

LA OLLA / ANFITRIÓN

PLAUTO

VERSIONES DE FRANCO VACCARINI



 Cantaro

La olla / Anfetrón

Plauto

Versiones de Franco Vaccarini

Gerente de ediciones: Daniel Arroyo
Correctores: Salvador Biedma y Amelia Rossi
Jefe del Departamento de Arte y Diseño: Lucas Frontera Schällibaum
Diagramador: Michelle Kenigstein
Coordinadora de imágenes y archivo: Samanta Méndez Galfaso
Tratamiento de imágenes y documentación: Máximo Giménez, Tania Meyer y Pamela Donnadío
Imagen de tapa: Latinstock
Imágenes Cuarto de herramientas: Latinstock
Gerente de Diseño y Producción Editorial: Carlos Rodríguez

Los contenidos de las secciones que integran esta obra han sido elaborados por la profesora Patricia Bouzas

Plauto

La olla. Anfitrión / Plauto; adaptado por Franco Vaccarini. - 1a ed. 2a reimp. - Boulogne : Cántaro, 2014.

192 p., 19 x 14 cm

ISBN 978-950-753-229-0

1. Literatura Latina Clásica. I. Vaccarini, Franco, adapt. II. Título
CDD 870

© Editorial Puerto de Palos S.A., 2008

Editorial Puerto de Palos S.A. forma parte del grupo Macmillan.
Avda. Blanco Encalada 104, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Internet: www.puertodepalos.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina.

Printed in Argentina.

ISBN 978-950-753-229-0

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.



*Puertas
de
acceso*

El teatro: un ojo por donde mirar

Una calle para nosotros es un lugar de circulación: las personas y los vehículos, se desplazan por un territorio dominado por la lógica de la dirección: se va, se viene, se vuelve. Para los antiguos romanos, la calle también era el espacio del movimiento, del ir y venir, dar unos pasos y encontrarse con los vecinos para conversar; dar otros pasos más para comprar en el mercado o, en los tiempos de la República, para reunirse en el Foro y discutir cara a cara los problemas de la ciudad. Sin embargo, hay ocasiones en que la calle es más que la calle, momentos en que la plaza o la feria no son los lugares de siempre porque hay algo que los transforma. A veces, la calle se hace teatro.

Casi tanto como puede sorprendernos a nosotros en nuestra marcha cotidiana, a los habitantes de la antigua Roma, la calle devenida teatro podía, entonces, hacerlos reír o entristecerlos al transformar la vereda en una casa donde marido y esposa pelean, o el sitio secreto de un encuentro entre jóvenes enamorados. Y ahí sí que los romanos dejaban a un lado las preocupaciones por un rato, se sentaban (o se quedaban parados) en plena calle y se alejaban, por un momento fugaz y frágil, del brumoso mundo de siempre. Esta forma popular y sencilla de representación que los artistas ambulantes presentaban sobre un simple tablado de madera hizo posible que el teatro sobreviviera durante siglos a guerras, épocas de hambre y de necesidad.

En la actualidad, en las grandes ciudades del mundo, el teatro de calle o teatro callejero mantiene esa doble cualidad: traslada el hecho artístico al espacio del peatón y por eso mismo convierte el lugar de siempre en uno nuevo. Nos asalta como espectadores y le imprime a la rutina el sello de lo único. Pero también nos acepta tal como somos,

como andamos por la calle: tal vez en zapatillas, un poco cansados y algo despeinados.

El teatro en la calle, antes y ahora, nos deja ser público por el solo hecho de que estemos ahí. No pide mucho, deja que opinemos si queremos pagar o no (nosotros con dinero; los romanos, la mayoría de las veces con comida o simples aplausos). Hace que a su alrededor se encuentren las personas sin marcar diferencias entre ellas. El que está es público: no importa como venga, como viva o ame.

A cambio de tanta generosidad, este tipo de espectáculos reclama un esfuerzo en la atención. El teatro en la calle necesita un espectador que tenga ganas de olvidar que, a la larga, la calle es la calle. Un espectador que pueda aceptar dos posibilidades: la de la circulación de los que no pararon a mirar (los ruidos que molestan, los silbidos, las voces de la gente que pasa) y la de la decisión de un grupo de participar en un hecho artístico.

Ver teatro en la calle permite y permitió siempre otras actividades absolutamente compatibles con el placer estético. Se puede comer, se puede ir a buscar una bebida y volver, es posible cambiar de lugar, ver con buena luz a los vecinos y además compartir con ellos, a la cara en pleno día, las desventuras o las alegrías de los protagonistas de las historias. El teatro callejero cede el espacio para comentar entre varios (para abuchear al malo o vitorear al bueno) de manera mucho más libre que lo que posibilita un teatro en una sala convencional.

Ver teatro en la calle ofrece una certeza más: si el teatro se puede desplazar, si la jerarquización en sala y vereda no es obligada, si al espacio público se le puede cambiar el destino, quiere decir que el espectador también tiene derecho a llevar hasta las últimas consecuencias el trueque y pasar del otro lado para convertirse en actor.

Nuestro teatro callejero contemporáneo y el primitivo teatro de tablado romano¹ son dos expresiones artísticas que, por distintos motivos, han sabido escaparle al encierro de la sala acondicionada para la

¹ Hay que tener en cuenta que el primer teatro de piedra se construyó en Roma recién en el año 55 a.C.

actuación, y tienen mucho en común, a pesar de los 2300 años que los separan. No debe de ser para nada casual que la palabra *teatro* venga del griego *théatron* ('lugar donde se mira algo'), término que establece un vínculo fundante entre el espectáculo teatral y la acción de mirar.

Plauto, el especialista

A pesar de que el nombre completo era Tito Maccio Plauto, sus conocidos preferían llamarlo sencillamente Plauto y fue con ese nombre con el que pasó a formar parte de la historia de la literatura. No se sabe con precisión cuándo nació, pero se supone que fue alrededor del año 251 y que murió hacia el 184 a.C. Suele decirse de él que se convirtió en uno de los más conocidos autores de comedias y que, por eso mismo, dominó la escena romana mientras fue parte de ella. Tanto lo quería la gente y tan fuerte era la presencia de Plauto en el imaginario colectivo de su época que, luego de su muerte, se le atribuyeron más de ciento treinta comedias, aunque por la información que nos ha llegado no escribió más de veinte o veinticinco. Ese "exceso de atribución" da cuenta del cariño que le tenían y de lo que el poeta representaba para los suyos en su tiempo.

Y no es para menos, Plauto había hecho de su humor, un suceso para todos. Es sabido que la gente suele apreciar mucho a los artistas que le hacen pasar buenos momentos y parece que con este autor el vínculo resultó muy fuerte. Plauto tenía una característica más, que quizá también colabore para explicar esa popularidad: se dedicaba sólo y exclusivamente a la producción de comedias. Esta "especialización" en un género no era habitual en esa época, ya que la mayoría de sus contemporáneos, si bien se ocupaban en comedias, también producían tragedias o poemas épicos. El hecho de abocarse a un solo género contribuyó seguramente a su identificación entre otros dramaturgos. La especialización en comedias le ofrecía otra ventaja: un manejo formidable del género y de algo que parece fácil, pero que no suele ser así: la capacidad de hacer reír.

Algunos historiadores afirman que Plauto tuvo contacto desde muy temprano con compañías teatrales y que trabajó bastante como actor antes de dedicarse a producir sus textos, lo que le dio un conocimiento técnico y de obras teatrales (griegas y romanas) importante. Haber transitado por la actuación habrá acentuado, seguramente, su capacidad de observar (desde los éxitos, pero también desde las desilusiones) los mecanismos de producción de humor que es un saber central a la hora de decidir cómo hacer para lograr la alegría del público.

La sociedad en la antigua Roma

Para comprender la época de Plauto, es necesario imaginar un tipo de sociedad que se había definido a sí misma como guerrera y que estaba en pleno apogeo bélico. Las Guerras Púnicas, ocurridas entre 264 a.C y 146 a.C muestran el interés sostenido de Roma por dominar vastos territorios y enfrentarse a lo que era verdaderamente el imperio naval de entonces, Cartago. Para lograr esto último, Roma tuvo que emprender un largo aprendizaje, ya que su fuerte de batalla estaba en tierra y no en el mar. Esas guerras, que se llaman de ese modo porque a los cartagineses se los denominaba en latín *poeni*, culminan con la consolidación de Roma como verdadera potencia imperial de esa época, ya que Grecia e Hispania fueron anexadas finalmente como espacio conquistado.

En su conformación interna, la sociedad romana de este período, conocido como República (desde el 509 a.C hasta el 27 a.C) se caracteriza por la desigualdad social y la injusticia que tienen su base en una fuerte división entre clases sociales: patricios, plebeyos y esclavos.

Los patricios eran los que tenían los mayores beneficios y reconocimientos en la sociedad romana. Durante mucho tiempo, fueron catalogados como los auténticos romanos. En la constitución de esta clase social fue fundamental la figura del padre de familia (hombre mayor del hogar), pero luego los hijos varones de éste pudieron cumplir esa función (siempre y cuando el padre hubiera muerto). En latín ‘padre’

se escribe *páter* y es de allí de donde procede el nombre de la capa social. El *páter* tenía poder de vida y muerte sobre su esposa, hijos (podía incluso venderlos como sirvientes) y esclavos (a los que podía otorgar la libertad). Otra de sus prerrogativas era autorizar o denegar el casamiento de los descendientes.

La clase patricia era antigua y aristocrática. Sus integrantes se tenían a sí mismos como superiores al común de las personas, poseían propiedades y formaban el ejército. Con el paso del tiempo, y debido a que Roma incorporaba a los habitantes de los territorios conquistados como parte de su población, esta clase noble empezó a tener proporcionalmente menos integrantes que las otras, lo que fue paulatinamente haciendo disminuir su poder. Esto produjo muchos conflictos sociales con otra de las clases que iba creciendo demográficamente con inmensa fuerza: los plebeyos.

Los plebeyos eran, por definición, aquellos que pertenecen al pueblo, es decir, la clase social que no tenía los privilegios que sí disfrutaban los patricios. A medida que se extendía y consolidaba el poder de Roma, la población urbana iba creciendo cada vez más ya que esta ciudad atraía, de manera sostenida, gente de las zonas cercanas y de las regiones conquistadas. Para diferenciarlos del resto, se les dio el nombre de plebeyos. Los plebeyos, al principio con muy poco poder, fueron logrando algunos reconocimientos políticos (representantes en el gobierno) y personales (derecho al matrimonio con patricios), pero todo resultó un proceso muy largo y de muchas tensiones internas. Los derechos que obtuvieron están ligados a su crecimiento demográfico y económico.

Como Roma estaba siempre en guerra, fue necesario que los plebeyos también pagaran impuestos y se sumaran como brazos para el ejército. Durante el período de la República (del 509 a.C. al 27 a.C.), gradualmente patricios y plebeyos fueron considerados *ciudadanos*, es decir, personas con deberes y derechos políticos.

Patricios y plebeyos, sin embargo, podían llegar a perder su estatus de ciudadanía, ya fuera por condena penal, por insolvencia, por negar-

se a participar del servicio militar o por hacerse ciudadanos de otra urbe. Para comprender qué consecuencias tenía, en ese momento, perder el derecho a la ciudadanía, conviene caracterizar a los sujetos que constituían la tercera capa social romana: los esclavos.

Los esclavos no eran considerados personas en la Roma de esta época ya que no tenían reconocimiento jurídico, de bienes económicos y ni siquiera de familia ya que, para casarse debían tener la aprobación de sus amos. Los esclavos trabajaban en el campo y en las casas de sus dueños y el derecho de éstos sobre ellos era total: podían pegarles sin ningún reparo, venderlos, comprar otros y hasta darles muerte.

Durante el período de la República, algunos esclavos tuvieron la posibilidad de conseguir su liberación, comprando su libertad o cuando sus amos morían. También era posible, en la sociedad romana, que personas libres pasaran a ser esclavos. Esto se daba, por ejemplo, por deudas.

En el contexto de una sociedad tan compleja, Plauto, procedente de Sarsina, ciudad de la región de Umbría, territorio conquistado por Roma, llegó a la ciudad y empezó a tomar comedias griegas con el objeto de adaptarlas al gusto romano y convertirlas en auténticos productos de su ciudad de adopción.

Griegos, romanos y comedia

En la Antigüedad, el género teatral había consolidado dos especies dramáticas: la tragedia y la comedia. El origen de ambas procede de dos momentos diferenciados del culto al dios griego Dionisos (representante de la fecundidad). El nombre *tragedia* procede del tipo de canciones con que se acompañaban los ritos de sacrificios de animales en honor del dios, y el de *comedia*, por el contrario, designa los desfiles y cantos festivos y desenfrenados en esos mismos ritos.

Para comprender la diferencia entre ambas especies, resulta útil confrontar sus características. En la tragedia, los personajes son representantes de los sectores más altos de la sociedad (reyes, héroes, a veces

dioses); en la comedia, por el contrario, son hombres y mujeres comunes. En la tragedia, el final es amargo y suelen morir varias víctimas; la comedia tiene final feliz para los personajes y alegre para el público. El objetivo de la tragedia es provocar compasión y temor; la comedia, en cambio, intenta suscitar la risa del espectador.

Entonces, la comedia se ocupa de la realidad cotidiana de la gente común (eso puede explicar su popularidad, incluso hasta hoy); suele dejar una conclusión optimista: el casamiento, el reinicio de una amistad, por ejemplo, y actúa como mecanismo de defensa frente a las angustias de la muerte. Muestra dos mundos contrapuestos: el normal (que es también el del espectador) que se ríe del mundo presentado en la comedia: y el de los personajes, originales y ridículos, llevados muchas veces al extremo que, por ese motivo y por las peripecias que deben afrontar (tan complicadas y repetidas como ellos mismos), causan gracia. Esos personajes suelen simbolizar defectos de las personas o una visión poco habitual del mundo.

Los romanos heredaron de los griegos un tipo de comedia, que se llamó comedia nueva. Las “herencias” estéticas suelen ser legados bastante particulares porque, si bien algo de lo que proviene de la otra cultura se mantiene invariable, también es cierto que esa estabilidad no es completa y que siempre suele haber un proceso de reapropiación en función de las características de la nueva sociedad en la que se inserta. En el caso de la comedia de la época de Plauto, el resultado fue lo que se conoció como comedia *palliata* (recibió este nombre porque los actores se cubrían con el *pallium* o manto griego).

En sus inicios, la *palliata* era la comedia nueva traducida, pero ya esa traducción supuso mecanismos de “alteración” de los originales de los que procedía. En ese proceso de cambio de la fuente hacia una forma que luego daría un resultado romano, la figura de Plauto es central. Solía fusionar fragmentos de distintas obras de autores griegos o modificaba el original quitando partes que le parecían prescindibles y agregando otras en las que incorporaba elementos cómicos y grotescos más propios del humor romano.

Como en la perspectiva plautina lo central es producir el efecto

risueño, a veces cae en incongruencias o en el alargamiento de situaciones que no pasarían la prueba de la verosimilitud. Una de las innovaciones que produce Plauto en su comedia es el énfasis en las partes cantadas. No es un invento suyo, ya que las partes cantadas estaban en el gusto del público romano, pero él les da mayor extensión de lo que habían tenido hasta entonces. Un ejemplo de escena cantada es, originalmente, la de los cocineros en los preparativos previos al casamiento en *La Olla*, pero en las sucesivas ediciones esas partes cantadas se fueron perdiendo.

Los procedimientos del humor

La comedia plautina anuncia lo que se denomina comedia “de tipos” o “de caracteres”, aunque puede recibir también otras designaciones, “de enredos” o “de equívocos”. Si bien hay diferencias entre esos nombres, todas comparten el hecho de que en ellas se presentan siempre personajes invariables y circunstancias repetidas, pero con múltiples complicaciones y una gran cantidad de situaciones cómicas.

Uno de los recursos más utilizados por Plauto en sus comedias para generar efectos humorísticos es la exageración de un vicio o defecto del personaje principal, un ejemplo de esto es la caracterización de Euclión como avaro al extremo en *La Olla*:

EUCLION. Di lo que quieras. Si hay sólo telarañas [en mi casa], telarañas te pido que cuides[...] No dejes entrar a nadie y te digo más, para que ningún vecino pueda pedirte fuego, apágalo. Si vienen a pedirte agua, diles que se ha derramado...

Otro recurso humorístico es el hecho de que haya dos parejas de dobles, lo que produce una confusión fenomenal. Esto se ve con claridad en *Anfitrión*:



LA OLLA / ANFITRIÓN

PLAUTO

VERSIONES DE FRANCO VACCARINI

LA OLLA / ANFITRIÓN

PLAUTO

Título original latino: *Aulularia*.

Personajes

EL LAR DE LA FAMILIA¹, deidad protectora del hogar

EUCLIÓN, viejo

ESTÁFILA, vieja, esclava de Euclión y nodriza de Fedria

EUNOMIA, matrona², hermana de Megadoro y madre de Licónides

MEGADORO, viejo

PITÓDICO, esclavo de Megadoro

ÁNTRAX, cocinero

CONGRIÓN, cocinero

FRIGIA, flautista

ELEUSIA, flautista

ESTRÓBILO, esclavo de Licónides

LICÓNIDES, joven amante de Fedria

FEDRIA, joven hija de Euclión

LOS AZOTADORES

La escena transcurre en Atenas. Al fondo, se ven las casas de Megadoro y de Euclión, y el templo de la Buena Fe.

¹ El *lar de la familia* es el dios que protege la casa. Los romanos creían que cada hogar tenía uno y que, para que cumpliera efectivamente su función, los moradores debían honrarlo; le ofrecían coronas de flores y vinos u otras bebidas. Para ellos, los lares eran dioses de eterna figura adolescente y llevaban vestiduras cortas, ropa adecuada para divinidades ágiles.

² Los romanos llamaban *matrona* a la madre de una noble familia.

PRÓLOGO

EL DIOS LAR

Que nadie se pregunte quién soy, lo diré yo mismo: soy el lar doméstico, el dios de este hogar humilde (señala la casa de Euclión). Aquí permanezco desde los tiempos del abuelo del actual ocupante y, desde entonces, la casa guarda un secreto que ya voy a contar.

El abuelo de este hombre había conseguido una cantidad de oro suficiente para llenar una olla. A escondidas, lo enterró en el jardín y me suplicó que lo cuidara de ladrones. Allí permaneció el oro hasta que el abuelo murió y, la avaricia le impidió confesar la existencia del tesoro. El hijo heredó un campo de escasos recursos, con el que vivía pobremente. Administraba sus pocos bienes con la misma avaricia que su padre y, como nunca me rindió culto y no me prestaba atención, jamás lo guié hasta el tesoro enterrado. Murió tan pobre como vivió. Su hijo, Euclión, el actual ocupante de la casa, es idéntico; tiene las mismas costumbres que su padre y su abuelo. Sin embargo, su hija, la joven Fedria, me respeta y me hace ofrendas todos los días. Guié a Euclión hasta el tesoro sólo para que pudiera darle una dote a ella y casarla bien. Un joven de alto linaje la deshonró hace un tiempo,



borracho, en la víspera de la fiesta de Ceres³ y ella ni siquiera sabe quién es pues todo ocurrió en las sombras. He decidido, entonces, ayudar a la muchacha: haré que un vecino entrado en años, pero rico, el viejo Megadoro, que vive en esta casa (señala la casa de Megadoro), le pida su mano. Este viejo es, precisamente, el tío de quien deshonoró a la muchacha. Cuando el joven se entere de que su tío pidió la mano de Fedria, confesará su responsabilidad y su culpa. Entonces, querrá casarse con Fedria y hacerse cargo del hijo que ella espera.

Bien, ahí está ahora Euclión. Seguramente quiera visitar el tesoro del jardín pues está echando a la criada de la casa. Siempre que desea ver su tesoro, echa a la criada para que ella no sepa nada. No hay día que no haga esto: vive con la idea de que van a robarle la olla.

³ La *diosa Ceres* es la divinidad de la tierra cultivada y, en particular, del trigo. Las celebraciones en su honor solían estar acompañadas de abusos y escándalos.

ACTO PRIMERO

ESCENA I EUCLIÓN Y ESTÁFILA

(Ambos salen de la casa. EUCLION empuja a ESTAFILA, su vieja criada).

EUCLION. ¡Sal, sal de esta casa ya mismo! ¡Vamos, apúrate! Llévate contigo esos ojos de fisgona. ¡Vamos! Si no, te daré un golpe, por Hércules⁴.

ESTAFILA. ¿Acaso golpearías a tu vieja criada? ¿Tan infeliz puedo ser?

EUCLION. ¡Claro que sí! Te mereces una vejez horrible, digna de tu maldad. ¡Quédate del lado de afuera y no intentes entrar!

ESTAFILA. Al menos, me gustaría saber qué mal he hecho para que me eches de la casa.

⁴ *Hércules* es el nombre romano del héroe griego Heracles, el más famoso y célebre de la Antigüedad. Hijo de Júpiter y Alcmena, tenía una fuerza colosal. Como castigo por haber matado a sus tres hijos en un ataque de locura, tuvo que afrontar los famosos “doce trabajos”, doce pruebas en las que debió luchar contra tremendos rivales. La expresión “por Hércules” suele usarse en momentos de disgusto, como invocación a ese dios.



EUCLION. ¡No tengo por qué darte explicaciones! ¡Bien sabes lo que has hecho y lo que harás! Así que..., vamos, aléjate de la puerta o tomaré un látigo y te haré apurar ese paso de tortuga.

ESTAFILA (*se aleja a paso lento y murmura*). Preferiría que un dios me obligara a ahorcarme antes de seguir sirviendo en estas condiciones.

EUCLION (*sigue con la mirada el andar de la mujer y habla para sí*). Puedo oír cómo murmura entre dientes la maldita... (*Grita a ESTAFILA*). ¡Por Hércules que te arrancaré los ojos si no dejas de acecharme! Sé que vives espiándome, vieja. ¡Vete más lejos! ¡Más! Ahí es suficiente. ¡No te muevas más! (*Habla para sí*). Vieja criminal. Temo que me dé con un palo a traición si se entera de dónde está escondido el oro. La malvada tiene ojos hasta en el cogote. Bien, ahora iré a ver si el oro está tal como lo dejé la última vez. Oro, oro, ¡cuántas preocupaciones me das! (*Entra en la casa*).

ESCENA II ESTÁFILA

ESTAFILA (*sola en la calle*). ¡Cuántas desgracias, por Cástor⁵! Mi amo está loco. No sé qué delirio lo obliga a echarme de la casa a cada momento. Duerme mal de noche y, durante el día, está siempre sentado en actitud vigilante; la locura lo sofoca. No sé como ocultaré por más tiempo la deshonra de su hija, pobrecita, que está a punto de dar a luz. Creo que lo mejor que puedo hacer es colgarme de una viga del techo hasta quedar tan estirada como una “i” mayúscula.

⁵ Cástor es el nombre de uno de los dos gemelos nacidos de Júpiter y Leda. El otro se llama Pólux. Eran considerados dos combatientes jóvenes. Cástor tenía una gran habilidad para domar caballos y Pólux se destacaba en el boxeo.

ESCENA III
EUCLIÓN Y ESTÁFILA

EUCLION (*mientras sale de la casa, habla para sí*). Voy a salir tranquilo pues he confirmado que todo está en orden. (*Le grita a ESTAFILA, que aún está afuera*). ¡Vuelve a la casa y cuida lo que hay en ella, que debo salir!

ESTAFILA (*con ironía*). Que cuide lo que hay en ella. ¿Las telarañas o las paredes? Otra cosa no podrían llevarse los ladrones. Ni el más distraído de ellos entraría aquí a robar, ¡tan llena de vacío está!

EUCLION. Di lo que quieras. Si sólo hay telarañas, telarañas te pido que cuides. Soy pobre y lo acepto. Pasa y cierra la puerta, que yo enseñada vuelvo. No dejes entrar a nadie. Para que ningún vecino pueda pedirte fuego, apágalo. Si vienen a pedirte agua, diles que se ha derramado. Si te piden el cuchillo, el hacha o cualquiera de esas cosas que los vecinos no se cansan de pedir, diles que han entrado ladrones y se han llevado las herramientas. ¡En mi casa, si no estoy, no debe entrar nadie! Te diré más: si la diosa Fortuna⁶ quiere visitarnos, no le abras la puerta. Ni siquiera ella debe entrar.

ESTAFILA. Por Pólux⁷, esa diosa sí que nunca ha puesto los pies en esta casa.

EUCLION. Bueno, cállate y entra.

⁶ La *diosa Fortuna* era la divinidad que simboliza la suerte, el destino. Distribuye caprichosamente los bienes y los males. Se la representa con el cuerno de la abundancia, con un timón que utiliza para dirigir el rumbo de la vida humana y, generalmente, ciega.

⁷ *Pólux* era el hermano gemelo de Cástor. Como Cástor no era inmortal, Pólux le pidió a Júpiter que le otorgara ese don; el dios decidió repartir entre ambos la eternidad y que juntos pasaran seis meses en el Hades, el mundo de los muertos, y seis meses en el Olimpo, la morada de los dioses. En este mito está inspirado el signo zodiacal Géminis; Cástor y Pólux representan la solidaridad fraterna.



ÍNDICE

Literatura para la nueva escuela	5
Puertas de acceso	7
El teatro: un ojo por donde mirar	9
Plauto, el especialista	11
La sociedad en la antigua Roma	12
Griegos, romanos y comedia	14
Los procedimientos del humor	16
La supervivencia de los textos clásicos	19
La risa compartida	20
La obra: <i>La olla / Anfitrión</i>	23
<i>La olla</i>	25
Personajes	26
Prólogo	27
Acto I	29
Acto II	33
Acto III	51
Acto IV	61
Acto V	75
<i>Anfitrión</i>	83
Personajes	84
Prólogo	85
Acto I	89
Acto II	109
Acto III	127
Acto IV	133
Acto V	149

Manos a la obra	155
¡Arriba el telón!	157
Una olla para Euclión	159
El espacio teatral	159
Personajes y caracteres	160
Las trampas del equívoco	162
Anfitrión en apuros	163
Cuestión de género	164
Personajes divinos y humanos	164
Diálogos y monólogos	166
Estrategias de verosimilitud	166
El <i>deus ex machina</i>	167
Postproducción	167
¿Hacemos teatro?	169
Crítica de espectáculos	170
La época de Plauto	170
Plauto audiovisual	171
Cuarto de herramientas	173
Plauto	175
La antigua Roma y su arquitectura	177
La comedia griega en la escena romana	178
Roma y su arte	180
Chaplin: La imagen del pobre hombre	182
Grandes comediantes del siglo XX	184
Bibliografía	186