotaciones literarias y sociales, con la información proporcionada por sus respectivas máscaras. En el extremo inferior de esta escala habría que situar a la hija de Cnemón, única figura innominada del *Dyskolos*, y digno ejemplo de la elocuencia del silencio; su papel es,

<sup>73</sup> Respecto a las similitudes entre la apología de Cnemón y ciertos esquemas euripideos de resolución de la trama, véanse Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athènes, 1975, pp. 96-103; Anderson, «Knemon's *Harmartia*», p. 103; y Blanchard, *Essai*, pp. 90 y 97-98.

<sup>74</sup> Cf. McCary, «Old Men», pp. 305-306; Gomme-Sandbach, *Menander*, pp. 267-269; y Lanza, «Il Misantropo di Menandro», *L'Osservatore Politico Letterario*, 10, 1959, p. 118.

en efecto, susidiario, y no requiere más indicios que los ofrecidos por la máscara, ni más comentarios que los imprescindibles para su confirmación.

Sin embargo, las diferencias y las similitudes funcionales y etológicas existentes entre estos personajes, aparecen mucho más acusadas tras analizar la naturaleza de los recursos figurales empleados en su configuración: ni el esclavo ni la hija de Cnemón se autocaracterizan; la mayor parte de la información concerniente a su *êthos* procede de los otros personajes; su descripción es muy esquemática, e incide únicamente en aquellos rasgos de su carácter que afectan al desarrollo de la trama (en el caso de la joven, su condición de libre, y en el del esclavo, la cobardía).

Con mayor profusión de medios se nos da a conocer, en cambio, la entidad dramática de Cnemón y de Sótrato; su conducta es con frecuencia objeto de comentarios divergentes por parte de las otras figuras, pero en ambos casos se constata un claro predominio de los parlamentos de caracterización propia sobre los de la ajena. Aunque los procedimientos utilizados para describir a uno y otro personaje no difieren sustancialmente, están manipulados para producir en la audiencia reacciones opuestas, e inclinar su simpatía en favor del *senex*. En efecto, tanto Sótrato como Cnemón aparecen contemplados desde una doble perspectiva, si por tal entendemos el hecho de que susciten en los otros personajes opiniones positivas y negativas al mismo tiempo. En el caso del misántropo, la controversia precede a su entrada en escena, suscita las dudas del público y recaba toda su atención; esta actitud no se modifica cuando aparece el viejo, porque él mismo se encarga de reavivar la incógnita con el contenido desconcertante de alguno de sus monólogos, y de dar credibilidad a ambos puntos de vista simultáneamente. Los juicios favorables sobre Cnemón alternan a lo largo de la obra con los adversos, pero en el tercer acto se observa un predominio paulatino de los primeros sobre los últimos y, en el cuarto, se produce su definitiva imposición, porque es el propio personaje quien asume y justifica (moral y filosóficamente) todas las contradicciones precedentes. En cambio, la imagen de Sótrato se presenta desde el principio sin fisuras ante una audiencia omnisciente; la dualidad del personaje está sólo en su apariencia, única responsable de las controvertidas y siempre erróneas opiniones que suscita el joven en quienes lo juzgan por su aspecto. En este caso, el autor no utiliza la alternancia de perspectivas para suscitar la curiosidad de un público que sabe por anticipado a qué atenerse, sino para propiciar la recepción distante de cuanto, en lo sucesivo, afecte a Sótrato. Al mismo fin contribuyen los monólogos del propio personaje, llenos más de voluntaria autoparodia, que de apasionadas confesiones.

Ahora bien, aunque estos cuatro personajes aparecen sometidos a muy distintos grados de caracterización, todos ellos tienen en común el pertenecer a la categoría de los tipos convencionales: su *êthos* está definido por una serie homogénea de rasgos procedentes de la tradición literaria, y condicionado por los accidentes de una intriga cómica que ha sido concebida fundamentalmente para solaz, entretenimiento y evasión de la audiencia<sup>75</sup>.

UPV/EHU

ELENA MACUA

<sup>75</sup> Cf. Pavis, *Diccionario del teatro*, pp. 514-515, y Gil, «Comedia ática I», p. 66.