

# ALGUNOS RASGOS ATÍPICOS EN LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES FEMENINOS EN MENANDRO \*

ESPERT GUERRERO, Leticia

I.E.S. Hort de Feliu (Valencia)

laetitia.ae@hotmail.com

*Fecha de recepción:*

5 de agosto de 2010

*Fecha de aceptación:*

25 de agosto de 2010

**Resumen:** En las comedias de Menandro, en ocasiones nos encontramos con personajes que se alejan de los rasgos típicos de las figuras a las que en principio pertenecen. Este trabajo recoge el estudio de tres figuras femeninas de las comedias *Dyskolos* y *Samia*, como muestra, por un lado, de este alejamiento dramático del que hablamos y, por otro, del alejamiento de los estereotipos que la tradición nos ha legado sobre ellas y que ya Menandro planteaba al público de su época.

**Palabras clave:** comedia – Menandro – figuras femeninas – rasgos atípicos – Aristófanes

**Abstract:** In Menander's comedies, we find some times that prominent characters move away from the stereotypes of the figures to which they apparently belong. This work gathers the study of three feminine figures from the comedies of *Dyskolos* and *Samia*, as a sample, on the one hand, of this dramatic withdrawal just mentioned, as well as of the withdrawal of the stereotypes that the tradition has bequeathed on them exploited by Menander, on the other.

**Keywords:** Menander – comedy – feminine figures – atypical features – Aristophanes

---

\* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto FFI2009-12687-C02-01: «Género y formas de concepción y expresión en el teatro griego y su proyección en la tradición clásica», dirigido por Carmen Morenilla (Universitat de València), en el que la autora es investigadora colaboradora, y del proyecto «Diccionario literario de personajes de la comedia antigua», cofinanciado por la CEAL- Banco Santander, con una duración de dieciséis meses (31/07/2009- 31/10/2010), dirigido por Carmen González (Universidad Autónoma de Madrid), en el que la autora es investigadora.

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 3 (2010) 13–41

*Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)*

## 1.1. MENANDRO Y SU POSICIÓN EN EL GÉNERO DE LA COMEDIA ATENIENSE

*... los protagonistas son los adinerados miembros de una próspera burguesía creada, en estratos sucesivos, por las reformas económicas de Eubulo, Licurgo y Demetrio (GIL, 1974)*

Como acertadamente señalaba Luis Gil, éste era el escenario que podía vislumbrarse en comedias pertenecientes a las últimas fases de la *Mése* y la *Néa*, donde tras el reinado literario de Aristófanes se enmarca el comediógrafo más importante del siglo IV: Menandro, el máximo representante de la llamada Comedia Nueva.

Para ambos autores el mundo de la comedia es una utopía, pero, por un lado, en la comedia antigua los personajes buscan su utopía en un lugar inexistente, como corresponde al término, para traerlo al mundo existente o para quedarse ellos en él<sup>1</sup>. Por lo general, buscan encontrar aquel lugar donde vivieron los hombres de la *edad de oro* de la que nos habla Hesíodo, lugar en el que los alimentos y objetos necesarios para la vida cotidiana se producen solos, los objetos por sí mismos se mueven para servir a la persona; su país de Jauja, un lugar ajeno a las angustias por la escasez de medios económicos o por el esfuerzo que hay que poner en obtenerlos. Buscan esos lugares a través de cuevas o túneles, bajo tierra o al otro lado de la tierra, o bien quieren construirlo en las nubes<sup>2</sup>. Este tipo de representaciones utópicas es acorde a la fantasía que caracteriza a la Comedia Antigua, una fantasía que rompe con las ataduras de la lógica y no busca la verosimilitud, sino que tiene su propia lógica interna, ajena a los fenómenos naturales y al devenir habitual de los sucesos.

En Menandro, en cambio, la utopía se superpone a la realidad y asume sus formas. He aquí la causa evidente de la arbitrariedad de los argumentos, que convencionalmente ignoran las contradicciones de lo real y en los que, gracias a la licencia del estilo cómico, los protagonistas superan cualquier obstáculo que vaya en contra de sus aspiraciones, convirtiéndose en una mimesis puntual de la realidad. Con el fin de que la evasión en la

---

<sup>1</sup> Para la utopía en la Comedia Antigua, a parte de los comentarios a las obras y fragmentos de los comediógrafos, con carácter general cf. BERTELLI, 1983; DEL CORNO, 2003 y, con numerosa bibliografía, MELERO, 2006.

<sup>2</sup> Cf. MORENILLA, 2006.

utopía ofrecida no pierda nada de su eficacia, los espectadores deben tener la impresión de vivir en el teatro sus propias vidas<sup>3</sup>.

De este modo, podemos decir que el género cómico ha experimentado un desarrollo que le ha llevado a abandonar progresivamente los elementos fantásticos y a ser cada vez más realista, en el sentido aristotélico del término: trata de acciones que pueden suceder en la vida real, aunque sean infrecuentes y, sobre todo, aunque sea improbable la acumulación de sucesos posibles, pero insólitos. A pesar de la escasez de restos conservados, que hace difícil el estudio de la evolución de los motivos tradicionales, puede verse con claridad este proceso en la progresiva desaparición de la comedia de temática mitológica. En Menandro nos encontramos ya con una comedia más realista<sup>4</sup>, en la que las únicas intervenciones divinas están en los prólogos, integradas en una estructura literaria tradicional, y aún éstas a veces son prólogos pronunciados por entidades abstractas relacionadas con factores determinantes del comportamiento humano, como la ignorancia o el azar<sup>5</sup>.

A este desarrollo interno del género cabe añadir el cambio de mentalidad que se ha producido desde la época clásica. La ruptura del marco de la ciudad-estado en beneficio de unidades mayores, en las que el hombre no puede ejercer la capacidad de decidir en la vida pública, provoca la ruptura de la unidad de la época clásica entre la vida pública y la privada (una ruptura que viene precedida por la creación de marcos superiores como los que lideraron en Atenas y Esparta, que preparan el terreno para la aceptación con sólo relativa oposición de la posterior dominación macedonia), y obliga a que las reflexiones de filósofos y pensadores en general se vuelquen hacia la vida privada, en todo caso hacia las relaciones del individuo con otros en el plano personal.

En momentos anteriores ya se había escuchado voces que, discrepando de los valores vigentes coetáneos, mostraban su independencia reivindicando gustos o actuaciones no compartidos. Es el caso de Arquíloco, cuando proclama como una provocación que ha arrojado el escudo mientras huía (fr. 5 West). Se trata de un cuestionamiento individual de los valores de la época, que si bien tendrán a la larga trascendencia, pues los valores cambiarán, son manifestación de una personalidad destacada y a la vez integrada en una comunidad, no de la comunidad como tal. En cambio, en la Atenas de la época helenística se produce la fractura de la vida en comunidad como se había conocido hasta entonces.

---

<sup>3</sup> Cf. DEL CORNO, 1981.

<sup>4</sup> Para el significado del término «realista» aplicado a las comedias de Menandro, cf. HUNTER, 1985: 12.

<sup>5</sup> Para el estudio de la estructura y de los personajes de las comedias menandreas en general cf. BLANCHARD, 1983.

El proceso político que lleva a la democracia, incluyendo la participación y la victoria en las Guerras Médicas, provoca un entusiasmo político en la sociedad, que desea compartir riesgos, pero también responsabilidades. En ese contexto se realiza la vida pública de todos los ciudadanos, desde los que procedían de las familias más notables, que nunca dejaron de tener relevancia, hasta los más modestos. Ese marco se rompe de manera definitiva cuando la ciudad deja de ser responsable de su política interna y externa, causa última del abandono del debate en torno a temas políticos por parte de los ciudadanos normales; pero, en realidad, la pérdida de la autonomía política efectiva es sólo el punto final de un proceso iniciado antes y que para muchos tiene un punto de referencia fundamental en la irrupción en Atenas de los sofistas con un sistema educativo que busca preparar al ciudadano para la vida comunitaria, pero que a la vez va socavando las bases de la vida comunitaria como se conocía hasta ese momento<sup>6</sup>.

La comedia se hace muy pronto eco del cambio de la sociedad y abandona la temática política directa para dedicarse a los temas que son objeto de preocupación de la persona en este momento, temas de tipo doméstico y de relación social, que nos proporcionan los grandes problemas entre los que se debatían los contemporáneos del poeta: la diferencia siempre creciente entre las clases acomodadas y los desheredados, con el consiguiente deterioro del entramado comunitario, el contraste ya insalvable entre la ciudad y el campo, el dolor de la guerra y el abuso de los poderosos frente al anhelo por la paz y la justicia, la crisis económica y endémica y la inestabilidad del vivir y el contraste entre las generaciones.

Esta visión penosa y triste se inserta en una temática de evasión, con argumentos destinados a un final feliz y realizados, además, de modo «ligero». Para valorar plenamente este doble planteamiento recurrimos a la misma historia de la tradición teatral y, en particular, a la misma información que en la época de Menandro se encontraba en las obras de teatro.

Han pasado casi cien años desde el último gran período creativo del teatro ateniense, los dos últimos decenios del siglo V, que fueron testigos de la avanzada madurez y el final de Sófocles y Eurípides, y del momento de la máxima inventiva de Aristófanes, el cual en *La asamblea de mujeres* y en *Pluto* representa una frustrada, aunque genial, tentativa de lograr nuevos caminos. En el intervalo, la tragedia está muerta o sobrevive fatigosamente en una gran mediocridad. La comedia prosigue el camino señalado por las últimas obras de

---

<sup>6</sup> Para esta paradoja cf. MAS TORRES, 2003: 100 ss.

Aristófanes y atraviesa por fases casi desconocidas para nosotros hasta lograr un resultado distinto al de sus orígenes, precisamente la *Néa*<sup>7</sup>.

No obstante, en este período el cambio más radical y cargado de consecuencias afecta a la concepción y a las formas establecidas del hecho teatral. Este cambio ya se vislumbraba a finales del *gran siglo* y se desarrolló gradualmente y fue determinado por una serie de causas amplias y complejas.

Menandro vive en una época de profundos cambios, la Grecia helenística<sup>8</sup>, una época que coincide con uno de los momentos más agitados de la historia antigua. Recordemos que el siglo que nos ocupa y donde enmarcamos a Menandro es el siglo IV, que representa la decadencia y desaparición de la *polis* como existió en la época clásica<sup>9</sup>.

He ahí donde entra en escena Menandro. En esta línea de interpretación de la cultura de esta época, se considera que Menandro se encarga de representar en sus comedias el sentimiento del amor que desprende una madre hacia un hijo y, en definitiva, una vida familiar más íntima. Es el desarrollo del individualismo lo que deteriorará el espíritu cívico y constituirá, junto con el universalismo, la gran característica de la época helenística, cuando la *polis* sea suplantada por la monarquía.

No faltan en el siglo IV poetas trágicos, pero la tragedia que había sido en el siglo precedente la guía espiritual de Atenas, ahora ya no ejerce una verdadera influencia sobre la sociedad y se prefiere llevar a escena obras de los grandes trágicos, que se convirtieron en un patrimonio clásico, como los poemas homéricos, y fueron convertidos en textos de enseñanza en las escuelas.

La comedia, no alimentada ya por las contradicciones de la política, se refugia, como ocurre con la última etapa de Aristófanes, en la parodia del mito o de personajes históricos y pervive sólo como institución social. Esto es suficiente para explicar el gran número de comedias producidas en el siglo IV. Pero el hecho de que la tradición histórica haya conservado sobre todo a los grandes prosistas y a otros menores, tiene un claro significado;

---

<sup>7</sup> Cabe destacar el papel en la investigación de esta continuidad por parte de Luis Gil, como vemos en GIL, 1970, 1974 y 1975.

<sup>8</sup> Para un mejor conocimiento de la época existe una extensa bibliografía sobre la época y sobre la literatura de la época. En esta línea PRÉAUX, 1957: 84-100, que después de mostrar las precauciones con las que se debe operar en este aspecto, muestra las relaciones profundas de este tipo de literatura con su sociedad, comparándolas con otras épocas y lugares y otras obras; cf. también PRÉAUX, 1960; FERNÁNDEZ-GALIANO, 1961; TURNER, 1979.

<sup>9</sup> Cf. BARIGAZZI, 1981.

la producción verdaderamente representativa del siglo fue la prosa, que eclipsó, en la memoria de los descendientes, a la producción poética contemporánea.

Por ello la comedia de Menandro se ha considerado que no se inspira ya en la *polis*, sino en el hombre en sentido universal, y se la ve como la verdadera *comedia humana*, destinada a ser comprendida en todo tiempo y lugar. Es, además, reflejo de la especulación filosófica del siglo IV, que ha dado lugar a normas universales y propone, desde la escena, modelos de vida virtuosa para atenuar los males de la sociedad y sus graves contrastes, como por ejemplo la diferencia entre ricos y pobres. La comedia de Menandro es vista, pues, como un ejemplo fresco y vigoroso del pensamiento de aquel siglo, que alcanzó las más altas cimas, alejada de los graves conflictos sociales y políticos que aquejaron a su sociedad y en particular a Atenas. Su obra ha sido considerada simple comedia burguesa, amable y elegante, sin apenas reflejos de las graves tensiones sociales.

En la actualidad, sin embargo, gracias a los hallazgos papirológicos, que nos permiten acceder a un porcentaje mayor de su producción, se está en situación de poder afirmar que sus comedias muestran estrechas relaciones con los problemas contemporáneos, solo que distintas de las obras de Aristófanes: mientras la Comedia Política trata de personas o asuntos concretos que preocupan en ese momento a los ciudadanos de Atenas o da forma de comedia a una utopía política, la comedia de Menandro, como la tragedia, trata de los problemas contemporáneos del ser humano y de las posibles vías de solución, sin excluir las referencias a asuntos políticos en sentido estricto, como hoy podemos ver en sus *Sicionios*<sup>10</sup>. Vista de este modo, la comedia de Menandro, resulta ser un espacio para la consideración crítica de la sociedad en una situación de fuertes tensiones en un formato amable y en consecuencia atractivo y efectivo.

## 1.2. LA COMEDIA DE MENANDRO

En el marco de la clasificación en tres fases de la comedia, no libre de discusión y problemas<sup>11</sup>, y ubicado Menandro en la *Néa*, cabe señalar que la contextualización literaria

---

<sup>10</sup> Cf. BLANCHARD, 2007 y, asimismo, su introducción ampliamente desarrollada en la edición de *Les Belles Lettres* (2009) y el estudio que dedica al respecto en BLANCHARD, 1997.

<sup>11</sup> Cf. para la comedia media, en general, GARCÍA LÓPEZ, 1998; para los problemas de definición y caracterización de la comedia media, PERUSINO, 1998 y OLSON, 2007, que recoge, traduce y comenta pasajes de las comedias media y nueva.

de su producción no es tarea fácil por razones obvias: si escaso es lo que disponemos de Menandro, tanto menos queda de los restantes autores de comedia postaristofánica<sup>12</sup>.

Además, a este hecho deben sumarse las clasificaciones, en ocasiones incoherentes, de algunos autores en la *Mése* o la *Néa* por estudiosos en la Antigüedad, lo cual nos obliga a reflexionar sobre afirmaciones como que Dífilo y Filemón, coetáneos de Menandro, se ubican, a juicio de algunos críticos antiguos, en la *Mése*, mientras que a Menandro siempre se le sitúa en la *Néa*<sup>13</sup>. Atendiendo al aprecio que los autores romanos sintieron por Menandro, parece lógico pensar que para los antiguos era un problema catalogar en la *Néa* autores significativamente diferentes de Menandro, tanto en cuestiones dramáticas como en la temática de sus obras.

Según Pierre Grimal, existe una evolución en la comedia como género, que responde a unas transformaciones de la sociedad que centra su atención no tanto en las instituciones de la democracia, en lo que ocurre en el ágora o en los gimnasios que frecuentan los efebos o en los grandes problemas de la guerra y la paz, como en los pequeños detalles de la vida cotidiana. Lo que se resume de este modo:

Athènes est préoccupée surtout de sa survie, elle se donne le spectacle d'elle-même, de ses jeunes gens, de ses vieillards, de ses esclaves (...); elle se regarde vivre, plus simplement, et y prend plaisir<sup>14</sup>.

Esta evolución nos lleva desde la Comedia Antigua –la sátira político-social que llevaba a la escena personajes públicos, fantásticas caricaturas o personificaciones atrevidas, por cuya boca habla la voz apasionada del poeta–, pasando por la *moyenne*, hasta llegar a la Nueva.

Debido a la falta de testimonios sobre la Comedia Media, esta y la Nueva suelen estudiarse unidas, como si de un todo se tratara<sup>15</sup>. Pero no por ello vemos las mismas características, sino más bien al contrario, una evolución. De todas formas, resulta complicado, como hemos dicho, contextualizar con claridad fragmentos, obras o autores diferentes ya sea en la *Mése* ya sea en la *Néa*. Sigue indicando Grimal:

---

<sup>12</sup> Cf. los siguientes estudios generales sobre Menandro: CUSSET, 2003; DAIN, 1963; DENIS, 1886; FERNÁNDEZ-GALIANO, 1961; TURNER, 1979, y ZAGAZY, 1995.

<sup>13</sup> NESSELRATH, 1990.

<sup>14</sup> GRIMAL, 1978: 76.

<sup>15</sup> La comedia media no fue reconocida como periodo hasta tiempos del emperador Adriano, datándose entre los años 400 y 336; cf. FIELITZ, 1886.

Comédie moyenne et comédie nouvelle son toutes deux des comédies de l'amour (...). Pour quelles raisons la comédie introduit-elle cette importante mutation? (...) C'est peut-être, d'abord, parce que la comédie cesse de se préoccuper avant tout de la vie politique et s'intéresse davantage à la vie privée des citoyens (...). Aussi, les seules amours que décrivent les poètes sont celles des jeunes hommes, à leur sortie de l'éphébie (le service militaire et social des Athéniens); et ces amours les portent vers des courtisanes, des femmes libres, que les traditions et la morale ne protégeaient pas...<sup>16</sup>

Por tanto, la Comedia Nueva se constituye, en parte, en sucesora de la Media, heredando de ella desde títulos de obras o lugares comunes hasta algunos tipos como el esclavo churrullero, el parásito adulador, el cocinero sabiondo, etc., para cuyo estudio son fundamentales, como hemos dicho, los artículos de Luis Gil.

Pero todas estas herencias y evoluciones no son aplicables por completo a Menandro; puede, en todo caso, que lo sea a los restantes autores. A juzgar por investigaciones recientes, la comedia de Menandro no trata de las vicisitudes del amor entre un joven y una joven cualesquiera, mejor dicho, del impulso erótico que lleva a un joven a buscar los favores de una mujer de vida licenciosa, sino que sus protagonistas buscarán y alcanzarán la felicidad en el matrimonio<sup>17</sup>. Así, con la presentación del matrimonio como puerto final de las aventuras, Menandro no busca tanto recomponer un orden roto como lograr uno nuevo y más fructífero<sup>18</sup>.

Como hemos señalado, con Menandro nos encontramos ya con una comedia realista que ha abandonado la temática mitológica y que se ha hecho eco de los cambios sociopolíticos que se están produciendo; debido al realismo del género y a la influencia de la tragedia, la acción se unifica, desarrolla y regulariza en la Nueva, que se hace deudora de la tragedia eurípidea<sup>19</sup>, tanto en el fondo como en la forma. Normalmente los personajes que constituyen las comedias de Menandro y que desempeñan los papeles importantes son de buena posición social, pero, aparte de los protagonistas, encontramos una amplia

---

<sup>16</sup> Cf. GRIMAL, 1978: 70 s.

<sup>17</sup> Cuando hablamos de «amor» no nos estamos refiriendo al sentimiento que hoy en día se entiende con este término, el «amor romántico», que es una creación cultural muy posterior. Nos referimos al enamoramiento de un joven, fruto de una pulsión erótica que puede sublimarse y que en el caso de Menandro veremos que va impregnado de otros sentimientos del ámbito de la *philia*. Para precisiones sobre esta interpretación, cf. BAÑULS – CRESPO, 2008 y DEL CORNO – RUSSELLO, 2001.

<sup>18</sup> Sobre esta búsqueda de la felicidad en el matrimonio cf. MORENILLA, 2006; para la interpretación en Menandro cf. Blanchard, 2007; MORENILLA, 1998, 2006(b) y 2003.

<sup>19</sup> Que Eurípides fuera a su modo el precursor de la Comedia Nueva fue visto ya en la Antigüedad y retomado posteriormente; cf. GUIZOT, 1855.



constelación de personajes de ambos sexos (padres, madres, ayudantes y contrincantes, criados, etc.), de modo que la obra se enriquece con diversas relaciones sociales y personales. Con ellos, Menandro produce argumentos llenos de situaciones insólitas, complejas tramas con raptos, separaciones y reencuentros, violaciones de niños ilegítimos y sobre todo, el obligado final feliz<sup>20</sup>.

Como ya hemos señalado, el motor es el amor entre jóvenes, y las dificultades con las que se enfrentan para su disfrute. El escenario de la acción remite a la vida cotidiana del espectador, a las ocupaciones y preocupaciones domésticas, lo que Menandro utilizará para deslizar críticas de determinados comportamientos sociales, incluso, según recientes estudios, de actitudes políticas. La información previa sobre el personaje, sobre el tipo al que pertenece, procede, como veremos más adelante, de la caracterización física, en especial la máscara y el nombre mismo del personaje<sup>21</sup>, pero con frecuencia se frustra la esperanza del público, en tanto que el personaje no se muestra como cabría pensar a partir del nombre y la máscara. Las investigaciones recientes demuestran que, dependiendo del argumento de la comedia, Menandro crea personajes que en su comportamiento se alejan del tipo al que pertenecen o con los que se esperaba que fueran caracterizados a partir de la información que de los personajes tiene el espectador.

Sabemos, pues, que uno de los rasgos en los que se ha reparado, aunque sea difícil asegurar el grado de originalidad del autor<sup>22</sup>, es la estrecha relación existente entre el carácter del personaje y el argumento de la comedia; carácter que en ocasiones, acorde con el desarrollo de la trama, cambia; en otras, por el contrario, el personaje no admite modificaciones en sus opiniones y actitudes, y por ello sufrirá las consecuencias negativas del final feliz de la obra. Es decir, que el carácter del personaje motiva el desarrollo específico de la trama (o viceversa), lo que da prueba de la madurez dramática del autor<sup>23</sup>.

Frente a la opinión tradicional sobre el tratamiento que las mujeres reciben en Menandro, vamos a ver que pueden observarse elementos que llevan a pensar en una

---

<sup>20</sup> No era el tradicional en los relatos eróticos antiguos, caracterizados por la descripción de amores desgraciados con finales trágicos, línea que será seguida por el epigrama erótico helenístico y la elegía latina después; al final feliz en la tragedia, como en *Helena* de Eurípides, a causa de los nuevos gustos del público, se refiere Aristóteles en *Ética a Nicómaco* 1453a35.

<sup>21</sup> En ello ha insistido Barton 1990: 28 ss., donde hace referencia a esas expectativas que el autor crea.

<sup>22</sup> Difícil por la escasez de restos de otros autores de la *Mese* y de la *Néa*; a este respecto cf. HUNTER, 1985, y para la *Mése*, Nesselrath, 1990, quien en el capítulo «Köche, Sklaven, Parasiten: zum Personal der Mittleren Komödie» (pp. 280-330) insiste en la dificultad de asegurar casi nada sobre los personajes en autores cincuenta años anteriores a Menandro.

<sup>23</sup> Cf. SILVA, 2006; también MORENILLA, 2006(c).

actitud diferente por parte de este autor, y lo vamos a ver en *Dyskolos* y *Samia*, dos comedias que son casi en su totalidad comprensibles y nos permiten hacernos una idea del argumento y de los personajes. Ésta es una de las razones por las que hemos seleccionado dichas comedias, es decir, el que podamos leerlas casi completas. Además, en ambas salen a escena e intervienen de palabra y en la acción dramática personajes femeninos de diverso tipo: madres y esposas ciudadanas, jovencitas casaderas también ciudadanas, junto a criadas de diverso tipo, y una *pallaké*, precisamente el personaje que da nombre a una de las dos comedias.

Para poder ver con claridad la caracterización de los personajes femeninos, presentaremos también, aunque sea brevemente, a los personajes masculinos.

## 2. PERSONAJES DE *DYSKOLOS* Y *SAMIA*

### 2.1. CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES DE LOS PERSONAJES MASCULINOS

Para tratar los personajes que se aparecen en la comedia menandrea, tendremos en cuenta la estructuración de su universo dramático, que en principio se realiza entre dicotomías muy relevantes: libres frente a esclavos, viejos frente a jóvenes y hombres frente a mujeres; dicotomías que reflejan una concepción jerarquizada del universo humano y ajustada, en opinión de los filósofos del momento<sup>24</sup>, a las leyes fundamentales de la naturaleza.

La pertenencia a una u otra categoría condiciona la apariencia física y el *êthos* de cada personaje, cuya caracterización depende, en efecto, del sexo –figuras masculinas (activas) frente a las figuras femeninas (generalmente pasivas)<sup>25</sup>–, de la condición social –libres (*êthos* superior) frente a esclavos (*êthos* inferior)<sup>26</sup>– y de la edad –viejos frente a jóvenes–. Ahora bien, el segundo de estos factores sólo es verdaderamente relevante entre los personajes masculinos, y el tercero, entre los personajes masculinos de condición libre (el cometido escénico de los esclavos no suele requerir determinaciones de edad, y su entidad dramática depende del carácter principal o secundario de su papel en la trama)<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. Aristóteles, *Política*, I, 3-7, 1253b-1255b, y I, 12, 1259b-1260b.

<sup>25</sup> Cf. RUIZ, 1981: 51, 78; ROSSICH FRANQUESA, 1965: 39.

<sup>26</sup> Cf. BLANCHARD, 1983: 132, 139.

<sup>27</sup> Cf. GIL, 1974: 168-171.

### 2.1.1. DYSKOLOS<sup>28</sup>

La información previa sobre el personaje, sobre el tipo al que pertenece, procede de la caracterización física, en especial de la máscara y del nombre mismo del personaje. Los datos que la máscara y el nombre proporcionan sobre sus portadores, son habitualmente de la misma naturaleza, adecuándose al sexo, la edad, la posición social y el papel escénico del tipo literario al que representa, en principio, el personaje concreto, con independencia del grado en que éste se ajuste a las expectativas creadas para él<sup>29</sup>.

Esto es lo que sucede con el protagonista de *Dyskolos*, Cnemón, en cuya caracterización conviene que nos detengamos, puesto que es el personaje nodal de la obra y las restantes caracterizaciones, así como toda la acción dramática, giran en torno a las características con las que Menandro ha presentado este *senex*, tipo cuyas características fueron descritas ya por Süß en su disertación doctoral<sup>30</sup>.

El dios prologuista habla en extenso de él, incluso le nombra, lo que le confiere un papel relevante desde el principio. Además, y puede remarcarse como excepcional también, le ha asignado un nombre único, vacío de reminiscencias literarias, que además carece de paralelo en la vida real; un nombre, por lo tanto, que no proporciona más información que la que pueda deducirse de su etimología.

Ya Süß hacía notar que los nombres de los viejos de la comedia habitualmente eran *Chremes*, *Pheidon* o derivados de δῆμος, tales como *Demaenetus* (*Asinaria*) o *Menedemus* (*Heautontimoroumenos*). En ello encontraba ya una clave inicial para penetrar en el carácter del *senex*: Χρέμης, emparentado con χρέμπτομαι, y Φείδων, con φείδομαι, evocan respectivamente la imagen de un individuo carrasposo y de uno tacaño; en cuanto a los compuestos de δῆμος, insinúan cierto carácter rural o cierta afición a la campiña: el *senex* de la comedia, a diferencia del parásito o de la hetera que son siempre criaturas urbanas, alterna sus estancias en el campo y en la ciudad, de tal modo que sus ausencias provocan los movimientos de la trama<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Por su reciente cronología y por las modificaciones que incluye, fruto de investigaciones anteriores, por parte de un estudioso de la comedia cf. DEL CORNO – RUSSELLO, 2001. No obstante, obras más recientes demuestran las inquietudes investigadoras que Menandro despierta en estudiosos que han profundizado al respecto como SOUSA, 2007.

<sup>29</sup> Véanse, entre otros, los estudios de WEBSTER, 1956: 73-96 y 1974: 89-99.

<sup>30</sup> SÜSS, 1905: 101-121. En este trabajo magistral, a pesar de los escasos fragmentos conocidos en su momento, Süß ve en los tipos de la comida griega el origen de los personajes de la «commedia dell'arte» italiana.

<sup>31</sup> La imagen químicamente pura del *senex* cómico, como todas las abstracciones generalizadoras, no recoge todos los matices de esta figura en la Comedia Nueva, pero refleja con gran fidelidad los rasgos

En este caso, el conocimiento del nombre del personaje precede al de su aspecto externo, aunque se trate de un nombre vacío<sup>32</sup>. Como señala Macua, puede que Cnemón llevase una máscara de naturaleza semejante a la nº 6 del catálogo de Pólux, derivada de la *Mése*, y que corresponde a un viejo con la barba puntiaguda, entradas en el pelo y cejas levantadas. Esta adjudicación resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta que existían a disposición del autor otros tipos de máscaras de viejos, que constitúan, al parecer, una innovación de la comedia nueva. Así pues, y según esto, la máscara identificaría a Cnemón como *senex* de difícil carácter que obstaculiza la realización de los planes de los jóvenes; una información que contrasta con la peculiar naturaleza del nombre propio, que acabamos de comentar<sup>33</sup>.

En lo que hace a la caracterización textual del personaje, Cnemón presenta un lenguaje que se distingue por el tratamiento violento y exagerado que dispensa a sus interlocutores, por el uso de los absolutos o por la oposición constante que establece entre los pronombres de primera y segunda persona<sup>34</sup>, además de un uso frecuente de frases estereotipadas y de repeticiones características del tipo de misántropo. Desde el principio es descrito con los rasgos característicos de este tipo, del que ya la Comedia Antigua ofrece testimonios y en cuya configuración se observan ecos de personajes populares<sup>35</sup>.

---

tradicionales del tipo, según se había configurado ya en la *Ἀρχαία*. El carácter rústico-urbanístico está perfectamente representado en el *Estrepsiades* aristofánico. Por lo demás, el tipo viejo gruñón repartiendo golpes con el bastón era una figura familiar en la comedia con anterioridad a Aristófanes, y ellos lo atestiguan las propias palabras del cómico en la parábasis de *Las Nubes*, donde se jacta de no haber echado mano de recursos facilotes, como el burlarse de los calvos, bailar el *kordax* o presentar a viejos pronunciando insultos y sacudiendo bastonazos Véase *Nubes* vv. 541 ss.

<sup>32</sup> Para un análisis de la caracterización del personaje a través de su nombre podemos consultar BARTON, 1990 o, si pretendemos conocer al personaje fijándonos en la máscara, podemos acudir al clásico pero útil estudio de NAVARRE, 1914.

<sup>33</sup> Según MACUA, 2006, esta discordancia en el uso de dos procedimientos de caracterización tan estrechamente dependientes, constituye uno de los más claros indicios del afán del autor por construir la comedia sobre un sutil equilibrio entre lo serio y lo cómico: Menandro pretendía, por una parte, inducen al espectador a considerar *seriamente* el carácter de Cnemón, atribuyéndole un nombre excepcional y marcando las distancias entre su grado de individualización y el de las restantes figuras. Al mismo tiempo, sin embargo, los gustos del auditorio y las propias convenciones del género, exigían constantes concesiones a la comicidad tradicional, entre las cuales debemos incluir seguramente la elección para el personaje de una de las máscaras heredadas de la comedia media.

<sup>34</sup> MACUA, 1997.

<sup>35</sup> Cf. BERTRAM, 1906, y GRONINGEN, 1961 reúnen y comentan los antecedentes del *μισάνθρωπος* y el *μισοπότης*, a partir de Cnemón. Por último, GÖRLER, 1963, ha llegado a la conclusión de que la filosofía peripatética es la responsable de los cambios que Menandro introduce en el personaje.

Este Cnemón asume, pues, uno de los papeles típicos de los viejos menandros, representando, como hemos dicho, el obstáculo a la boda de los jóvenes con la que concluyen la mayoría de las comedias de este autor. Su entidad dramática se sustenta sobre un sutil equilibrio entre lo cómico y lo serio. Es objeto de una información textual relativamente amplia, y su conducta aparece descrita, con anterioridad a su entrada en escena, por el dios Pan, divinidad omnisciente que, al modo eurípideo, prologa la comedia, y cuya descripción de Cnemón anticipa la voluntad del autor por *individualizar* al personaje: forma parte de su entidad tradicional su definición como individuo que aborrece al género humano y, de su especial *idiosincrasia*, su caracterización como trabajador infatigable y honesto.

Como hemos dicho, los personajes principales que encontramos en la Comedia Nueva pertenecen a una clase social de buena posición, lo que permite que puedan estar acompañados de un crecido número de sirvientes diversos. Con todos ellos Menandro consigue dar realismo y viveza a su obra, puesto que rompen la linealidad del discurso y la ilusión dramática con monólogos de todo tipo o *apartes* que los personajes dirigen al público.

La pareja de amigos formada por Gorgias y Sótrato representa las figuras del *adulescens* y su compañero. Tradicionalmente, la figura del *adulescens* queda representada en un joven atolondrado, incapaz de resolver por sí mismo el enredo en el que su enamoramiento lo ha metido. En estos casos el motor de la acción será otro personaje, pues Menandro utiliza su debilidad de carácter para presentar otros personajes y otro tipo de relaciones que pasan a tener el protagonismo.

La peculiaridad de esta pareja es que la amistad surge a lo largo de la obra: en un primer momento el *adulescens* enamorado, Sótrato, se ha intentado servir en sus lances amorosos de una figura habitual en la comedia, un parásito, del que hablaremos más tarde. Así pues, fracasado el primer intento de lograr acercarse al padre de la joven, Cnemón, el joven enamorado se enfrenta al hijastro, Gorgias<sup>36</sup>. Finalmente, con la actuación de ambos a lo largo de la obra, quedará demostrada la comunicación por encima de las barreras sociales, la superación del aislamiento de las personas como solución a la inestabilidad e insolidaridad de la sociedad.

Por otra parte, el primer ayudante que busca Sótrato es un parásito, personaje ridículo imprescindible en los banquetes cómicos, cuyos rasgos aparecen fijados con gran nitidez

---

<sup>36</sup> Ya hemos explicado al respecto el uso que de este pasaje hace Menandro para tratar la falsedad de la oposición tópica, la del campo frente a la ciudad. Cf. ARNOTT, 1964.

muy pronto<sup>37</sup>. De amable y servicial comensal, siempre dispuesto a agradar al anfitrión, el más jovial, emprendedor y fiel de los compañeros de juergas y aventuras amorosas, dio lugar a un personaje triste, sumiso, siempre hambriento y digno de la mayor compasión, e incluso, a veces, a una persona sin escrúpulos. Pero Menandro, y tras él Apolodoro de Caristos, modifica sus rasgos y lo acerca más al *sodalis opitulator*.

En nuestra obra Quéreas muestra unos rasgos que le acercan al *sodalis*, sin perder, con todo, los rasgos propios del parásito, como podemos ver con claridad en los vv. 57-63, en los que se presenta como un parásito *philétairos*, palabras que recuerdan pasajes de otros comediógrafos en los que el personaje aparece estereotipado<sup>38</sup>. A pesar de estas palabras, su rápida desaparición de escena ante la ira del anciano Cnemón, con la excusa de que no parece ser un buen día para visitarlo, le aleja del papel de amigo leal, como muy bien interpreta el propio Sóstrato.

### 2.1.2. SAMIA<sup>39</sup>

En esta comedia, Menandro presenta una doble figura del *senex*: por un lado, el *senex* principal, Démeas (rico, generoso, reservado y seguro de sí mismo), frente al *senex* secundario, Nicérato (pobre, ingenuo y poco sutil).

Con la figura de Démeas, Menandro presenta uno de los temas tópicos del género, el de las relaciones paterno-filiales, desde una perspectiva novedosa<sup>40</sup>, como ya señalaba Wehrli. Es esta relación la que caracteriza el proceso descriptivo de Démeas, el *senex* principal de la comedia. Es una relación no conflictiva y que, por tanto, excluye la rivalidad

<sup>37</sup> Para un estudio en detalle de esta figura y de las modificaciones que sufre en la Comedia Nueva remitimos a GIL, 1981-83, y MORENILLA, 1993.

<sup>38</sup> En las cartas de Alcifrón tenemos un magnífico ejemplo de este tipo de personaje en su vertiente negativa en el libro III, dedicado a cartas entre parásitos; en algunos casos incluso se muestran como ladrones, aunque por lo general lo que hacen es lamentarse de su suerte. La carta 5, de Enopnictes a Cotilobroctiso es especialmente interesante con respecto a las palabras de Quéreas: en ella Enopnictes propone a su colega raptar a la hetera Clímene y llevarla a casa de Terípides, que está locamente enamorado y se está desangrando (económicamente hablando) por ello; con esta acción pretende Enopnictes ser considerado amigo y no parásito. Alcifrón escribe también numerosas cartas entre heteras, reunidas en el libro IV, que muestran las características estereotipadas de estos personajes, no acordes, por ello, al tratamiento que Menandro les da. Sobre Alcifrón cf. la introducción de E. Ruiz a su traducción para la Biblioteca Clásica Gredos (RUIZ GARCÍA, 1988), que recoge abundante bibliografía.

<sup>39</sup> Para esta comedia, por la reciente cronología del texto griego, remitimos a la edición de PICE – CASTELLANO, 2001. Contamos también con diversos estudios centrados en la posición social de la samia cortesana, como el de TRAILL, 2008; DELIBES, 2002; RUIZ, 1981; MORENILLA, 1994.

<sup>40</sup> Cf. WEHRLI, 1936.

entre ambos (entre Démeas y su hijo Mosquión), al menos en el campo del amor. Démeas aparece caracterizado como un viejo enamorado, pero de una cortesana que ha introducido en la casa. Es un hecho frecuente en la *palliata*, lo que hace suponer que también lo era en la *Mése* y en otros autores de la *Néa*.

Este tipo de conflictos amorosos suelen constituir el hilo argumental en las comedias griegas, donde padres e hijos rivalizan por sus intenciones amorosas, pero, como vemos, en *Samia* esta rivalidad no existe debido a la colaboración, desde un principio, del hijo en la realización de los deseos de su padre. Se produce, pues, una inicial ruptura de lo esperado.

El hecho de que Démeas adopte una postura desinteresada en el proyecto matrimonial de su hijo Mosquión (pues Plangón es de familia pobre) da primacía a la generosidad como uno de los rasgos más relevantes de su *êthos*. Del mismo modo lo son la seguridad en sí mismo y la discreción: primero por la tendencia a tomar decisiones precipitadas y a ejecutarlas de inmediato; y, segundo, por ocultar los pensamientos propios a causa de su autosuficiencia. Este *senex* antepone los sentimientos paternales a los eróticos y por ello duda de lo que es cierto, aceptando, sin dudar, lo que es falso. Es demasiado indulgente con su hijo y reacciona de forma inmediata contra la mujer, Crísida. Además, para exculpar a su hijo le atribuirá a ella toda la responsabilidad del adulterio. Por consiguiente, decidirá soportar el dolor en silencio y renunciar a su amor por la hetera<sup>41</sup>.

A partir del acto III se muestra agresivo, cruel y violento, pero no es más que un comportamiento habitual y tópico de un *senex* que queda justificado por la constante represión emocional a que voluntariamente se somete.

Por otro lado, el *senex* secundario, Nicérato, representa al hombre de pueblo feliz, ingenuo y poco sutil<sup>42</sup>. No obstante, en el acto IV los viejos intercambiarán sus papeles y Nicérato actuará como *senex iratus* cuando en el v. 560 amenaza con matar a la hetera («conque no te asombres si la mato con mi propia mano»). Pero aunque presenta algunos rasgos asignados a este tipo de *senex* (agresividad, mal humor), no lo podemos incluir en esta categoría de personaje porque representa el papel de una forma transitoria (más aún que Démeas).

El joven Mosquión adquiere un proceso descriptivo en la obra paralelo al de su padre: ambos coinciden en sus planes y se profesan un afecto mutuo, pero es este sentimiento común el que dificulta su diálogo, porque crea en ambos la necesidad de mostrarse ante el

---

<sup>41</sup> Esta es la única alusión que hace el viejo a su amor por Crísida; como ya se ha dicho, la mayor parte de la información al respecto es previa a la entrada en escena del personaje, y procede de Mosquión y la hetera.

<sup>42</sup> Hágase referencia a la atribución que hace de su ira al insano clima del Ponto, vv. 416 s.: Δεμέας χολῆ. / ὁ Πόντος οὐχ ὑγιεινόν ἐστι χωρίον«Démeas está chalado. / El Ponto no es un lugar sano»).

otro en su mejor lado, aunque no siempre responda éste a su respectivo ser real. Esto justifica que el *adulescens* se crea generoso, ya sea con su padre o con sus amigos, y responsable, puesto que promete casarse con la joven y proteger su reputación; sin embargo, no asume en ningún momento las consecuencias de sus actos. En definitiva, tiene miedo a perder, como hemos dicho, su buena imagen ante Démeas<sup>43</sup>.

Atendiendo a esta cobardía de Mosquión, no es de extrañar que a su esclavo, Pármeno, le resulte tan fácil aparentar coraje frente a su dueño; pero muy diferente es su comportamiento ante Démeas, cuyas órdenes acata con sumisión y ejemplar eficiencia. El esclavo o criado, por lo general, tiene como característica la *πανουργία*, es decir, la capacidad de intrigar, para bien o para mal, con éxito o sin él, aunque medien considerables diferencias entre las distintas realizaciones del tipo<sup>44</sup>. Se presenta como un *servus fidelis*<sup>45</sup> y junto con el cocinero (caracterizado con los tres rasgos más convencionales del tipo tradicional al que representa: *λαλία*, *ἀλαζονεία* y *περιεργία*<sup>46</sup>), constituye uno de los personajes más tradicionales de la *Samia*.

## 2.2. CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Definida la mujer por Susarión<sup>47</sup> como un mal necesario, Aristófanes acusa a las representantes del bello sexo de liviandad, de charlatanería, de afición a la bebida, hasta de asesinar a sus esposos<sup>48</sup>. La *Mése* y la *Néa* abundan en los mismos tópicos, pero en tono mucho menor. Antífanes asegura que compartir un secreto con la esposa es como contárselo a todos los pregoneros de la ciudad<sup>49</sup>. Se afirma en general que la caracterización de las mujeres en la *Néa* es negativa, que son presentadas como dadas al lujo, a la beatería y a la superstición, caracterizadas como estúpidas, obstinadas, autoritarias, celosas y querrellosas. De las hijas de buena familia ha sido muy poco lo que se ha dicho salvo que son, por el amor que despiertan o la desgracia padecida, el pretexto sobre el que la trama se construye.

Con frecuencia son objeto de exposición o rapto. La exposición, en particular, afectaba

---

<sup>43</sup> METTE, 1969.

<sup>44</sup> Sobre los precedentes griegos del *servus currens*, cf. ANDERSON, 1970.

<sup>45</sup> MCCARY, 1969: 286.

<sup>46</sup> Cf. GIL, 1970.

<sup>47</sup> Fr. 1, I 2 Edmonds.

<sup>48</sup> Cf. *Thesm.* 335 ss., 389 ss., 471 ss., 559 y léase el cap. VIII («Family and Neighbour») de EHRENBERG, 1951: 192- 211.

<sup>49</sup> Fr. 253, II 294 Edmonds.



a los hijos de madres solteras, que podían suponer un obstáculo para un ulterior matrimonio de éstas, o a los nacidos de concubina, que podían originar un problema familiar y, en casos excepcionales, a los niños. El nacimiento de un hijo era acogido con mayor júbilo o resignación que el de una hembra, aunque sólo fuera por su mayor rendimiento económico en el futuro<sup>50</sup>, pero, según ha demostrado el estudio conjunto de Thérèse Charlier y G. Raepsaet<sup>51</sup>, no hay pruebas concluyentes de una discriminación afectiva de la mujer en el seno de la familia.

La muchacha en la Comedia Nueva ha sido vista hasta el momento como una figura pasiva, que sufre las peripecias de la acción y a veces los ataques de su enamorado: en *La Trasquilada* es objeto de violencia por parte de Polemón; en *Arbitraje* su marido la rechaza por hacer dado a luz un niño fruto de una violación en una fiesta, sin saber que el violador es él mismo, etc. Las jóvenes casaderas o recién casadas suelen ser personajes mudos, como vemos en *Dyskolos*, comedia en la que la joven casadera apenas pronuncia palabra en sus diferentes apariciones en escena. En cambio, si la protagonista de *La Trasquilada* habla es porque no se sabe que es una ciudadana; cuando su padre la reconozca, será él quien a partir de ese momento se ocupará de su futuro.

A pesar de esta pasividad, totalmente acorde con la situación socio-política, Menandro pone en boca de ciudadanas quejas por las decisiones paternas sobre su matrimonio, lo que es totalmente inesperado, como hace Pánfila en *Arbitraje*, que se niega a romper el matrimonio, aunque el marido la haya abandonado<sup>52</sup>.

Todo ello, nos ha llevado a plantearnos la posibilidad de que podamos ver en las comedias de Menandro una caracterización de los personajes femeninos menos estereotipada de lo que habitualmente se indica. Veamos, pues, qué podemos concluir de los personajes femeninos en *Dyskolos* y *Samia*.

---

<sup>50</sup> Que esto era uno de los motivos fundamentales para tener hijos varones, lo ha puesto de relieve el estudio de RAEPSAET, 1971.

<sup>51</sup> CHARLIER – RAEPSAET, 1971.

<sup>52</sup> Es más frecuente, sin embargo, en Terencio ver mujeres honestas, jóvenes o matronas, que salen a escena para manifestar sus quejas, como por ejemplo la constante presencia de Sóstrata en *Hecyra*, que sale a defenderse en persona, pero también de su consuegra, Mirrina, que sale a explicar la desesperación de las mujeres de la casa.

### 3. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS MÁS DESTACADOS DE *DYSKOLOS* Y *SAMIA*

Los personajes femeninos que participan en *Dyskolos* son: la muchacha, hija de Cnemón; la criada de éste, Simica; Plangón, hermana de Sótrato; Partenis, una flautista, y Mirrina, madre de Gorgias. No obstante, cabe remarcar que tan solo las dos primeras tienen acción dramática, quedando las restantes relegadas al papel de figurantes, por lo que nos centraremos en el estudio de éstas para acercarnos a su caracterización. Por lo que hace a *Samia*, nos interesa la que es, sin lugar a dudas, la protagonista, la *pallaké* samia. Los restantes personajes femeninos apenas aparecen caracterizados textualmente, como Plangón, o bien poseen escasas referencias, como la madre de Plangón o la nodriza de Mosquión.

#### 3.1. *DYSKOLOS*: MUCHACHA (PERSONAJE SIN NOMBRE), HIJA DE CNEMÓN

La hija del viejo Cnemón es la joven que provoca el enamoramiento del *adulescens*, cuyo nombre no nos es dado a conocer. Se trata de una joven libre, casadera y de situación social más bien baja, pues es hija de un campesino sin muchas propiedades, y por ello está apartada de todas las complicaciones que la ciudad comporta. También es presentada por el prologuista, el dios Pan (vv. 34-39), de cuyas palabras se deduce que la muchacha es una joven bien criada y ajena a la artificiosidad y los peligros de la vida en la ciudad, desconocedora del contacto con la gente y piadosa. Es precisamente esta última característica, que es considerada propia de las mujeres, lo que motiva la acción de la obra: las Ninfas, junto con Pan, complacidas con el trato que reciben de ella, han pensado que deben resolver el problema de su situación, el que genera su convivencia con un ser intratable del que no podrá partir una propuesta de matrimonio, dada su incapacidad para relacionarse con lo demás. En lo que sigue veremos cómo se va perfilando el carácter de este personaje.

Su única intervención textual tiene lugar en el acto I: debe ir a buscar agua y calentársela a su padre, pero está angustiada porque a la nodriza, Simica, se le ha caído el cubo al pozo cuando lo subía. Teme por el bienestar de la nodriza, si su padre se entera, y por ello entra en la cueva a coger agua del santuario.

Ante la aparición de la muchacha observamos dos comportamientos diferentes: uno el de Sótrato, totalmente pasmado ante tal belleza; otro, contrario, el de Daos, el esclavo del hermano de la joven, preocupado por el honor de una muchacha descuidada e indefensa que se mueve sola fuera de la casa (v. 191 ss.).

Por otro lado, vemos cómo al final del acto primero, Daos, se preocupa por la muchacha en otro aspecto, en un aspecto más paternal (vv.219 ss.).

Respecto a la intervención textual de ella, como ya hemos dicho, única del acto I, podemos decir que consiste en una demostración de sus dotes de buena hija. Por ello, y entre los temores añadidos debido al mal carácter de su padre, se dirige a por agua para calentarla y preparar el baño de su padre. Es a partir de aquí, cuando Sóstrato empieza con las intervenciones de las que hemos hablado anteriormente. Se intercalan con las frases de la joven, para así dejarle claro al espectador su admiración instantánea por ella, pues todo lo que ella pronuncia le suena a música celestial<sup>53</sup>.

Cuando Sóstrato se descubre y se dirige directamente a ella para ofrecerle su ayuda, la muchacha tiene una reacción que no es otra que de alivio, pues no será ella quien cometa la falta de sacar el agua del santuario. Además, el tiempo la apremia y eso le preocupa, pues teme que su padre descubra lo acaecido. Queda constancia de ello en los v. 204 ss.: *τάλαιν' ἐγώ / τίς ἐψόφηκεν; ἄρα ὁ πάππας ἔρχεται; / ἔπειτα πληγὰς λήψοιμ' ἄν με καταλάβῃ / ἔξω.* («¡Pobre de mí! ¿Quién ha metido ruido? ¿Será mi padre que llega? Me voy a llevar unos palos si me sorprende fuera»).

Esta yuxtaposición de frases une a la muchacha con Sóstrato mediante sus emociones, puesto que ambos se lamentan, aunque por diferentes causas: él, por su enamoramiento, ella, por temor a su padre.

Tras la decisión de Sóstrato de ir a buscar al padre de la muchacha, deberá enfrentarse, en primer lugar, con su protector, su hermano Gorgias. Como consecuencia, Sóstrato se reafirmará en su propósito y en su enamoramiento, hasta el punto de aceptarla incluso sin dote (v. 306)<sup>54</sup>.

Muestra de su anhelo por conseguirla es el pasaje en que se describen las condiciones en las que ha sido educada la joven y cómo debe aprovecharse de esa situación (v. 384 ss.). Según Stanley Ireland<sup>55</sup>, este parlamento tiene un número de funciones determinado: en

---

<sup>53</sup> Tal es el caso también del enamoramiento de otros jóvenes, incluso el de Medea en la obra de Apolonio Rodio, cf. MORENILLA, 1998.

<sup>54</sup> Recordemos, que en esta escena Sóstrato ha enviado a su criado a hablar con el padre de la muchacha, Cnemón, para empezar las conversaciones que lleven a su boda, y ante el fracaso de su criado (por el mal carácter del viejo) se dispone a hacerlo él en persona. Pero la desconfianza de Gorgias hacia la ciudad y sus ociosos habitantes –pues Gorgias es un ciudadano adinerado– provoca ideas equivocadas, y, en consecuencia, equivocadas acciones: Gorgias creía que Sóstrato tenía la intención de llevarse a la muchacha por la fuerza, provocando así el deshonor de la familia. Pero Sóstrato le confiesa que lo que quiere es hablar con el padre, pues en verdad está enamorado de ella. Entonces, Gorgias se disculpa y decide ayudarle.

<sup>55</sup> IRELAND, 1995: 140 s.

primer lugar, nos dice que Sóstrato decide seguir adelante en su empresa tras su charla con Gorgias. El auditorio difícilmente puede ser ignorante de la imposibilidad de su empresa, pues contrariamente lo será si considera que Sóstrato va a impresionar al viejo. En segundo lugar, que la chica es ignorante del lado oscuro de la vida debido a la superstición y los defectos asociados en la Antigüedad a las mujeres. Llama la atención sobre el hecho de que es irónico pensar que Sóstrato elige expresar su amor en términos que contienen indicios de misoginia<sup>56</sup>. En tercer lugar y para finalizar, con su referencia al peso de la azada se rompe el supuesto tono serio de las disquisiciones y el discurso permite una aclaración de la escena para preparar la entrada de Sicón y Getas, el cocinero y el esclavo de Sóstrato, respectivamente, y un refuerzo de la simpatía del auditorio para con el joven Sóstrato, quien en su actuación es capaz de reconocer sus propias imperfecciones, aquí físicas, pues es tan sumamente débil como para no poder alzar una azada de cuatro talentos, que en Atenas equivalía a unos 2,6 kg.

En el acto IV, de nuevo Sóstrato da evidencias de su amor hacia la muchacha. Se regocija por la situación intensamente vivida junto a su amada gracias al sufrimiento de Cnemón al caer en el pozo (v. 670 ss.)<sup>57</sup>. Llegado este momento, Cnemón se ha dado cuenta de la necesidad de los demás para vivir cómodamente y sin temor a nada, y por ello le confía a su hijo Gorgias el bienestar de su hermana: deberá procurarle un marido y darle una parte de su hacienda como dote.

### 3.2. SIMICA, VIEJA CRIADA

Es una anciana fiel a su ama, que en algunas comedias desarrolla ciertos rasgos negativos como el amor al vino y la charlatanería<sup>58</sup>, a la vez que en estas mismas obras

---

<sup>56</sup> Se trata de un anacronismo: es un rasgo de misoginia en la actualidad considerar que es mejor esposa una mujer que ignora lo que es vivir en una ciudad y conocer a otras mujeres, pero no deseamos trasladar a la Grecia clásica nuestros valores actuales, y esta afirmación de Sóstrato está muy asentada en el imaginario griego. Vemos en el *Hipólito* de Eurípides, como Fedra.

<sup>57</sup> En este acto, Símica, la criada de Cnemón, llega gritando la desdicha de su amo: ha caído en un pozo cuando bajaba para recuperar el cubo y la azada. Sicón, el cocinero, se alegra de la desdicha y anima a la criada a rematarlo, pero ésta le pide que le ayude a rescatarlo y Sicón se niega. Por ello llama a Gorgias quien, a su vez, pide ayuda a Sóstrato para que le ayude en el rescate. Sóstrato describe emocionado el momento en el que han salvado al viejo: Gorgias se tira dentro del pozo y él sólo tiene que tirar de la cuerda para sacarlo, pero puesto que la hija de Cnemón estaba a su lado no podía concentrar toda su atención en la cuerda y por ello se le escapa en tres ocasiones. Le proporciona esta situación, el momento adecuado para que, de nuevo, renueve sus manifestaciones de amor hacia la joven.

<sup>58</sup> Ambos vicios eran habituales en la caracterización de las mujeres en general: cf. para el primero las palabras de Ateneo: φίλοιον τὸ τῶν γυναικῶν γένος κοινόν (10, 440e), que se apoya sobre todo en pasajes de

recibe un trato similar al de los otros sirvientes, esto es, amenazas, gritos, insultos y algún que otro empujón, ajeno todo ello a la tradición de la figura en otros géneros literarios.

Se trata de una figura estudiada por Süß<sup>59</sup> con antecedentes literarios en el *epos* y en la tragedia; aparecía probablemente en el drama siracusano de Epicarmo con rasgos parecidos a los de su caracterización en la comedia, en la que influyen más allá del referente de la vida cotidiana, los antecedentes literarios en autores como Arquíloco y Semónides. Cubierta de arrugas, fea, pálida, chata, desdentada, bizca, ofrece el repelente aspecto de sus representaciones en los vasos fliácicos del sur de Italia y el de las máscaras halladas en el santuario de la Ártemis Ortia espartana.

El adjetivo que le aplica la comedia antigua, aparte de los comentarios de los actores donde se manifiestan los anteriores rasgos (Ar. *Ec.* 928 ss.), es el de σαπρά «podrida» (Ar. *Lys.* 378, *Ec.* 926). Entre sus características se han de mencionar los defectos propios de las mujeres: el desgarramiento en la expresión (Ar. *V.* 1388 ss.), la afición al vino (Ar. *Nu.* 551 ss.) y la lujuria (Ar. *Pl.* 959 ss.).

En la *Archaiá* las viejas tienden a especializarse en oficios como el de panaderas (ἀρτοποιίδες), posaderas (πανδοκεύτριαι), alcahuetas, hechiceras, nodrizas, etc., y en la *Mése* la figura de la vieja conserva en lo exterior y en su psicología las características fijadas en la *Archaiá*. Sin embargo, en Menandro el tratamiento de esta figura es diferente, pues, a pesar de ser la sirvienta de Cnemón, adquiere también funciones de nodriza de la muchacha, pues se preocupa de ella y la cuida<sup>60</sup>. Además se permite la libertad de hablarle a Cnemón con tono recriminatorio en diversas ocasiones y muestra de ello son los vv. 874 ss., donde lo previene de una desgracia futura como consecuencia de su mal comportamiento<sup>61</sup>. Por ello, podemos decir que su comportamiento no es el habitual de una criada, sino más bien de una persona de confianza, la confianza que le da saberse imprescindible, el único puente entre el arisco protagonista y el resto del mundo, así como

---

comedias. Pero esta afirmación es válida para la Comedia Antigua, no para la Postaristofánica y menos aún para la romana, donde esta afición se restringe a viejas sirvientas y alcahuetas. Cf. HAUSCHILD, 1993: 33, n. 101, y GIL, 1974.

<sup>59</sup> Süß, 1905: 121-131.

<sup>60</sup> Recordemos su preocupación en el acto V ante la marcha de su ama por su matrimonio con Sótrato. Es por ello por lo que en el v. 883 dice: «Yo, para despedir a mi ama, quiero charlar con ella, saludarla, besarla».

<sup>61</sup> Esta escena precede justamente a la citada en la nota anterior, esto es, cuando la ceremonia nupcial está a punto de iniciarse en el santuario de Pan, todo el mundo desea acudir al acto exceptuando al viejo gruñón Cnemón. Justo entonces, Simica le reprocha su mal carácter y pronuncia su amenaza. Más adelante esta desgracia se verá en cierto modo cumplida cuando el esclavo Getas y el cocinero Sicón lleven a cabo su estrategia de venganza.

la que deriva de haber cumplido en el pasado funciones de una criada especial, funciones casi de madre de la muchacha, en ausencia de la propia, que se ha visto obligada a dejar la casa por el carácter tan intratable del anciano.

### 3.3. SAMIA: CRÍSIDE, PALLAKÉ DE DÉMEAS

Aunque sabemos que toda la responsabilidad del enrevesado plan recae sobre Crísida, ignoramos si ella es su verdadera artífice, pues se ha perdido casi íntegramente el monólogo que pronunciaba en su primera aparición (vv. 59-61) y resulta sumamente arriesgado aventurar hipótesis sobre su contenido. Crísida en esta primera intervención se limita a presentar la entrada de un personaje a escena, en este caso, la de Pármeno<sup>62</sup>. Su actuación consiste en «escuchar» lo que Mosquión y Pármeno están hablando hasta que en el v. 68 se habla de deshonra de una muchacha. Entonces, como defensora de la misma, sin saber a quién se refieren, interviene Crísida atacando a Pármeno e insultándole.

Cuando el joven Mosquión confiesa que se siente incapaz de reconocer su error ante Démeas, solicita la ayuda del esclavo y de la samia para seguir ocultando su paternidad hasta encontrar la ocasión de hablar a su padre con franqueza<sup>63</sup>. Ahora bien, mientras Pármeno le reprocha su cobardía, Crísida decide secundarlo en su plan, confiando en que Démeas acabará aceptando al niño por amor a ella (vv. 80-83); no teme su ira menos que Mosquión (ὁ πατήρ χαλεπαινεῖ σοι, «Mi padre va a enfadarse contigo», v. 79), pero prefiere asumir el riesgo, antes que tolerar que el bebé sea expuesto (vv. 84 s.).

La generosidad de Crísida y su desarrollado instinto maternal, que no se manifiesta únicamente en la ternura que le inspira el recién nacido, sino también en sus desvelos por

---

<sup>62</sup> Vemos aquí una de las técnicas dramáticas menandreas que consiste en anunciar la llegada de un personaje, presentándolo en los momentos previos a su entrada en la plataforma escénica. Lo mismo ocurre en *Dyskolos*, v. 147, cuando Sóstrato anuncia la llegada de Cnemón; o en *Arbitraje*, vv. 576-9, cuando Onésimo anuncia la aparición de Esmícrenes.

<sup>63</sup> Recordemos brevemente el argumento de la comedia: El joven Mosquión, hijo adoptivo de Démeas, durante la celebración de las Adonias, ha violado a Plangón, hija de Nicérato, y ha dado a luz a un niño. En su largo monólogo de entrada, el joven nos confiesa la vergüenza que ahora le produce su impetuosa conducta, en particular por tener que contársela a su padre, al que le une una relación muy afectuosa, y nos comenta su decisión de ocultar el hecho hasta que regrese Démeas (quien se encontraba junto con Nicérato en un viaje de negocios por el Ponto), sirviéndose, para ello, de la complicidad de Crísida, la concubina de éste, que acepta hacerse pasar, entre tanto, por madre del recién nacido. Sin embargo, cuando Pármeno (el esclavo de Démeas) aparece en escena anunciando el retorno de los *senes*, e insta a Mosquión a asumir su responsabilidad ante ellos, el joven prefiere aplazar tan desagradable encuentro, y seguir utilizando la coartada que le proporciona Crísida, hasta hallar la ocasión oportuna para confesarse ante su padre.

evitar un conflicto entre Mosquión y su padre, resultan aquí evidentes, pero sólo se aprecian en su justa medida si se consideran las posibles consecuencias de una negativa del *senex*: en primer lugar, es más que probable que Démeas no quiera aceptar a un hijo ilegítimo (Crísida no tiene la ciudadanía ateniense), porque Mosquión le asegura ya la transmisión de su patrimonio y de los *sacra*<sup>64</sup>; así pues, si la samia se niega a abandonarlo, se expone a la expulsión y, por ende, a una vida incierta y miserable. Y si el engaño culmina con éxito, no obtendrá como premio la libertad, porque ya es de condición libre (ἐλευθέραν γυναῖκα, v. 577)<sup>65</sup>.

Todo ello demuestra la desinteresada colaboración de Crísida en el plan, pero no significa necesariamente que lo haya ideado ella, aunque hay muchos indicios de que así sea; si atribuimos su autoría a Pármeno resulta difícil justificar la actitud del esclavo en esta escena, y más aún sus afirmaciones en los vv. 641 ss., donde se exculpa de todo lo ocurrido. Es más sensato, siguiendo la línea de Macua, considerar a Crísida como instigadora de la intriga cómica y asignarle un rasgo que determina también la conducta de las buenas heteras menandreas: el ingenio<sup>66</sup>.

Más adelante, en el acto III, Crísida se verá expuesta a la violencia de Démeas –al ser acusada injustamente por un *senex*, que ha oído un imprudente comentario de la que fuera su nodriza y que después lo fue de Mosquión<sup>67</sup>–, soportándola con humildad y abnegación, como una esposa ejemplar.

La actitud tan déspota de Démeas, confiere a la escena una naturaleza muy patética, lo que enlaza con el estudio llevado a cabo por Cusset<sup>68</sup>, que explica el uso que se da de una temática trágica en una escena cómica. Siguiendo esta línea, podemos afirmar que existe

---

<sup>64</sup> Cf. RUIZ, 1981: 135 s.

<sup>65</sup> El castigo que propone Nicérato al adulterio de Crísida (venderla como esclava, vv. 508 s.) es una exageración del *senex*, que no carece, sin embargo, de cierto fundamento real: Crísida es legalmente libre, pero disfruta de una libertad nominal; no tiene la ciudadanía ateniense y, si Démeas la repudia, no solo se ve privada del sustento diario, sino también de todo tipo de protección (vv. 390 ss.). Así, al aceptar la responsabilidad de criar al niño de Mosquión, arriesga por nada su seguridad personal (Cf. HENRY, 1985: 37 ss.).

<sup>66</sup> Cf. MACUA, 1993.

<sup>67</sup> Cuando Pármeno delata al *adulescens*, Démeas exculpa a Mosquión del adulterio y atribuye toda la responsabilidad a la samia, de quien supone que lo seduciría mientras éste estaba borracho. Encontramos aquí una traslación del motivo típico a la inversa, es decir, no es el *adulescens* el que se sirve del estado de embriaguez de la joven para sus servicios personales, sino más bien al contrario. Este concepto equivocado que tiene Démeas de los dos personajes, provoca que el público tenga una noción más positiva respecto a esta mujer.

<sup>68</sup> CUSSET, 2003: 163 ss.

una comparación implícita entre Fedra y Crísida: de la misma forma que Teseo, a partir de la información que extrae de una carta, acusa a Hipólito de haber seducido a su esposa, Démeas, como si estuviera viviendo un mito antiguo, interpreta lo que ha visto y oído de una forma trágica, sin preocuparse por averiguar más de lo que ya conoce. Esta actitud violenta que adopta Démeas, contrasta con la situación real, y es su sospecha infundada, igual que la de Teseo, el detonante de la acción y a la par provoca un contraste muy claro con la intachable actitud de la samia, que va ganándose poco a poco la simpatía del público.

#### 4. CONCLUSIÓN

Aunque las mujeres no sean las principales protagonistas en el desarrollo de las comedias de Menandro, a través de éstas podemos acercarnos al papel y la consideración que la mujer iba adquiriendo dentro de una constitución política en que la confederación de hombres libres era la única que detentaba verdaderos derechos y obligaciones.

Menandro en su obra plasma a la esposa ateniense con un papel oscuro y silencioso que representa la realidad de la vida cívica, pero deja entrever en el fondo una nueva concepción: la relación armoniosa en el seno del matrimonio y la creciente valoración personal de la mujer en Atenas.

A través del estudio de las figuras femeninas tanto en *Dyskolos* como en *Samia* nos acercamos a cuestiones que ya el propio Menandro le planteaba al público de su época, del tipo: ¿responden las personas, en particular las mujeres, realmente a los estereotipos que la tradición nos ha legado sobre ellas? ¿Puede una mujer dar buenos consejos a un varón, como Simica a su dueño? ¿Es esperable de una mujer que urda un plan no para sacar partido propio y arruinar a los varones, sino para beneficiarlos, como Crísida en *Samia*?

Actualmente, aunque no puede dudarse respecto a los avances fundamentales que se han conseguido en las últimas décadas en la lucha por la igualdad de sexo, el patriarcado tiene todavía unas raíces ancladas en las mentalidades, costumbres y normas sociales. El estereotipo femenino se ha ido nutriendo, a lo largo de los siglos, de un listado de rasgos o características supuestamente propias de las mujeres pero con un eje central muy claro: la inferioridad de éstas en relación a los hombres. Se trata de una inferioridad moral, intelectual y biológica<sup>69</sup>.

Crísida, a pesar de su condición de mujer, posee un temple moral como ningún otro personaje de la obra. Es decir, aunque Menandro representa a este personaje bajo los estereotipos que la definen –destinada a la vida privada, a la maternidad y al cuidado de la

---

<sup>69</sup> BOSCH – FERRER – GIL, 1999.



familia y poco interesadas por cualquier otra actividad, especialmente aquellas vinculadas al ámbito público—, se muestra firme en sus decisiones y no se deja doblegar. Incluso cuando se ve arrojada violentamente de casa, su actitud resignada, aparentemente cobarde, no la tacha de débil ni sumisa pues surge en ella el temple de mujer fuerte ante la responsabilidad de criar un hijo que no es suyo.

Por su parte, la muchacha del *Dyskolos* demuestra otro tipo de amor que dista mucho del que puede sentir una esposa. Se trata de un amor profundo, superior a todos los miedos y a todas las angustias: el amor filial. Ella, con este amor lo soporta todo, incluso lo que la propia esposa no puede —y por lo que se ve obligada a abandonarlo—, a pesar de que con un insignificante detalle que desagradase al viejo se viera cubierta de injurias y malos tratos<sup>70</sup>. No obstante, lo que Menandro demuestra con este tratamiento que podríamos considerar excesivamente duro por parte de Cnemón hacia la muchacha, es que el anciano en realidad ha sabido cumplir con su deber tradicional como padre al mantenerla encerrada y alejada de los riesgos que comporta la vida fuera de casa. Por lo que hace a Simica, hemos visto que su papel va más allá del de simple criada: actúa como una verdadera nodriza, con responsabilidades y afecto hacia la joven.

En la caracterización de los personajes masculinos hemos podido ver que Menandro se aleja de los estereotipos, rompe con los rasgos típicos esperables y los convierte en verdaderos personajes cómicos, como el viejo Cnemón, que resulta ser un anciano desilusionado de la sociedad que solo busca el sosiego; y Sótrato es un joven de la ciudad que no busca diversiones fáciles; o bien Mosquión, tan bien tratado por su padre, que presume de la confianza de éste, pero que es incapaz de asumir su responsabilidad y le miente. Algo muy similar podemos ver en la caracterización de las mujeres: vemos cómo Menandro ha creado unos personajes femeninos que se alejan de los rasgos típicos de las figuras a las que en principio pertenecen, la joven casadera y la concubina; por un lado, la joven casadera es menos pasiva de lo que se esperaba, con papel dramático real en la obra, lo que no es en detrimento de su caracterización como joven decente, y la criada asume un papel que no le correspondía. Por otro, la protagonista de *Samia* es el personaje más positivo de la obra, el más inteligente y generoso, que con paciencia y afecto trata tanto al anciano como al *adulescens*, por el que urde todo el plan que tantos problemas le provoca, incluso por el pequeño recién nacido que con tanta ternura protege.

---

<sup>70</sup> Recordemos que cuando Démeas oye el desafortunado comentario que hacía referencia a la maternidad del niño, por parte de la que fuere su nodriza y que ahora lo era de su hijo Mosquión, inmediatamente se lo atribuye a Crísida. Es más, piensa que seguramente fuera debido a sus dotes seductoras hacia su inocente hijo. Es por ello que la insulta, tachándola de adúltera y la echa de casa.

Si en Aristófanes veíamos un tratamiento de los personajes que se ubican en una situación real y se evaden de ésta a través de la fantasía que rompe con las ataduras de la lógica, ajena a los fenómenos naturales, aunque intentando abrir nuevos caminos con comedias como *Asambleístas* o *Lisístrata*, en las que las mujeres llevan el peso del argumento y en cuya caracterización, de todos modos, abundan los rasgos procedentes de los estereotipos, en Menandro creemos ver también elementos que hacen pensar en una caracterización atípica. Esos rasgos que acabamos de presentar de los personajes estudiados de *Dyskolos* y *Samia* son realmente interesantes y, si se corrobora esta tendencia en el estudio de los restantes personajes y comedias, podríamos establecer conclusiones más sólidas sobre la caracterización de los personajes en Menandro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, W. S., 1970. «A New Menandrian Prototype for the *Servis Currens* of Roman Comedy», *Phoenix* 24: 229-236.
- ARNOTT, G. W., 1964. «The Confrontation of Sostratos and Gorgias», *Phoenix* 18: 110-123.
- BAÑULS, José Vicente – CRESPO, Patricia, 2008. «Los no rechazables dones de la áurea Afrodita en Sófocles», *Quaderns de filologia. Homenatge a Lola Jiménez*, Valencia, pp. 39-51.
- BARIGAZZI, Adelmo, 1981. «Características culturales del siglo IV», en *Historia y civilización de los griegos*, R. Bianchi Bandinelli (dir.), tomo V: *La crisis de la polis. Historia, literatura, filosofía*, Barcelona (original italiano, Milán, 1979), pp. 11-47.
- BARTON, A., 1990. *The Names of Comedy*, Toronto, Buffalo.
- BERTELLI, Lucio, 1983. «L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città», *Civiltà classica e cristiana* 4: 215-261.
- BERTRAM, F., 1906. *Die Timonlegende*, Diss. Heidelberg.
- BLANCHARD, Alain, 1983. *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris.
- 1997. «Sicyoniens de Ménandre», *Akten des 21 Internationalen Papyrologenkongresses*, K. Bärbel et al. (edd.) [= *Archiv für Papyrusforschung*, Beiheft 3], Stuttgart, pp. 98-104.
- 2007. *La comédie de Menandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris.
- 2009. *Ménandre*, t. IV: *Les Sicyoniens*, texte établi et traduit par A. B., Paris.
- BOSCH, E. – FERRER, A. V. – GIL, M., 1999. *Historia de la misoginia*, Barcelona.
- CHARLIER, Thérèse – RAEPSAET, G., 1971. «Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique», *AC* 40 : 589-606.
- CUSSET, Christophe, 2003. *Ménandre où la comédie tragique*, Paris.

- DAIN, Alphonse, 1963. «La survie de Ménandre», *Maia* 15: 278-309.
- DEL CORNO, Dario, 1981. «Vida ciudadana y comedia burguesa», en *Historia y civilización de los griegos*, R. Bianchi Bandinelli (dir.), tomo V: *La crisis de la polis. Historia, literatura, filosofía*, Barcelona (original italiano, Milán, 1979), pp. 261-291.
- 2003. «La contestazione dell'utopia: Aristofane e la nuova politica», *Atti del convegno nazionale di Studi intellettuali e potere nel mondo antico*, R. Uglione (ed.), Turín, pp. 33-40.
- DEL CORNO, Dario – RUSSELLO, N., 2001, (2ª ed. 2002). *Menandro. Dyskolos. Il Misántropo*, edición con introducción (Del Corno), traducción y notas (Russello), Milán.
- DELIBES, F., 2002. «El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécates a Menandro», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 12: 173-192.
- DENIS, J., 1886. *La comédie grecque*, París.
- EHRENBERG, V., 1951. *The People of Aristophanes*, Oxford.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel, 1961. «La Atenas de Menandro», *Problemas del mundo helenístico*, Madrid, pp. 53-82.
- FIELITZ, W., 1886. *De Atticorum comoedia bipartita*, Bonn.
- GARCÍA LÓPEZ, José, 1998. «La comedia media», *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 475-478.
- GIL, Luis, 1970. «Alexis y Menandro», *EClás* 14: 311-345.
- 1974. «Comedia ática y sociedad ateniense II», *EClás* 18: 151-186.
- 1975. «Comedia ática y sociedad ateniense III», *EClás* 19: 59- 88.
- 1981-83. «El *Alazón* y sus variantes», *EClás* 25: 39-57.
- GÖRLER, Woldemar, 1963, «Knemon», *Hermes* 41: 268-287.
- GRIMAL, Pierre, 1978. *Le théâtre antique. La comédie nouvelle*, París.
- GRONINGEN, B. A. van, 1961. «The Delineation to the Character in Menander's *Dyskolos*», *RecPap* 1: 95-112.
- GUIZOT, G., 1855. *Ménandre, Étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques*, París.
- HAUSCHILD, H., 1993. *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Diss. Leipzig.
- HENRY, M., 1985. *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt am Main.
- HUNTER, R., 1985. *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.
- IRELAND, Stanley, 1995. *Menander: The bad-tempered man*, Warminster.
- MACUA, E., 1993. *Técnicas de caracterización textual en la comedia de Menandro*, Tesis Doctoral Universidad del País Vasco, Vitoria.
- 1997. «La caracterización lingüístico-estilística en Menandro», *Veleia* 14: 145-161.
- 2006. «El Misántropo en Menandro y Molière (II). La desarticulación del tipo y de su potencial cómico», *Veleia* 23: 195-209.

- MAS TORRES, A., 2003. *Ethos y pólis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia Clásica*, Madrid.
- MCCARY, W., 1969. «Menander' Slaves: Their names, roles, and masks», *Proceedings of the American Philological Association* 100: 277-294.
- MELERO, Antonio, 2006. «Ferécrates, *Persas* (fg. 137)», *Studia Philologica Valentina* 9, n.s. 6: 131-145.
- METTE, Hans Joachim, 1969. «Moschion ó κόσμος», *Hermes* 97: 432-439.
- MORENILLA, Carmen, 1993. «*Periplectómeno*. La *Aristeia* de una figura cómica», *Emerita* 61: 61-94.
- 1994. «De Lenae comoedia figura», *Helmantica* 45: 81-106.
- 1998. «Amor y aventuras en la comedia y la novela», *El Teatre Clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, F. De Martino – C. Morenilla – J. Redondo (edd.), Bari, pp. 223-248.
- 2003. «Tipos y personajes en Menandro», *Florentia iliberritana* 14: 235-263.
- 2006(a). «La utopía posible de la Comedia Nueva», *Studia Philologica Valentina* 9, n.s. 6: 147-176.
- 2006(b). «De la *Nea* a la *Palliata*: formas de recrear una comedia», *Minerva* 19: 85-110.
- 2006(c). «De la Política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro», *Estudios sobre Terencio*, A. Pociña – B. Rabaza – F. Silva (edd), Granada-Coimbra, pp. 45-77.
- NAVARRE, O., «Les masques et les rôles de la Comédie Nouvelle», *REA* 16, 1914, pp. 1-40.
- NESSELRATH, Heinz-Günther, 1990. *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlín-Nueva York.
- OLSON, S., 2007. *Broken Laughter, Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.
- PERUSINO, Franca, 1998. «Tra commedia antica e commedia nuova: considerazioni sul ruolo della commedia di mezzo nella cultura greca del IV secolo», *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, J. A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 203-225.
- PICE, N. – CASTELLANO, R., 2001. *Menandro. La Samia*, Bari.
- PRÉAUX, Claire, 1957. «Ménandre et la société athénienne», *Chronique d'Égypte* 32: 84-100.
- 1960. «Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle», *Chronique d'Égypte* 35: 222-239.
- RAEPSAET, G., 1971. «Les motivations de la natalité à Athènes aux Ve et IVe siècles avant notre ère», *AC* 40: 80-110.
- ROSSICH FRANQUESA, Jaime, 1965. «Personajes femeninos de Menandro», *Convivium* 19-20: 33-43.
- RUIZ, Elisa, 1981. *La mujer y el amor en Menandro*, Barcelona.
- RUIZ GARCÍA, E. (trad.), 1988. *Teofrasto. Caracteres. Alcifrón. Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanías*, Madrid.

- SILVA, Fátima, 2006. «Menandro e a comédia grega: o fim de um trayecto», *Estudios sobre Terencio*, A. Pociña – B. Rabaza – F. Silva (edd), Granada-Coimbra, pp. 13-43.
- SOUSA (= SILVA), Fátima, 2007. *Menandro, obra completa*, Lisboa.
- SÜSS, W., 1905. *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, Diss. Giessen, Bonn.
- TRAILL, A., 2008. *Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge.
- TURNER, Eric G., 1979. «Menander and the New Society of his Time», *Chronique d'Égypte* 54: 106-126.
- WEBSTER, T. B. L., 1956. *Greek Theater Production*, London.
- 1974. *An Introduction to Menander*, Manchester.
- WEHRLI, F., 1936. *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig.
- ZAGAZY, N., 1995. *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*, Bloomington.