

# EL USO DE LA ICONOGRAFÍA PARA EL CONOCIMIENTO DE LA COMEDIA GRIEGA

PAGUAY CANO, Tanya\*  
tapaca@postal.uv.es

*Fecha de recepción:*

10 de agosto de 2014

*Fecha de aceptación:*

26 de agosto de 2014

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es estudiar la importancia de la iconografía para el conocimiento de la comedia griega. Nuestra noción de la comedia ateniense se debe a las diversas fuentes que han transmitido la literatura: descubrimientos papirológicos, la contribución de los autores latinos y diversas aportaciones arqueológicas, sobre todo la iconografía. Así pues, nuestro conocimiento de la comedia griega, dado en mayor parte por los textos, se completa con las imágenes aportadas por las vasijas, por los mosaicos, etc.

**Palabras clave:** iconografía – comedia griega – Menandro – Aristófanes.

**Abstract:** The aim of this work is the relevance of the study of iconography to the knowledge of Greek comedy. We have information of Athenian comedy from various sources that have transmitted the ancient literature: papyrological findings, the contribution of Latin authors, and different archaeological contributions, especially iconography. Therefore, our knowledge of Greek comedy is completed with the images displayed by ancient vases, mosaics, etc.

**Keywords:** iconography – Greek comedy – Menander – Aristophanes.

---

\* Este trabajo es un desarrollo de algunas reflexiones del Trabajo Final de Grado en Filología Clásica («La servidumbre femenina en la Comedia de Menandro») y ha contado con la guía de la Dra. Carmen Morenilla Talens, catedrática de Filología Griega de la Universidad de Valencia.

## 1 IMPORTANCIA DE LA COMEDIA COMO GÉNERO LITERARIO

La poesía dramática es un género que tiene una especial vinculación con el mundo griego y más concretamente con Atenas. Se trata de un género literario que se desarrolla en el contexto democrático del siglo V a. C. Es por esto por lo que en la comedia, subgénero de la poesía dramática, encontramos reflejada la inestabilidad política y social que vivió Atenas en aquella época. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la intención propia de la comedia no era reproducir la vida tal como es, sino abrir un portillo a la evasión<sup>1</sup>.

Así pues, una de las principales finalidades<sup>2</sup> de la comedia es que pretende hacer reír, por lo que se exige el alejamiento de cualquier situación trágica. Sin embargo, en ella podemos encontrar también tanto una crítica hacia la sociedad o hacia el comportamiento de ciertos individuos (cosa que se muestra en las comedias de Aristófanes) como una finalidad didáctica, como muestra Cicerón, quien, al afirmar que la comedia es una imitación de la vida y un espejo de costumbres<sup>3</sup>, afirma también que Menandro crea en los personajes modos de comportamiento; es decir, por medio de los personajes el comediógrafo transmite comportamientos morales o sociales que quiere hacer llegar a su público.

## 2 PROBLEMAS DE TRANSMISIÓN

Tradicionalmente, y de acuerdo con su cronología antigua, la comedia griega se ha dividido en tres períodos: Comedia Antigua o ἀρχαία, Comedia Media o μέση y Comedia Nueva o νέα.

De los poetas de la Comedia Antigua, salvo excepciones como Aristófanes, sabemos poco, pues los datos que han llegado hasta nosotros son oscuros. Sin embargo, a pesar de las dificultades testimoniales, sus características se han podido establecer gracias a las comedias de Aristófanes<sup>4</sup>, considerado su máximo representante, aunque por las

---

<sup>1</sup> GIL (1974: 172).

<sup>2</sup> Sobre esto se remite a GIL (1974: 156-186), según el cual uno de los objetivos de la comedia no era reproducir la vida tal como era, sino que relatar los sucesos que el comediógrafo imaginaba.

<sup>3</sup> Cicerón, *De re publica* IV 13 (Donat. *De com. et trag.*): *comedian esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem ventatis* («Cicerón dice que la comedia es una imitación de la vida, un espejo de las costumbres y una imagen de la verdad», citado por MORENILLA, 2006b). Esto no quiere decir que las soluciones que se dan en las tramas y los enredos fuesen habituales en la realidad, sino que la Comedia Nueva es realista en el sentido aristotélico, es decir, que la función del poeta se basa en contar lo que puede suceder según la verosimilitud o las necesidades.

<sup>4</sup> Sobre la producción cómica de Aristófanes se remite a MELERO (2008<sup>4</sup>: 459). Aunque no se sabe a ciencia cierta cuántas obras representó, se conservan once comedias completas y veintinueve

características de sus obras se considera un tipo de comedia antigua específico: la comedia política, tipo presente durante la mayor ebullición democrática. Sin embargo, debemos tener claro que antes, durante y después de esa floración existió también la comedia mitológico-costumbrista<sup>5</sup>.

Por otra parte, aunque la producción de la Comedia Media fue numerosa únicamente conservamos, gracias a autores como Ateneo de Náucratis, Diógenes Laercio, Estobeo, Focio, Pólux, la *Suda* y otros lexicógrafos antiguos, mil fragmentos y las recreaciones que los autores latinos hicieron de ella<sup>6</sup>. Así pues, el estado tan fragmentario de los restos conservados y las considerables modificaciones introducidas en las obras latinas dan lugar a que sean muchas las dificultades a la hora de establecer las características de la comedia de esta época. Se ha conseguido trazar algunos rasgos a partir de lo conservado de Anaxándrides, Antífanos, Alexis, Eubulo, Anaxilas y los tres hijos de Aristófanes (Filetero, Nicóstrato y Araro), que son considerados como los poetas más importantes de ésta época.

Por lo que respecta a la Comedia Nueva, Körte en su artículo «Komödie» de la *Realencyclopädie*<sup>7</sup> da 74 nombres de comediógrafos de este período, pero se trata de nombres que no aportan mucha información. Su máximo representante fue Menandro<sup>8</sup>, que tuvo una larga carrera como comediógrafo, aunque no hay unanimidad sobre el número de sus obras. Gracias a las recreaciones de Plauto y Terencio, comediógrafos

---

títulos atestiguados por fuentes secundarias y un número razonable de fragmentos de tradición indirecta, ya que Aristófanes tuvo un gran éxito entre los autores posteriores. Dentro de las obras conservadas se distinguen tres períodos: en el primer período tenemos *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*; al segundo pertenecen *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*, y en el tercer período encontramos *Asambleístas* y *Pluto*. En cuanto a su contenido, A. Melero añade que las obras de Aristófanes se han clasificado en obras de tema político, obras de tema social y obras de entretenimiento.

<sup>5</sup> MORENILLA (2006b).

<sup>6</sup> A este respecto cf. MORENILLA (2006a: 86), donde nos dice que el problema de la originalidad de los autores romanos ha sido motivo de muchos estudios en sentidos diversos: unos investigadores consideran que los rasgos originales en los autores romanos son muy estables, mientras que otros opinan que las modificaciones de las versiones originales únicamente han conseguido dañar el modelo original. Actualmente se afronta el estudio sin prejuicios, en la idea de que los autores romanos supieron crear obras originales y apreciadas por su público sobre bases griegas.

<sup>7</sup> KÖRTE (1921: 1275, citado por GARCÍA LÓPEZ, 2008<sup>4</sup>: 478).

<sup>8</sup> Sobre esto MORENILLA (2006b) afirma que en el siglo IV a.C. Menandro no había sido un dramaturgo muy apreciado por sus contemporáneos. Actualmente se puede considerar como el máximo representante de la Comedia Nueva porque de él conservamos una gran cantidad de textos gracias a los que podemos establecer las características de este tipo de comedia.

latinos, se pueden reconstruir argumentos y tipos de personajes de otros comediógrafos griegos de esta época tales como Dífilo, Filemón o Apolodoro de Caristo<sup>9</sup>.

Queda claro, pues, que estudiar la comedia griega nos supone un problema adicional provocado por la precaria transmisión literaria de los distintos comediógrafos. Muchas son las fuentes que han contribuido con grandes aportaciones, pero muchas de estas aportaciones consisten en pequeños fragmentos de texto, que poca información nos pueden ofrecer a la hora de establecer características, sobre todo de la comedia postaristofánica, la cual, a excepción de algunas obras menandreas, únicamente se ha conservado en estado fragmentario.

Por la conservación casi íntegra de once obras aristofánicas y algunas menandreas se ha considerado, tradicionalmente, a ambos comediógrafos como los máximos exponentes de la comedia griega. En este sentido, es curioso el hecho de que únicamente se conserven obras enteras de ellos. En el caso de Aristófanes, su lengua fue considerada como ático puro, por lo que sus comedias se convirtieron en un modelo lingüístico del ático clásico y por ello se copiaron para el uso escolar. Las comedias de Menandro, en cambio, no fueron muy apreciadas en su época, pero tras su muerte se consideraron obras clásicas y Menandro pasó a ser el autor predilecto de la Comedia Nueva desde el siglo III a. C. hasta el siglo V d. C.<sup>10</sup> Las obras de Menandro se conservaron también porque empleaba un griego relativamente fácil y por el carácter moralista de sus pensamientos, lo cual le valió la consideración de autor apto para los primeros niveles de enseñanza de griegos y romanos<sup>11</sup>.

Uno de los hechos más importantes para la recuperación de la literatura griega se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se iniciaron los hallazgos de papiros<sup>12</sup>, muchos de los cuales nos han aportado abundantes fragmentos de comedia. Sin duda, los más favorecidos han sido los autores de la Comedia Nueva y sobre todo Menandro, de quien se han recuperado obras completas<sup>13</sup>.

En segundo lugar, está la contribución de los diversos comediógrafos latinos, que con frecuencia crearon sus obras tomando como modelo las obras griegas, empleándolas

---

<sup>9</sup> MORENILLA (2006b).

<sup>10</sup> Sobre esto, MORENILLA (2006b) afirma que incluso hay testimonios de que Menandro seguía siendo estudiado a mediados del siglo VII d.C.

<sup>11</sup> MORENILLA (2006b). En dicho artículo, además, se nos ofrece información sobre las grandes aportaciones para la conservación de las obras de Menandro, tales como la publicación del *Papiro Cairensis* 43227 o el código adquirido por M. Bodmer, etc., que contienen una gran parte de la producción cómica de Menandro conservada.

<sup>12</sup> LESKY (1968: 22).

<sup>13</sup> Sobre esto BERNABÉ (2008<sup>4</sup>: 1197) señala que en un principio de Menandro solamente se había conservado una serie de sentencias (γνώμαι), pero que con los hallazgos papirológicos se han podido recuperar grandes cantidades de fragmentos de obras seguidas.

con mayor o menor libertad. Así, por ejemplo, C. Morenilla<sup>14</sup> afirma que los romanos prefirieron la Comedia Nueva por su relativa cercanía cronológica, ya que únicamente hay una distancia de cincuenta años entre la muerte de Menandro y la primera representación de una comedia en Roma en el siglo III a. C. En relación con esto, Andrés Pociña<sup>15</sup> afirma que la popularidad de Menandro siguió vigente en Roma, donde encontramos a un Menandro que tiene el papel de inspirador de diversos tipos de comedia, que es leído en griego por los ciudadanos romanos y que, además, es comentado por los gramáticos. Es por esto por lo que Plauto, Cecilio Estacio y Terencio se basaron en obras de Menandro, a las que aplicaron una serie de cambios ejerciendo un mayor o menor grado de independencia.

Por último, para la reconstrucción de la literatura griega es importante también tener en cuenta los descubrimientos arqueológicos, tales como la iconografía o las artes plásticas, especialmente las pinturas sobre vasos de cerámica con escenas de temas teatrales<sup>16</sup>. Un ejemplo reciente sobre la importancia de los nuevos descubrimientos dados por la arqueología lo vemos en una excavación hecha en Amheida, antigua ciudad romana conocida como Trimitis. En dicha ciudad se llevó a cabo la excavación de una casa en la que se encontró cerámica de diversos períodos de una diversa estratigrafía que solo se interrumpe en época otomana<sup>17</sup>. Pues bien, parece que en esta casa había una escuela construida sobre los restos de un edificio termal<sup>18</sup>. En dicha escuela había una pared que tenía en realidad dos superficies, una de las cuales estaba pintada en amarillo ocre con una banda horizontal roja. Luego se elaboró una capa fina de color blanca con texto en color rojo. La inscripción, que está bien conservada<sup>19</sup>, contiene ocho epigramas en dísticos elegíacos y hexámetros, y todo parece indicar que esta inscripción había sido escrita por un profesor para sus alumnos. El estilo de esta inscripción recuerda a modelos literarios; su lengua es rica, alusiva y emplea un tono didáctico<sup>20</sup>. Esto es un gran testimonio de aquellos que los alumnos aprendían y leían en las escuelas y de las aportaciones de la arqueología a la recuperación de la literatura perdida.

---

<sup>14</sup> MORENILLA (2006b).

<sup>15</sup> POCIÑA (2006: 79).

<sup>16</sup> AGUIRRE (2006: 10) afirma que el material visual, junto con los testimonios escritos, podría ayudarnos a conocer cómo era la representación de una obra dramática.

<sup>17</sup> DAVOLI e CRIBIORE (2010: 75).

<sup>18</sup> DAVOLI e CRIBIORE (2010: 80). En las páginas siguientes Davoli sostiene que esta habitación había sido construida como una aula escolar dentro de un edificio más grande que, al parecer, fue de corta duración, aproximadamente unos veinte años, y luego se convirtió en una estructura de servicio junto a la casa de Serenos durante la segunda fase de ocupación.

<sup>19</sup> DAVOLI e CRIBIORE (2010: 82-83).

<sup>20</sup> DAVOLI e CRIBIORE (2010: 84).

### 3 ICONOGRAFÍA Y COMEDIA ANTIGUA

Así pues, nos vamos a centrar en los testimonios de la comedia y de algunos fragmentos de los poetas cómicos proporcionados por la cerámica<sup>21</sup>, puesto que encontramos diversas representaciones con escenas dramáticas de autores como Aristófanes o Menandro<sup>22</sup>.

Aunque la relación sea objeto de controversia, debemos tener presente la probable conexión entre la Comedia Antigua y los *phlyakes*, representaciones cómicas que se desarrollaron también a lo largo de la Magna Grecia. Una teoría temprana señalaba que la Comedia Antigua fue influenciada por estas formas cómicas; así, Körte señaló que las similitudes entre estos dos tipos de comedia se debían al origen común, ya que ambas procederían de la farsa doria. Con todo, estudios más en profundidad apuntan a que se trata en realidad de dos tipos de comedia diferentes<sup>23</sup>. También se ha apuntado que el *phlyax* fue importante para la configuración de la Comedia Media, puesto que su desarrollo fue contemporáneo al que experimentó el género cómico. En lo que hace a este desarrollo, debemos tener claro que no hubo diferencias significativas entre el escenario, los accesorios y las costumbres de la Comedia Antigua y la Comedia Media. La única diferencia destacable, por lo que sabemos, fue de naturaleza política y literaria<sup>24</sup>.

Como ejemplo podríamos destacar uno de los *phlyakes* más tempranos, que actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, pintado por el Pintor de Tarporley (*Ilustración 1*)<sup>25</sup>. Dicho *phlyax* contiene una pintura en el que se está representando la escena de un robo.

---

<sup>21</sup> NEIENDAM (1992: 15).

<sup>22</sup> Según AGUIRRE (2006: 26), no podemos afirmar que los pintores reflejaran en sus vasos lo que realmente se veía en escena, sino que quizá se trate de una idea aproximada, ya que probablemente añadían modificaciones dadas por su propia imaginación. Añade, además, que algunos autores como O. Taplin (1993) ven en las pinturas algunos rasgos que se pueden asociar con una representación dramática, por ejemplo, las puertas semiabiertas de algún elemento de escenario, un personaje desnudo, la falta de secuencia temporal, etc.

<sup>23</sup> NEIENDAM (1992: 16).

<sup>24</sup> NEIENDAM (1992: 17). Para el conocimiento de la relación entre comedia ateniense y *phlyakes* se remite a TAPLIN (1993).

<sup>25</sup> NEIENDAM (1992: 29); también TAPLIN (1993: 30-47), quien considera esta pintura como el mejor candidato de pintura de vasija de la Magna Grecia («the most forward contender», p. 41) a reproducir una escena de comedia ática. Como se ha indicado anteriormente, en la introducción, emplearemos distintas imágenes para aprobar los comentarios y las conclusiones a las que lleguemos.



Ilustración 1

La parte central de esta escena está ocupada por el ladrón, que está representado con una barriga prominente, un trasero visiblemente relleno y con sus brazos sobre la cabeza. El *phlyax* lleva una máscara de hombre viejo, con el pelo blanco y corto, con una barba corta y una nariz pequeña. Vemos también una mujer vieja, que está representada con el pelo blanco, una nariz respingona y arrugas. De esta representación lo que realmente nos interesa en este caso es la vieja, que es caracterizada con una abundancia de arrugas, porque podríamos ponerla en relación con la figura de Símica en el *Arisco* de Menandro, a la que se presenta como la vieja sirvienta de Cnemón y a la que podemos imaginar mejor gracias a esta imagen.

Gran información nos aportan también las máscaras. El uso de las máscaras es una de las principales características de la representación del teatro griego y es un elemento fundamental para la transformación de los actores. Sin embargo, no tenemos ningún testimonio arqueológico de una máscara usada en una representación, ya que las máscaras de terracota o las de mármol conservadas probablemente eran máscaras votivas<sup>26</sup>. Parece que las máscaras se empleaban para diferenciar el sexo de los personajes que se estaban interpretando, así como su edad, su procedencia geográfica, su estatus social, etc. Como contrapartida, las máscaras tenían una deficiencia en la representación y es que no permitían expresar cambios de humor o de expresión, sino que éstos se interpretaban a través de gestos corporales y del lenguaje verbal.

---

<sup>26</sup> AGUIRRE (2006: 13).

La máscara de una hetera<sup>27</sup>, por ejemplo, la vemos en una cratera de campana de Pesto atribuida al pintor Python (*Ilustración 2*). Se trata de una pintura en la que Dioniso está representado con una diadema de hiedra y un tirso que reposa sobre su hombro izquierdo. Junto a él aparece un personaje cómico que lleva unas medias al estilo característico de las pinturas de Pesto: con costuras en los brazos y en las piernas, con un quitón blanco con relleno en las partes delantera y trasera y con un erecto falo rojo. Encima de él hay una máscara blanca femenina. Se trata de una máscara de una hetera que se muestra de perfil.



*Ilustración 2*

Las imágenes de la cerámica o los mosaicos nos aportan también información sobre el tipo de vestidos de los diferentes actores, cosa que señala también el estatus social al que pertenecen. En la comedia, por ejemplo, los actores aparecían desfigurados y con un aspecto grotesco, con una túnica corta y unos pantalones o mallas de color carne que simulaban la desnudez. Además, en la Comedia Antigua el disfraz del actor se complementaba con un largo falo<sup>28</sup>. Sin embargo, no hay muchas pinturas concretas que se puedan relacionar con las obras de Aristófanes, todo lo contrario de lo que sucede

---

<sup>27</sup> Siguiendo la clasificación de WEBSTER (1995: 39), la máscara empleada para Habrótono se correspondería también con la de una mujer joven no ciudadana, puesto que se trata de una hetera. Posiblemente se trataría de una hetera joven, es decir, que se emplearía la máscara n.º 39 de la lista de Pólux. Al respecto, MACUA (1993: 223) remite a McCary, quien también asigna a Habrótono esta máscara que se caracteriza por llevar el pelo recogido, algo muy característico de las mujeres respetables, y con pocos ornamentos.

<sup>28</sup> AGUIRRE (2006: 15).

con la Comedia Nueva, ya que disponemos de diversas imágenes que representan algunas de las obras de Menandro.

En este sentido, es importante hacer referencia a un mosaico descubierto en Mítilene cuyo motivo se puede identificar con el segundo acto de la comedia *Theophoroumene* de Menandro, cosa que sabemos por la inscripción de la parte superior del mosaico de la *Ilustración 3*<sup>29</sup>.



*Ilustración 3*



*Ilustración 4*

En este mosaico aparecen tres hombres y, en el extremo derecho, un niño. El primer personaje es Lisias, tal como se señala en la inscripción (ΛΥΣΙΑΣ), que lleva una prenda que se podría interpretar como la de un esclavo. A este acompaña otro joven llamado Clinias (ΚΛΕΙΝΙΑΣ), situado a la derecha. El personaje central de la escena es Parmenón (ΠΑΡΜΕΝΩΝ). Todos estos personajes llevan en sus manos instrumentos musicales con los que animan al baile. El niño que vemos a la derecha lleva en su mano izquierda una especie de palo amarillo brillante, cuya interpretación es difícil. Este último es el personaje que más nos interesa, puesto que se trata de un personaje que no lleva máscara, cosa que nos lleva a pensar, con S. Charitonidis, L. Kahil y R. Ginouvès<sup>30</sup>, que se trata de un personaje mudo.

El segundo mosaico (*Ilustración 4*) representa también una escena de baile. Se trata de un mosaico encontrado en la Villa de Cicerón de Pompeya, datado hacia el 100 a. C.<sup>31</sup> y firmado por Dioscúridas de Samos. Su interpretación es bastante dudosa, pero bien se podría interpretar como perteneciente a *Theophoroumene* de Menandro<sup>32</sup>. En él

<sup>29</sup> CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS (1970: 46).

<sup>30</sup> IDEM (1970: 47).

<sup>31</sup> NEIENDAM (1992: 71).

<sup>32</sup> CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS (1970: 49).

podemos observar algunas diferencias en relación con el mosaico de Mitilene. En escena vemos a los dos muchachos jóvenes, Clinias y Lisias, que están tocando unos instrumentos. Ambos visten un *himátion*, al que le han hecho un nudo alrededor de su cintura para así tener las manos libres y poder tocar sus instrumentos. Parece que ambos están apoyados sobre su pie derecho mientras que mueven el izquierdo al son de la música. Ambos llevan una corona de laurel sobre su cabeza y una máscara de hombre joven, que está afeitada. Se trata de un elemento muy realista en comparación con la comedia ática temprana. Detrás de Lisias vemos un personaje femenino; se trata de una hetaera que está tocando una flauta doble. Lleva una máscara blanca con una diadema amarilla enroscada tres veces alrededor de la máscara de pelo marrón. Posiblemente se trate de una hetaera pequeña y hermosa, y se trataría de un personaje que sí interviene en escena porque lleva máscara. Por último, vemos a un niño descalzo y pequeño, que no lleva máscara y posiblemente sea un personaje mudo. Por tanto, según K. Neiiendam<sup>33</sup>, esto nos lleva a suponer que, por ejemplo, la flautista Habrótono de *Rapada* de Menandro, al ser un personaje mudo, no llevaría máscara, del mismo modo que el niño descalzo del mosaico.

Otro ejemplo sería un mosaico que contiene el primer acto de la comedia de Menandro llamada *Synaristósai*, cosa que sabemos por la inscripción que aparece en la parte superior (*Ilustración 5*)<sup>34</sup>. El argumento de dicha se deduce de la obra de Plauto *Cistellaria*, que era una adaptación de la comedia de Menandro. Dicha imagen nos atestigua, por ejemplo, el maltrato que recibían las esclavas, su estatus social y su papel en la sociedad de la época.

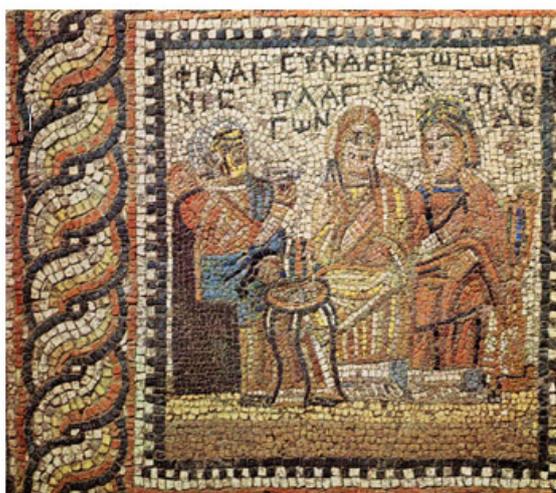


Ilustración 5



Ilustración 6

<sup>33</sup> NEIENDAM (1992: 73).

<sup>34</sup> CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS (1970: 41).

En el mosaico podemos observar a tres mujeres sentadas alrededor de un trípode, enfadadas, y en el extremo izquierdo a un niño, o tal vez una niña de la que únicamente vemos la cabeza. La primera mujer, cuyo nombre sabemos gracias a la inscripción, es Filénide (ΦΙΛΑΙΝΙΣ). Tiene su mano izquierda descansando sobre sus rodillas, mientras que con la derecha está sosteniendo una copa de vino vacía. S. Charitonidis, L. Kahil y R. Ginouvès nos hacen una descripción de Filénide de acuerdo con las características de la mujer vieja: tiene el cabello blanco brillante con algún tono en gris; su rostro es de color amarillo, con profundas arrugas negras en la frente y las mejillas; además, mantiene las cejas levantadas, cosa que señala la expresión de enfado. Sin embargo, el personaje que aquí nos interesa es el niño que aparece detrás de esta mujer. Siguiendo la visión de los autores antes mencionados, parece tratarse de una pequeña sirvienta, cuyo papel era mudo y por esta razón no lleva máscara.

K. Neiiendam<sup>35</sup> nos aporta información sobre un segundo mosaico (*Ilustración 6*). Se trata de otro mosaico que representa la misma escena que el anterior, y es firmado por Dioscúrides de Samos. En este caso aparecen también tres mujeres aunque cambiadas de posición, ya que Filénide aparece en el lado opuesto al del primer mosaico y la joven sirvienta aparece en el extremo derecho. Llama la atención la manera en la que se representa a la sirvienta, puesto que aparece con un tamaño inferior al resto, posiblemente por una convención artística para señalar su inferioridad. Aparece también sin máscara, por lo que también podemos deducir que se trataba de un personaje mudo. Pues bien, S. Charitonidis, L. Kahil y R. Ginouvès<sup>36</sup> señalan que Filénide, enfadada porque la muchacha se había llevado el vino y la bandeja de comida, lanzaba a la muchacha humilde y acobardada del extremo derecho las siguientes palabras groseras, que se leen en uno de los pocos fragmentos conservados de la comedia:

ἄν ἔτι πιεῖν μοι δῶ τις· ἀλλ' ἡ βάρβαρος  
ἄμα τῇ τραπέζῃ καὶ οἶνον ᾧχετο  
ἄρας' ἀφ' ἡμῶν<sup>37</sup>.

*Ojalá alguien me trajera algo para beber: pero la mujer bárbara se ha ido llevándose nuestra comida y nuestro vino.*

En este mosaico se acentúa, una vez más, que el hecho de que un personaje no lleve máscara indicaba a los espectadores que se trataba de un personaje mudo. Además,

<sup>35</sup> NEIENDAM (1992: 66).

<sup>36</sup> CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS (1970: 43); NEIENDAM (1992: 66) nos da también su traducción de este fragmento: «If someone will give me something more to drink. But that barbarian maid went and carried off from us the wine along with the food-trays».

<sup>37</sup> Menandro, fr. 385 Körte (citado en CHARITONIDIS, KAHIL, GINOUVÈS, 1970: 43).

estos versos conservados de Filénide nos dejan ver la violencia que en algunos casos recibían las sirvientas por parte de sus amos.

Finalmente, debemos tener en cuenta el aprovechamiento de las imágenes de la cerámica antigua para la reconstrucción del vestuario, los movimientos y los gestos de la comedia antigua. Por ejemplo, en Sagunto se celebran anualmente el festival de los Ludi Saguntini, que ofrece talleres y una serie de representaciones teatrales de obras griegas y latinas llevadas a cabo por actuales compañías teatrales escolares, tales como el grupo Komos de Valencia. Dichos grupos teatrales se basan en las pinturas de las vasijas antiguas para su puesta en escena de los personajes cómicos.

Queda claro, pues, la fuente principal para la transmisión de la comedia griega son los propios textos, pero debemos tener también en cuenta que la información aportada por dichos textos se complementa con la aportada por las reelaboraciones de los autores latinos y, sobre todo, por las imágenes proporcionadas por los descubrimientos arqueológicos. La cerámica refleja, por ejemplo, el estatus social al que pertenecen los personajes que intervienen en la acción, la vestimenta que empleaban para su actuación, los gestos realizados por los actores, el tipo de máscaras empleado para cada caso o la ausencia de las mismas.

## Bibliografía

- AGUIRRE, Mercedes (2006), «Imágenes del teatro griego y su puesta en escena», *Acotaciones: Revista de investigación teatral* 16: 9-32.
- BERNABÉ, Alberto (2008<sup>4</sup>), «Transmisión de la literatura griega», en *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férez (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 1189-1207.
- CHARITONIDIS, Serapheim; KAHIL, Lilly; GINOUVÈS, René (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre a Mytilène*, Bern: Francke.
- DAVOLI, Paola e CRIBIORE, Raffaella (2010), «Una scuola di greco del IV secolo d. C. a Trimithis (Oasi di Dakhla, Egitto)», *Leggere greco e latino fuori dai confini nel mondo antico*. Atti del I Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, Lecce, 10-11 maggio 2008, M. Capasso (ed.), Lecce: Associazione Italiana di Cultura Classica/Pensa Multimedia, pp. 73-83.
- GARCÍA LÓPEZ, José (2008<sup>4</sup>), «La Comedia Media», en *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férez (ed.), Madrid: Cátedra, pp. 475 – 478.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1974), «Comedia ática y sociedad ateniense, II: Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva», *Estudios clásicos* 72: 156-186.
- KÖRTE, Alfred (1921), s.v. «Komödie», *RE* XI<sub>1</sub>: 1207-1275.
- LESKY, Albin (1968), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Gredos.
- MACUA MARTÍNEZ, Elena (1993), *Técnicas de caracterización en la comedia de Menandro (Samia, Perikeiromene y Epitrepontes)*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.

- MELERO, Antonio (2008<sup>4</sup>), «Comedia», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra, pp. 431-470.
- MORENILLA TALENS, Carmen (2006a), «De la *Nea* a la *Palliata*: formas de recrear comedia», *Minerva: Revista de Filología Clásica* 19: 85-109.
- (2006b) «Menandro», *Liceus* [en línea] n.º 51, junio-julio 2006, México: ITEMS. Disponible en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/aut/1060.asp> [Consultado el 29 de julio de 2014].
- NEIENDAM, Klaus (1992a), «The phlyax farce», in *The art of acting in antiquity: Iconographical studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, pp. 15-62.
- (1992b), «Comedy and Tragedy. Hellenistic Theatre-pictures in Later Mosaics and Frescoes», *ibid.*, pp. 63-93.
- POCIÑA, Andrés (2006), «La recepción de Menandro en Roma», *Estudios sobre Terencio*, B. Rabaza, M. F. Sousa e Silva, A. Pociña Pérez (coords.), Granada/Coimbra: Universidad de Granada/Universidad de Coimbra, pp. 79 – 108.
- TAPLIN, Oliver (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, London: Oxford University Press.
- WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale (1995<sup>3</sup>), *Monuments illustrating New Comedy*, London: Institute of Classical Studies, University of London School of Advanced Study.