



CS

Comicidad, humor y performance en Terencio

Enzo Diolaiti y Marcela A. Suárez
(Comps.)

Comicidad, humor y performance en Terencio

Comicidad, humor y performance en Terencio

Enzo Diolaiti y Marcela A. Suárez
(Comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Subsecretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González
Vicedecana Graciela Morgade	Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Este libro ha sido sometido a un proceso de revisión por pares.

Imagen de tapa: Escena de teatro de comedia de la obra "Andria" de Terencio (Publius Terentius Afer) (185-159 a.C.), relieve de Pompeya, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Comidad, humor y performance en Terencio / Marcela Alejandra Suárez ... [et al.] ; compilación de Marcela A. Suárez ; Enzo Diolaiti. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2024.

180 p.; 14 x 21 cm (Saberes)

ISBN 978-987-8363-67-7

1. Humor. 2. Discursos. 3. Antigüedad Clásica. I. Suárez, Marcela Alejandra, comp. II. Diolaiti, Enzo, comp.
CDD 792.23

Índice

Agradecimientos	7
------------------------	---

Palabras liminares	9
<i>Marcela A. Suárez</i>	

Intersticio. Aproximaciones a las prácticas del humor en la antigüedad	15
<i>Enzo Diolaiti</i>	

Capítulos

Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana	27
<i>Mariana V. Breijo</i>	

<i>Ethos</i>, identidad y comicidad en la configuración discursiva de Quéreas (Ter. Eu. 539-614)	61
<i>Soledad Correa</i>	

El proyecto estético de Terencio: del <i>prologus</i> a la <i>fabula</i> o la <i>fabula</i> dentro del <i>prologus</i>	85
<i>Enzo Diolaiti</i>	

Proverbio, alegoría, <i>fabula</i>: formas diversas de narrar y hacer reír. El caso de Ter. <i>Eu.</i> 426 y <i>Ad.</i> 537	109
<i>Violeta Palacios</i>	
El atractivo cómico de <i>Hecyra</i>	127
<i>Marcela A. Suárez</i>	
Ediciones	151
Comentario	151
Traducciones	151
<i>Instrumenta studiorum</i>	152
Bibliografía citada	153
<i>Index locorum</i>	167

***Ethos*, identidad y comicidad en la configuración discursiva de Quéreas (Ter. Eu. 539-614)**

Soledad Correa

Como sabemos, el teatro cómico romano y, más precisamente, el tipo de *fabula palliata* en el que se inscribe la comedia *Eunuchus*, es un teatro codificado, de índole lúdica, y, por lo tanto, no persigue una finalidad política, filosófica o moralizante (Dupont; Letessier, 2011:24), en tanto la *palliata* no mantiene con la sociedad romana contemporánea una relación referencial, sino la relación que liga inevitablemente una práctica cultural a su contexto de producción (Faure-Ribreau, 2012:162). El carácter codificado de la *palliata* implica que la historia (*fabula*) es un elemento sometido, por definición, a variaciones, en tanto la variación es el modo paradójico de reproducción de la maquinaria teatral. Por supuesto, el código (ni escrito ni teórico) es compartido de manera práctica por sus participantes (el público, los actores y los autores). Las convenciones que condicionan los diferentes espectáculos no constituyen un conjunto de reglas fijas y no existe un modelo en el sentido de un sistema normativo. De esta manera, en el horizonte de expectativas del público romano, cada nueva pieza se parecerá a las otras sin parecéseles verdaderamente. Así, como apuntan

Dupont; Letessier (2011:107), el atractivo de este tipo de espectáculo reposa sobre el doble placer del reconocimiento y de la sorpresa, en tanto el público espera encontrar lo que su conocimiento práctico del código le permite anticipar, pero también desea ser sorprendido y espera lo inesperado, es decir, la variación. En el caso del *Eunuchus*, la sorpresa y lo inesperado se plantean ya desde el título mismo, el más misterioso de las seis comedias de Terencio, en tanto el eunuco no es un rol codificado en la *palliata* y, por consiguiente, no genera ninguna expectativa en el público, solo curiosidad (Bureau; Nicolas, 2015:XXXIII). Con todo, constituye una primera humorada el hecho de que el personaje del eunuco (el verdadero) juegue, en realidad, un papel poco relevante y casi mudo en la intriga.¹ Desde su propio título, entonces, la pieza pone en funcionamiento toda una maquinaria cómica para atraer la atención del público y dirigirla hacia aquello que la comedia le propone (*quid sibi Eunuchus velit*, v.45).

El presente trabajo se propone analizar los procedimientos cómicos puestos en juego en la configuración del *ethos* discursivo del *adulescens* Quéreas en la comedia terenciana *Eunuchus*, puntualmente en la narración que éste hace a Antifón sobre la violación de Pánfila disfrazado de eunuco (Ter., *Eu.*539-614). Nuestro examen se servirá de los conceptos articulados por Amossy en su libro *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010). El *ethos* es allí ampliado desde su primera concepción en la retórica antigua y sus enfoques opuestos son presentados a partir de una concepción sociodiscursiva, dinámica e interactiva: la imagen de sí es inseparable de una escena social –genérica, en nuestro

1 Según Donato (*Comm. Ter., ad loc.*), la pieza recibe su título a partir del hecho de que en ella la acción *vedette* estriba en la sustitución de un eunuco por el joven Quéreas, a cuyo cuidado se confía la muchacha que éste trataba de seducir (Pánfila), cosa que se consigue merced a la artimaña del disfraz y la suplantación de la personalidad.

caso—² en donde el sujeto co-actúa, según sus objetivos argumentativos,³ diferentes roles. En el análisis del *ethos* de un discurso se buscará, por lo tanto, reconstruir la ‘puesta en escena del yo’ en situación, es decir, en la interacción misma, en tanto el otro interviene activamente en la imagen que el locutor intenta proyectar de sí mismo.⁴ Para los fines que perseguimos, interesa tener presente que el *ethos* discursivo, esto es, el *ethos* que el locutor construye en su discurso, guarda estrecha relación con la imagen previa, *ethos* previo o prediscursivo que el auditorio puede tener del locutor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus alocutarios. En efecto, la representación de la persona del locutor anterior a su toma de la palabra constituye a menudo el fundamento de la imagen que él construye en su discurso, en tanto esta imagen intentará consolidar, rectificar o borrar la mencionada representación anterior. *Mutatis mutandis*, podemos pensar que el código de la *palliata* funciona como una suerte de *ethos* previo, en tensión con el cual Quéreas construirá su propia identidad lúdica. Además de los desarrollos conceptuales

2 Según Charadeau y Maingueneau (2005:222, cursivas en el original), “la escena genérica es definida por *los géneros de discurso* particulares. En efecto, cada género de discurso implica una escena específica: roles para sus participantes, circunstancias (en especial un modo de inscripción en el espacio y en el tiempo), un soporte material, un modo de circulación, una finalidad, etcétera”.

3 Es preciso tener en cuenta que para la teoría sobre la argumentación en el discurso todo enunciado tiene una dimensión argumentativa, puesto que incluso si no busca abiertamente lograr la adhesión a una tesis particular, siempre influye sobre maneras de ver, de pensar, de hacer, es decir, actúa, de una u otra forma, sobre el otro.

4 Evidentemente, al tratarse de un personaje de *palliata*, es decir, de una construcción escénica que actualiza una *persona* cómica, el *ethos* discursivo apuntará a la configuración de una identidad eminentemente lúdica. Faure-Ribreau (2012:324) sostiene: “Le personnage de *palliata* ne doit (...) pas être analysé comme un individu doté d’un caractère, d’une histoire, et d’une identité dramatique: il ne préexiste pas au spectacle; son identité est uniquement scénique, construite sur le scène par son jeu, et peut être redéfinie en fonction des situations tant dramatiques que scéniques. En particulier, les rapports entre les personnages, et notamment quand ils forment une paire, subissent une constante reconfiguration selon les situations de jeu”.

de Amossy, nuestro análisis tomará en cuenta, entre las diversas teorías modernas sobre el humor, las denominadas ‘teorías de la incongruencia’,⁵ de acuerdo con las cuales el humor se origina toda vez que constatamos una incongruencia entre el pensamiento y la realidad que observamos (Attardo, 1994:47-49). A la luz de todo lo apuntado, nuestra hipótesis es que la comicidad de Quéreas en el pasaje seleccionado –más allá de lo jocoso que puede ser en sí mismo el equívoco de situaciones (Pociña Pérez, 2010:103)– estriba en el modo incongruente en que se configura su *ethos* discursivo en relación con su *ethos* previo, es decir, en la ‘ilegibilidad’ de Quéreas en relación con el código, ya que si bien su índole de agente no es la marca de un nuevo tipo de personaje, constituye una variación cómica que su *ethos* como personaje no se ajuste al *ethos* previo del *adulescens* cobarde e irresoluto.⁶ Este desajuste es lo que, a nuestro juicio, va a trastornar las relaciones entre los roles y dificultar la acción y, por supuesto, provocar la risa. Un segundo punto en el que se apoya el humor de esta escena es que en ella la omnipresencia del *ornatus*⁷ (disfraz) pone el foco en la existencia de un desfase entre cuerpo y discurso. De esta manera, la grandilocuente imagen que el *adulescens* Quéreas

5 Recordemos, sin embargo, que la incongruencia como origen del humor ya está en Aristóteles (Poet. 5.1449A.31-36).

6 Como sabemos, la repartición de personajes en tipos no es solamente una suerte de carta de identidad, sino también, y sobre todo, una indicación de su lugar dentro de una grilla de funciones (Bureau; Nicolas, 2015:XXXIII). De acuerdo con esto, en la codificación narrativa de los roles, el principal rasgo de carácter del *adulescens* es la cobardía y, en general, se lo define por su falta de aptitud para la acción. Por lo regular, el *adulescens* se muestra pasivo, inestable, indeciso y sometido a la acción de otro personaje (Dupont; Letessier, 2011:109; Faure-Ribreau, 2012:93-94).

7 Recordemos que *ornatus* es el término que se utiliza para referirse al disfraz de un personaje durante la representación escénica, no al disfraz del actor, es decir, involucra la presencia del ‘teatro dentro del teatro’. Cfr. González Vázquez, s.v. Asimismo, resulta interesante considerar lo que señala García Jurado sobre la oposición *ornatus* / *vestitus*, de acuerdo con la cual *vestitus* sería el término general, no marcado, frente a *ornatus*, ‘el vestido intencionado’ (1992:137-138).

busca proyectar de sí mismo se ve socavada por el hecho de que el público percibe que su punto de anclaje es un cuerpo travestido de eunuco, en el que se vuelven laxas las fronteras identitarias entre lo masculino y lo femenino, e incluso las fronteras de lo humano.

Antes de proceder con el análisis del texto y dado que nuestra lectura pondrá el énfasis en la comicidad del pasaje elegido, parece necesario desbrozar dos cuestiones: la primera, de índole general, se relaciona con la supuesta falta de comicidad del teatro terenciano. Como es sabido, tan sólo veinte años separan las comedias de Plauto de las de Terencio, pero, según una tradición tenaz que se remonta a época clásica, estos dos autores se opondrían en todo, en tanto el teatro de Terencio marcaría una ruptura con el de Plauto al punto de modificar profundamente la comedia romana. El *tópos* clásico de esta oposición señala que si las comedias de Plauto se caracterizan por su *vis comica*, las de Terencio, libres de algunos de los recursos poco sutiles de Plauto, son piezas serias de carácter moralizante situadas en un plano literario superior, y, por lo tanto, no demasiado graciosas. De acuerdo con esta lectura predominante, lo que las obras terencianas ganarían en calidad literaria, lo perderían en comicidad.⁸ A propósito de este lugar común de la crítica es preciso señalar que, en el caso particular del *Eunuchus*, esta pretendida ausencia de comicidad no se condice con lo que sabemos sobre la recepción original de la pieza. En efecto, de acuerdo con la evidencia antigua, *Eunuchus* fue la comedia de Terencio de mayor éxito no sólo

8 A propósito de esta *communis opinio*, señala, por ejemplo, Frank ([1930] 1957:128): "Las obras de Terencio, menos divertidas que las de Plauto, están en un plano literario superior, y gran parte de su belleza tiene indudablemente el sabor de la delicada humanidad que encuentra representada en las obras de Menandro recientemente descubiertas". Acerca de los distintos enfoques asumidos por la crítica, *cfr.* Palabras liminares.

en época republicana,⁹ sino también en toda la latinidad, dado que numerosos autores la citan, parodiándola o parafraseándola, desde Cicerón hasta Agustín (Bureau; Nicolas, 2015:XX). Por lo tanto, resulta difícil concebir que los antiguos hayan dado semejante acogida a una comedia que no consideraban graciosa.

La segunda cuestión que juzgamos conveniente despejar es de índole particular, vinculada con la porción de texto elegida, pues el hecho de que se narre en ella una violación la convierte en una escena absolutamente reñida con los estándares cómicos modernos. A la hora de examinar esta cuestión, conviene dejar de lado toda consideración moral y enfocarla a la luz de las convenciones del género cómico en la Antigüedad. Así, de acuerdo con el código, dado que en la comedia romana la violación siempre conduce al matrimonio,¹⁰ es poco probable que el acto de Quéreas en sí mismo haya ofendido la sensibilidad de los espectadores (James, 1998:35).¹¹ Recordemos, además, que, a fin de res-

9 Según Suetonio (*Vita Terentia* 4), la comedia otorgó al autor la suma sin precedentes de ocho mil sestercios, la más alta pagada alguna vez por una obra.

10 Con todo, a pesar del impuesto *happy ending*, las comedias ofrecen evidencia de que la violación es siempre una ofensa grave que debe ser reparada (Smith, 1994:25).

11 En lo que respecta a la aceptabilidad de la violación en la comedia romana, apunta Griffin (1986: 126-127): "Young men who ravish girls in Comedy remain secure in the possession of the audience's sympathy (...)". Por su parte, señala Konstan (1986:387): "An untroubled empathy with the youth is licensed by the holiday mood of comedy, as well as by the custom of the genre (...)". A propósito del mensaje implícito en la violación como motivo literario, indica Rosivach (1998:41-42): "The frequent use of the rape motif in New Comedy banalizes the reality of rape, making it less shocking and thus more acceptable. A body of literature that makes the fact of rape a prominent part of its plots and then, even while censuring the fact of rape, nonetheless welcomes the rapist into every happy ending inevitably sends a message to its audience that self-serving violence of the powerful against the vulnerable, especially violence of male against female, is permissible despite any public protestations to the contrary. That both Athenians and Romans allowed such a message to be sent through their publicly financed mass entertainment—indeed, that they probably did not even realize it was being sent—tells us something about both societies and their unconscious tolerance of such violence".

guardar la reputación de la joven Pánfila, era preferible que esta fuera violada antes que seducida, en tanto esta circunstancia eliminaba cualquier sospecha de consentimiento voluntario de su parte (Barsby, 1999:186).

Ahora bien, la violación que tiene lugar en el *Eunuchus* es anómala por diversos motivos: en primer lugar, esta es la única pieza terenciana donde este componente esencial de las intrigas de la *Néa* tiene lugar durante el desarrollo de la pieza, aunque fuera de escena, evidentemente (Rosivach, 1998:46). En segundo lugar, el comportamiento de Quéreas no puede ser excusado como típico de los *adulescentes* de comedia, pues éste no aduce ninguna de las habituales excusas: no era de noche, no estaba ebrio,¹² y no había una atmósfera festiva que justificara la suspensión de las reglas normales de conducta, si bien es cierto que luego señala, a modo de disculpa, que lo hizo “*amoris causa*” (v. 878). Además, no se trató de un hecho accidental sino de una acción premeditada, que el violador intenta justificar, primero, presentándola como una venganza contra las *meretrices* en tanto clase (vv. 382-7), y luego sugiriendo que no hay nada malo en la violación cuando la víctima es una esclava (v. 858). Recordemos, sin embargo, que, desde la primera escena de la obra el *poeta* pone al público en conocimiento de que Pánfila no es ni una esclava ni una muchacha de vida alegre, sino que es de origen libre. El único personaje que no dispone de esa información es Quéreas,¹³ ironía que, a nuestro juicio, colabora con el fin último de la comedia, que no es otro que provocar la risa y el divertimento del público.

Seguidamente, consideraremos cuáles son los procedimientos cómicos que se ponen en juego en la configuración del *ethos* discursivo del *adulescens* Quéreas entre los vv.

12 Por ejemplo, *persuasit nox amor vinum adulescentia* (Ter.Ad. 470).

13 Cfr. Breijo (2018).

539-614. Recordemos los antecedentes de esta escena, ubicada en la mitad exacta de la comedia: en la primera mitad del *Eunuchus*, la cortesana Tais persuade a su amante Fedrias, hermano mayor de Quéreas, para que se rinda temporariamente ante su rival, el soldado Trasón, a fin de que este le entregue a Pánfila, una esclava virgen que el *miles* ha comprado para ella. Tais ha reconocido a la muchacha, que en realidad es de origen libre, y se ha dado cuenta de que se crió con ella, por lo tanto, espera poder restituirla a su hermano Cremes y así asegurarse un *patronus* para sí misma. Por su parte, Fedrias, en un intento de emular la munificencia de Trasón, ha comprado un viejo eunuco, Doro, y una esclava etíope para Tais, pero accede a retirarse al campo por unos días. Aparece su hermano Quéreas, quien ve a Pánfila por casualidad, se enamora perdidamente de ella y decide que debe poseerla sexualmente (*potiar*, vv. 320 y 362).¹⁴ Su esclavo Parmenón idea un plan (vv. 365-90) para que Quéreas pueda introducirse en casa de la cortesana Tais vestido con el extravagante traje de Doro. El ardid funciona hasta que Quéreas, superado por su deseo, viola a Pánfila y huye de la casa de Tais. En este punto da comienzo la escena que analizaremos:

AN. Heri aliquot adulescentuli coiimus in Piraeo
 in hunc diem, ut de symbolis essemu'. Chaeream ei rei
 praefecimus; dati anuli; locu' tempu' constitutumst.
 praeteriit tempu': quo in loco dictumst parati nil est;
 (...) quisnam hinc ab Thaide exit?
 is est an non est? ipse est. quid hoc hominist? qui hic
 [ornatust?
 quid illud malist? nequeo satis mirari neque conicere;
 nisi, quidquid est, procul hinc lu
 bet priu' quid sit sciscitari (vv. 539-548)

14 Cfr. OLD (s.v. *potior* 2c).

Antifón: Ayer algunos jóvenes acordamos que hoy comeríamos en el Pireo pagando cada uno su parte. Encargamos a Quéreas el asunto; se le entregaron los anillos como garantía, se fijó el lugar y la hora. Pasó la hora, pero en el lugar acordado no hay nada preparado. (...) ¿Pero quién sale de lo de Tais? ¿Es él o no? ¡Es él en persona! ¿Qué clase de hombre es? ¿Qué es este disfraz? ¿Qué le pasa? No salgo de mi asombro y no sé qué pensar. Pero, sea lo que sea, prefiero acercarme y averiguar qué sucede.

Aquí Antifón¹⁵ inserta socialmente al personaje de Quéreas en la realidad del pequeño mundo griego de la comedia (Bureau; Nicolas, 2015:252-53). Aparece así una dimensión del *adulescens*, que, contrariamente al estereotipo, lo presenta como decidido y enérgico. Es evidente, además, que Quéreas goza de buen crédito entre los soldados, que lo han convertido por este motivo en su jefe (*praefecimus*, v. 541). Asimismo, vemos que se apuntan elementos que forman parte del *ethos* previo del *adulescens*, a saber, el gusto por los placeres carnales y los banquetes (Faure-Ribreau, 2012:89). Sin embargo, este punto en común no servirá más que para resaltar todo lo que separa a Quéreas del prototipo del *adulescens*, en tanto este construirá una imagen de sí que echará por tierra este estereotipo y le permitirá constituirse como el principal motor de la intriga.¹⁶ A fin de dimensionar mejor

15 Este nombre parlante ("aquel que responde") indica que, en principio, su única función es responder y servir de interlocutor a Quéreas y que, por lo tanto, no desempeñará ningún papel activo en la comedia (Saylor, 1975:304). Donato justifica la entrada de este personaje señalando que Quéreas podrá así relatar a alguien su 'hazaña' en lugar de exponerla en forma de monólogo (*Comm. Ter., ad loc.*). De acuerdo con esto, Antifón cumple el rol de personaje protático, cuya finalidad es evitar lo poco natural que resultaría que Quéreas exponga en un extenso monólogo la violación de Pánfila, algo que sí ocurría en *El Eunuco* de Menandro (Bureau; Nicolas, 2015:252).

16 El *ethos* discursivo de Quéreas se delineará, principalmente, en relación con el de su hermano Fedrias. Recordemos que el empleo del pronombre *alter* en el v. 297 permite comparar y oponer a los dos *adulescentes*, en tanto miembros de un mismo par. En efecto, dado que ambos ponen

la comicidad que está en juego en este pasaje, no es ocioso mencionar que, para Bergson (2011:31), el disfraz posee una inherente *vis* cómica. En este sentido, tal vez sea útil recordar que la última vez que los espectadores vieron a Quéreas (v. 390), este usaba una capa (*chlamys*) y estaba equipado con una espada (*machaera*) y un sombrero (*petasus*), atuendo que lo identificaba como un soldado, de acuerdo con el código de vestimenta de la Comedia Nueva griega y romana. Ahora bien, vemos que aquí Quéreas no es, en principio, reconocible para Antifón, ante quien se presenta como un enigma indescifrable (*quid hoc hominis est ? qui hic ornatus est ?.../ nequeo satis mirari neque conicere*). De hecho, el empleo del pronombre neutro *hoc* separa a Quéreas incluso del conjunto de los *homines*.¹⁷ De esta manera, se subraya el carácter absolutamente transgresor de lo que va a presenciar el espectador, en la medida en que la apariencia de Quéreas confunde incluso los parámetros mentales de otro *adulescens*. En efecto, si bien una lectura moderna podría ver que la transgresión estriba en el relato de la violación, esta reside, según veremos, en el disfraz (*ornatus*), es decir, en la elección operada por un joven libre de nacimiento de disfrazarse de una criatura servil y, por añadidura, asexuada. La transgresión dará un paso más en la escena siguiente, dramático esta vez, con el relato detallado de la violación. Resulta claro que a partir de este momento la pieza toma otra dirección,

en escena la misma *persona*, se encuentran en posición de rivalidad lúdica, en tanto, como señala Faure-Ribreau (2009:4): "Puisque tous deux sont des *amateurs*, l'un doit l'emporter sur l'autre, et Parménon annonce que ce sera Chérée".

- 17 Sin duda, esta indefinición con respecto a la categoría ontológica en que debe ubicarse a Quéreas es producto del disfraz de eunuco. En efecto, a lo largo de la pieza se verifica una animalización y feminización del eunuco, así como una cosificación, lo cual se advierte en el mismo nombre Dorus que lo reduce a una cosa (Fedrias, de hecho, en el v. 669, lo llama *male conciliate*). Se trata, pues, de un ser indefinible, que se halla en el límite de lo humano, tal y como lo indica el sintagma *monstrum hominis* (v. 696). Inclasificable, escapa a las categorías naturales y sexuales: medio-hombre, medio-mujer; medio-hombre, medio-animal. Cfr. Gavaille (2010:139).

En los versos siguientes asistimos a la entrada en escena de Quéreas, en la cual se despliegan todos los recursos de la danza, de la música y del texto para completar de manera particularmente viva la presentación de este personaje:

Quéreas: ¿Pero quién anda ahí? Nadie. ¿Quién me sigue? No hay nadie. ¿Ya puedo explotar de alegría? Por Júpiter, ahora sí que puedo soportar que me maten para que la vida no eche a perder esta alegría con alguna amargura. ¡Pero ahora no me interrumpe ningún curioso que me siga por todas partes, que me aturda y me mate preguntándome por qué estoy exultante o por qué estoy contento, a dónde voy, de dónde salgo a escondidas, dónde obtuve esta ropa, qué quiero, si estoy cuerdo o loco!

Ethos, identidad y comicidad en... 73

En esta entrada se ponen en funcionamiento diversos procedimientos para provocar la risa: en primer lugar, como apunta Dessen (1995:132-133), al salir de la casa de Tais Quéreas no suena como un hombre que ha apuntalado su frágil identidad con un acto de violencia, sino todo lo contrario. En efecto, los metros recitativos (septenarios yámbicos y octonarios a lo largo de toda la escena)¹⁹ pronunciados con un exceso de excitación, el énfasis en el placer (*gaudium*, v. 550, 552; *gestiam*, v. 555 (...); *laetu'*, v. 555),²⁰ al igual que un sentido ambivalente de la propia identidad (vv. 555-56), sugieren incongruencias en la configuración de su *ethos* discursivo, que articula de manera fluctuante cualidades femeninas y masculinas. (Es importante, asimismo, no perder de vista el hecho de que, durante la representación, todos estos recursos lingüísticos verían realizada su comicidad ante la vista del *ornatus*). Así, la escena de travestismo, al posibilitar que un joven romano se enfrente al 'otro' en sí mismo (mujer, esclavo), articula otra dimensión del humor, que, de acuerdo con las llamadas 'teorías de la liberación' (Attardo, 1994:50), permite aliviar tensiones e inhibiciones en la audiencia. Otro recurso cómico que advertimos en la configuración del *ethos* discursivo de Quéreas es una tendencia marcada a la hipérbole paratrágica (interfici perpeti me possum),²¹ con empleo de términos de connotación más o menos filosófica, que remiten a un estilo elevado (*contaminet*, *aegritudine*). No es difícil advertir

19 Filoche (2008:9-10) indica que, en contraposición a Plauto, Terencio no suele utilizar cambios de metro para marcar diferencias entre los personajes, salvo en el caso de Quéreas, cuya entrada está indicada por el empleo de octonarios yámbicos (vv. 292-7, 302-3, 307-22, 367-90, 553-6, 562-91, 1031-48), y cuya presencia en escena está generalmente modulada musicalmente por metros recitativos (salvo entre los vv. 840-908), a menudo variados.

20 Advuértase que los términos *gaudium* y *laetus* retoman el nombre de Quéreas ("aquel que se alegra") (Bureau; Nicolas, 2015:257).

21 Cfr. Bureau; Nicolas (2015:258).

la cómica incongruencia entre el modo altisonante en que Quéreas expresa su júbilo y el motivo del mismo, como si pretendiera otorgar al acto de la violación un barniz de aceptabilidad, presentándolo como loable y codiciable.

Por otro lado, según vemos, en la configuración del *ethos* discursivo de Quéreas se multiplican los lexemas que se refieren a la comunicación (*intervenire, rogitando, obtundat enicet*, vv. 553-54) y el empleo de la primera persona ocupa un lugar de preeminencia (*mihi, me, eam, gestiam, sim, pergam, emergam, siem, mi, sim, insaniam*, vv. 554-56).²² Esta recurrencia permite comparar y contrastar a Quéreas con su hermano Fedrias. En efecto, a pesar de que en apariencia se diferencian, el común denominador de ambos es el egocentrismo. Con todo, si lo que quiere Fedrias es sobre todo ser amado y estar en el centro de la vida de la cortesana (Bureau; Nicolas, 2015:259), Quéreas busca ante todo ser reconocido y, por lo tanto, necesita un ‘público’ para relatarle su hazaña. Por otra parte, el egocentrismo y la tendencia a hablar de sí mismo que se verifican en su discurso lo aproximan al personaje del *miles gloriosus* Trasón. No es difícil imaginar que estos desplazamientos de los rasgos que el código marcaba como propios de un personaje a otro deben de haber resultado sumamente hilarantes para el público asistente a las representaciones. Otra cuestión digna de nota es el hecho de que esta necesidad que Quéreas tiene

22 Como señala Filoche (2008:9-10), la caracterización lingüística de Quéreas es una de las más logradas de la pieza, comenzando por el empleo de la modalidad exclamativa, que otorga ritmo y puntúa vivamente su discurso, y cuyos trazos más significativos son las interjecciones (vv. 334, 351, 360, 377), los juramentos (vv. 305, 311, 321, 356, 550, 562, 905, 1032, 1048), y las interrogaciones retóricas (vv. 305, 318, 326, 328, 334, 366, 389, 550, 566, 568, 574, 575, 604-6, 1031, 1035, 1036, 1044). A esto se agregan los efectos sonoros de las aliteraciones, paronomasias y el empleo del políptoton (vv. 377, 556, 568, 571, 575, 578, 579, 605, 613-614, 1035, 1047, 1048). Asimismo, diferentes procedimientos de énfasis otorgan fuerza a sus enunciados, principalmente, la modalización verbal (vv. 356, 362, 562, 877, 887, 905, 1049) y adverbial (vv. 323, 329), o las repeticiones y los pleonasmos (vv. 317, 324-5, 370, 389, 549).

de la mirada del otro para sus actos, su deseo de ponerse en escena (Bureau; Nicolas, 2015: 259-60), suma un elemento más a la hora de presentarlo como una figura del *actor*, dimensión metateatral que ya advertimos a propósito del empleo del *ornatus*. Esto constituye una doble degradación para Quéreas en tanto, en contraposición a la *dignitas* de un *adulescens* romano y a la convención cómica usual, este personaje no sólo usa el disfraz de un eunuco (criatura a la vez servil y femenina),²³ sino que también se presenta como un *actor* en escena que reclama su público. Recordemos que los actores eran en Roma figuras de estatus social marginal (en términos legales, *infamis*), que inspiraban tanto desprecio como deseo (Duncan, 2006:124). A la luz de todo esto, podemos pensar que esta caracterización de Quéreas como *actor* contribuye a incrementar su alteridad y subalternidad y, con esto, la comicidad de este personaje, sobre todo si atendemos al hecho de que la ‘teoría de la hostilidad’ (Attardo, 1994: 49-50), que se vincula con el costado agresivo del humor, postula que la risa surge cuando existe una sensación de superioridad ante un objeto.²⁴

Cómica también resulta la oportuna aparición de Antifón a continuación, casi a pedido de Quéreas, otorgándole el interlocutor que desea. Como apunta Saylor (1975:304-305), es evidente que Terencio busca mover a risa explotando la comicidad latente en tales ‘accidentes’ convencionales (vv. 557-560): “Chaerea, quid est quod sic gestis? quid sibi hic vestitu’ quaerit? quid est quod laetus es? quid tibi vis? satine sanu’s? quid me adspectas? quid taces?”. [Quéreas, ¿qué pasa que andás así? ¿Qué significa esta ropa? ¿Qué pasa que estás contento? ¿Qué querés? ¿Estás más o menos cuerdo?

23 Según Smith (1994:22), “At Rome in the second century B.C.E., eunuchs were surely viewed by the public with a mixture of curiosity, horror, pity, and contempt”.

24 El exponente más influyente de esta teoría fue Bergson (2011), para quien el humor es un correctivo social utilizado por la sociedad para subsanar un comportamiento desviado.

¿Por qué me mirás? ¿Por qué no hablás?]. Vemos que Antifón retoma las preguntas de Quéreas palabra por palabra, con lo cual el *poeta* ilustra maliciosamente su nombre (como ya indicamos, Antifón significa “aquel que responde”)²⁵ y nos recuerda que este está en escena solo para responder y hacer hablar a Quéreas,²⁶ y que este tenga una especie de espectador para su ‘actuación’.

Seguidamente, se presentan los detalles preliminares de la violación a través de un falso monólogo, típico de Terencio, en el que las intervenciones de Antifón subrayan las articulaciones del discurso:

CH. immo ego te obsecro
hercle ut audias.
nostin hanc quam amat frater? AN. novi: nempe, opinor,
[Thaidem.
CH. istam ipsam. AN. sic commemoreram.
CH. quaedam hodie est ei dono data
virgo: quid ego eiu' tibi nunc faciem praedicem aut laudem,
[Antipho,
quom ipsum me noris quam elegans formarum spectator
[siem?
in hac commotu' sum. AN. ain tu? CH. primam dices, scio,
[si videris.
quid multa verba? amare coepi. forte fortuna domi

25 Cfr. nota 15.

26 No obstante, como apuntan Bureau; Nicolas (2015:260), “(...) le regard qu’Antiphon porte sur cette scène est-il doublement important: évidemment il sert à faire parler Chérea, mais il sert aussi à poser dans la scène une sorte de point référentiel à la topique du genre, qui permet au poète d’impliquer le spectateur à un autre niveau que celui des mécanismes comiques. En ne voyant dans le viol qu’un jeu de *adulescens* de comédie, Antiphon représente la lecture attendue, mais qui ne peut pas être celle du spectateur. (...) le spectateur réel est invité à ne pas rester comme le «répondeur» prisonnier des codes. Encore une fois ici, la comédie interroge ses propres règles”.

erat quidam eunuchu' quem mercatu' fuerat frater Thaidi,
neque is deductus etiamdum ad eam. submonuit me Parmeno
ibi servo' quod ego arripui. AN. quid id est? CH. tacitu' citius

[audies:

ut vestem cum illo mutem et pro illo iubeam me illoc ducier.

AN. pro eunuchon? CH. sic est. AN. quid ex ea re

tandem ut caperes commodi?

CH. rogas? viderem audirem essem una quacum cupiebam,

[Antipho.

num parva causa aut prava ratiost? traditus sum mulieri.

illa ilico ubi me accepit, laeta vero ad se abducit domum;

commendat virginem. AN. quoi? tibine? CH. mihi.

AN. satis tuto tamen?

CH. edicit ne vir quisquam ad eam adeat et mihi ne

[abscedam imperat;

in interiore parti ut maneam solu' cum sola. adnuo

terram intuens modeste (vv. 563-580).

Quéreas: Todo lo contrario, yo te ruego, por Hércules, que me escuches. ¿Conocés a la amante de mi hermano?

Antifón: La conozco. Creo que es Tais, ¿no?

Quéreas: Ella misma.

Antifón: Así lo recordaba.

Quéreas: Hoy le entregaron una chica como regalo... ¿Para qué voy a describir yo ahora su rostro o voy a elogiarlo, cuando sabés bien en qué medida soy un exquisito examinador de bellezas? Me voló la cabeza.

Antifón: ¿Vos decís?

Quéreas: Dirías que es la mejor, si la vieras. Estoy seguro. ¿Para qué tantas palabras? Me enamoré. Por casualidad y por suerte, en mi casa había un eunuco que mi hermano le había comprado a Tais y que todavía no había sido llevado a la casa de ella. Ahí, Parmenón, mi esclavo, me sugirió lo que yo aproveché.

Antifón: ¡Qué!

Quéreas: En silencio lo oirías mucho mejor: que intercambie con él mi ropa y que haga que me lleven en lugar de él.

Antifón: ¿En lugar del eunuco?

Quéreas: Así es.

Antifón: ¿Qué ventaja sacarías de esa situación al final?

Quéreas: ¿Me lo estás preguntando? Que la vería, que la oiría, que estaría con ella, la única que deseaba. ¿Te parece poco o retorcido? Fui entregado a Tais. Cuando ella me recibe, contenta realmente, se retira a la casa y me deja a cargo de la joven.

Antifón: ¿A quién? ¿A vos?

Quéreas: A mí.

Antifón: ¡Pero con suficiente seguridad?

Quéreas: Ordena que ningún hombre se acerque a ella y a mí me manda no apartarme, que me quede yo solo con ella sola en la casa. Asiento mirando al piso con discreción.

Para abrir su discurso Quéreas, a la manera de un *actor* en el fin del prólogo, solicita la atención del público, pero con una virulencia particular que subraya la pasión que lo anima: “immo ego te obsecro hercle ut audias”. La presencia del pronombre personal *ego*, la fuerza del verbo *obsecro* y el juramento subrayan que este llamado de atención está revestido para Quéreas de particular importancia. El discurso comienza por presentar su marco, pero lo hace suministrando al espectador un elemento revelador sobre el *ethos* de Quéreas. Según podemos advertir, es Antifón el que nombra a Tais (v. 563) y no Quéreas, quien no la define más que por relación a Fedrias (“hanc quam amat frater”). Como señalan Bureau; Nicolas (2015:262), este comentario pasaría desapercibido si no advirtiéramos que, bien leído, nos revela de qué modo ve Quéreas a las mujeres, a saber, únicamente en relación a los sentimientos que inspiran en

los hombres. De acuerdo con esto, si Tais no existe más que como objeto de deseo de Fedrias, el hecho de violar a una de sus esclavas no tiene ninguna consecuencia.

En su segunda intervención Quéreas trae a colación ante el espectador un aspecto importante de su identidad masculina, a saber, su carácter de experto en mujeres, “*elegans formarum spectator siem*” (v. 566), evocación que no puede no haber sido cómica para el público en vista de que procede de un personaje travestido de eunuco. Como vemos, su discurso sigue versando sobre él mismo, no sobre la joven, y así se autolegítima como perfecto estratega del amor que sabe aprovechar el *kairós* para alcanzar su objetivo. La breve interrupción de Antifón “*quid id est*” (v. 572) no tiene otra función más que aislar el elemento más abiertamente transgresor de este asunto, el disfraz de eunuco que permite la entrada en la casa (“*me illoc ducier*”, v. 572). Antifón cumple a la perfección su papel de ‘voz de la norma’ exclamando “*pro eunuchon*”, con lo cual subraya que, en lo que concierne a este punto, incluso para un personaje que no sabe quién es Pánfila y que actúa según la norma social habitual, hay algo impensable en lo que sigue y que Antifón expresa inmediatamente en términos de interés (“*caperes commodi*”, v. 573).²⁷ En efecto, resulta incongruente desde una óptica de seducción y, por lo tanto, cómico, la idea de asumir una condición social inferior a la propia para conquistar a una *puella*.

La parte informativa del discurso comienza en el v. 575 (“*traditus sum mulieri*”) y nos conduce al interior de la casa, fuera del espacio escénico. El empleo del verbo *commendare* para describir el momento en que Tais entrega a Quéreas a la muchacha debe de haber resultado especialmente cómico

27 Es notable el hecho de que el padre de Quéreas se expresará exactamente en los mismos términos en el v. 991, lo que refuerza la idea de que aquí Antifón articula la voz de la norma.

a los espectadores que conocen las oscuras intenciones del *adulescens*, teniendo en cuenta que designa la operación de poner a alguno bajo la *fides* de un *patronus* en el marco de una relación de clientela. Por último, resulta cómico que, al borde de conseguir su propósito, Quéreas ponga el foco en una cierta sobreactuación de su parte (“*terram intuens modeste*”), lo cual constituye, creemos, un guiño al público, que obedece al deseo de ganarse su complicidad.

En el v. 580 da comienzo el relato de Quéreas, que se organiza en tres tiempos: en primer lugar, se mencionan las circunstancias exteriores que lo dejan a solas con la joven y hacen posible su acto de audacia (vv. 580-583); en segundo lugar, se detallan las circunstancias psicológicas que propician la violación con el descubrimiento del cuadro y la inspiración a que da lugar (vv. 584-590) y, por último, se destaca la aplicación directa e inmediata que Quéreas hace de esta visión:

CH. “ego” inquit

“ad cenam hinc eo.”

abducit secum ancillas: paucae quae circum illam essent

[manent

noviciae puellae. continuo haec adornant ut lavet.

adhortor properent. dum adparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura

[haec, Iovem

quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium

[imbrem aureum.

egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem

[luserat

iam olim ille ludum, inpendio magis animu’ gaudebat mihi,
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum per inpluvium fucum factum mulieri.

at quem deum! «qui templa caeli summa sonitu concutit.»

ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero ita feci—ac
[lubens (vv. 580-591).

Quéreas: “Yo voy a una cena”, dice. Se lleva a unas esclavas con ella. Unas pocas jóvenes recién compradas se quedan para acompañarla. A continuación, estas hacen los preparativos para que se bañe. Les pido que se apresuren. Mientras la preparan, la chica se sienta en la habitación mientras observa una pintura. Allí estaba pintado el momento en que, según dicen, cierta vez Júpiter le descargó a Dánae una lluvia de oro en la concha. También yo comencé a mirar esa escena y, puesto que él ya en aquel tiempo había jugado un juego muy parecido al mío, mucho más se alegraba mi ánimo de que el dios se había convertido él mismo en hombre y había llegado a techos ajenos en secreto por el impluvio para tenderle una trampa a una mujer. ¡Y qué dios! “El que silenció las regiones del cielo con el más fuerte sonido”. Y yo, un simple mortal, ¿no iba a hacerlo? Yo lo hice así también... y lo disfruté.

Según Donato (*Comm. Ter., ad loc.*) el papel de la pintura²⁸ es revelador de la violencia del deseo que anima a Quéreas. Para los fines que perseguimos en este trabajo, es importante resaltar el expreso paralelismo que Quéreas traza entre su propia situación y la del dios (“et quia consimilem luserat iam olim ille ludum”), que aquí es presentado como modelo positivo en tanto también asumió formas diversas para alcanzar sus objetivos.²⁹ Si bien en esta re-

28 A propósito de índole polivalente de la éfrasis y de la retórica de la inversión que ésta propone en relación con su contexto narrativo, *cfr.* Perutelli (1978). *Cfr.*, asimismo, Webb (2009). En lo que respecta a la recepción que Cervantes hizo sobre la presencia del mito de Dánae en la obra de Terencio, *cfr.* De Armas (2010).

29 Para Rothaus Caston (2014:51), Quéreas deja su papel de observador y se transforma en actor solo cuando asume el rol de Júpiter. Por el contrario, Dessen (1995) sostiene que es la figura del eunuco

lectura heroica el *ethos* discursivo de Quéreas se configura como el estricto reverso del *adulescens* cobarde e irresoluto propio de la comedia, es esta misma interpretación la que mueve a risa y no solo por efecto del *ornatus*, sino porque no es absolutamente lo mismo que un dios tome el aspecto de un hombre que el hecho de que un hombre libre asuma el de un eunuco esclavo. Es decir, en la segunda transformación hay una indignidad que Quéreas no es capaz de leer.³⁰ Además de generar comicidad, esta interpretación sesgada que Quéreas hace del mito nos informa sobre su voluntad de elevar su acto colocándolo más allá de una simple aventura sexual, convirtiéndolo en una suerte de hierogamia, donde la forma particular que asume el ‘matrimonio’ no alteraría ni su validez ni su respetabilidad (Bureau; Nicolas, 2015:272).³¹ Asimismo, el elevado tono trágico utilizado por Quéreas, al igual que el esteticismo al que echa mano para describir un acto de violencia constituyen, a nuestro juicio, poderosos recursos para generar comicidad,³² que, una vez más, se vería potenciada en la representación escénica por el hecho de quien pronuncia este discurso altisonante está travestido de eunuco. La distancia entre la imagen que

la que habilita la posibilidad de operar cambios y negociar diferencias sexuales y de poder.

- 30 Como señala Rothaus Caston (2014:61): “As Donatus explains, the suggestion was that the man needed to shower the courtesan with gold, that is, to pay for sex. Chaerea completely misses this more obvious sense. Instead, he magnifies himself and sees himself as masterful and entitled to satisfy his every desire.”
- 31 Este es, a nuestro juicio, otro detalle que, por incongruente, contribuye a la comicidad de la escena. En efecto, Philippides (1995) analiza la presencia en la narración de Quéreas de ciertos elementos, tales como la colocación de Pánfila en el lecho y el cierre del pestillo de la puerta de la habitación, que parodian el ritual matrimonial romano. Si bien se trata de un elemento tópico en las intrigas de la comedia nueva, no podemos descartar el hecho de que la descripción de una violación evocando este ritual haya resultado cómica para los espectadores.
- 32 En opinión de Christenson (2013:265), “The contrast between Chaerea’s jubilant and rationalizing aestheticism here and the primitivism of the violent act he describes himself as committing “gladly” (*lubens*, 591) is disturbingly dissonant”.

quiere proyectar de sí mismo y la percepción de la audiencia no podría ser más grande. Los versos siguientes pondrán en evidencia que toda esta relectura heroica no es más que una reconstrucción *a posteriori* de un acto realizado sin reflexionar.

Así pues, toda la comicidad de la escena estriba en la incongruencia entre el ser real de Quéreas y lo que pretende ser (“tum pol ego is essem vero qui simulabar”, v. 606), incongruencia cuyo signo más evidente es su atuendo. En este sentido, en el final de este pasaje hay un intento de hacer salir a Quéreas de la comedia heroica que ha montado para hacerlo regresar al mundo ‘normal’ de la comedia:

AN. perlongest, sed tanto ocius properemu': muta vestem.
CH. ubi mutem? perii; nam domo exsulo nunc: metuo
[fratrem
ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam.
AN. eamus ad me, ibi proximumst ubi mutes. CH. recte
[dicis.
eamus; et de istac simul, quo pacto porro possim
potiri, consilium volo capere una tecum (vv. 609-614).

Antifón: Es muy lejos. Vamos a mi casa, es el lugar más cercano donde podés cambiarte.

Quéreas: ¿Que me cambie dónde? Estoy muerto porque ahora estoy desterrado de casa. Tengo miedo de mi hermano, de que esté dentro; y, sobre todo, de que mi padre ya haya regresado del campo.

Antifón: Vamos a mi casa: allí es el lugar más cercano donde podés cambiarte.

Quéreas: Tenés razón. Vamos. También quiero consultarte una decisión sobre ella, de qué manera puedo conseguirla en adelante.

El tema del regreso está marcado por la insistencia puesta en el cambio de vestido (*muta, mutem, mutes*, vv. 609-12) que reintegrará a Quéreas a la norma y es parte de la comicidad de la obra el hecho de que Quéreas permanezca atrapado en su disfraz de eunuco hasta el final de la pieza.³³ Por último, Saylor (1975:302) considera que el comentario de Quéreas a Antifón de que ‘ahora’ desea considerar algún método para asegurarse a Pánfila (“*consilium volo capere*”, v. 614), después de haber alcanzado sus objetivos no por medio de un plan, sino de manera accidental e impulsiva, es uno de los mejores chistes de toda la comedia.³⁴

Conclusiones

Esperamos que el análisis de la escena escogida haya mostrado cómo en ella los mecanismos de la comicidad se apoyan fuertemente en el desajuste entre el *ethos* previo y el *ethos* discursivo de Quéreas en tanto *adulescens* ‘singular’. Asimismo, como hemos reiterado a lo largo de nuestra indagación, en esta cómica incongruencia en la configuración discursiva de Quéreas con respecto a lo que el código marcaba como prototípico para un *adulescens* de *palliata*, el disfraz (*ornatus*) que posibilita el travestismo desempeña un

33 De hecho, mucho más adelante (“*nolo me in via cum hac veste videat*”, v. 905) queda claro que Quéreas aun viste como eunuco. Como señala Barsby (1999:202), “*Chaerea’s disguise has now served his purpose, but it is part of the humour of the play that he is now trapped in his eunuch costume and this is going to cause him considerable embarrassment*”. Recordemos, asimismo, como señala Frangoulidis (1993:148), que las varias referencias a la vestimenta refuerzan la idea de que Quéreas está representando un personaje dentro de la ficción.

34 En opinión de Saylor (1975:306-7), “(...) instead of moralizing, the play’s theme of planlessness seems designed to score an esthetic point by making fun of comedy itself. Through comedy generated by the tension between *consilium* and no *consilium*, Terence (or Menander) uses the genre against itself, satirizing the planning, calculation, and intrigue which often dominated New Comedy and its Roman offspring”.

papel esencial. Es decir, a la variación cómica de que el *ethos* discursivo de Quéreas no se ajuste a su *ethos* previo hay que agregar un elemento que refuerza la comicidad del pasaje, que no es otro que el hecho de que el discurso del *adulescens* entra en colisión con la apariencia de quien lo enuncia, es decir, existe un desfase entre sus fanfarronadas viriles y su disfraz de eunuco. Esto produce como resultado una escena visualmente contradictoria, cómicamente desajustada que sin duda debe de haber sido de particular agrado para la audiencia original.