

LA COMPLICIDAD FEMENINA EN *LISÍSTRATA* DE ARISTÓFANES*

FEMALE COMPLICITY IN ARISTOPHANES' LYSISTRATA

María José GARCÍA SOLER**
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

RESUMEN: En *Lisístrata* Aristófanes aborda el tema de la paz, tratado también en otras comedias, dando el protagonismo al mundo femenino. Hartas del sufrimiento que la guerra trae a sus familias, las mujeres, capitaneadas por la protagonista, deciden actuar unidas. La comedia explota los habituales tópicos sobre los defectos femeninos, en particular la afición al sexo, pero centra la atención en otro rasgo también tradicional de las mujeres, su espíritu solidario. Frente al individualismo masculino, ellas participan en un proyecto común, con el convencimiento de que conseguirán el éxito si colaboran todas juntas, sin distinción de edad, clase o procedencia.

Partiendo de aquí, en este artículo analizamos diversos aspectos. Por una parte, veremos cómo se refleja en la obra el papel tradicional de las mujeres a través de la caracterización de los personajes principales y las repercusiones en el ámbito doméstico que tiene su decisión. Por otro, pondremos el acento en aquellos aspectos que muestran el espíritu colaborativo de las mujeres, fundamental en esta comedia, pero presente también en el imaginario de los griegos.

PALABRAS CLAVE: Aristófanes, *Lisístrata*, comedia antigua, mujer en la comedia griega, solidaridad femenina.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación «Relaciones políticas y catego-

rías sociales en Grecia y Roma» (GIU21/009), financiado por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

** **Correspondencia a / Correspondence to:** María José García Soler, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), C/ Fco. Tomás y Valiente 1, 01006 (Vitoria-Gasteiz) — mj.garcia@ehu.eus — <http://orcid.org/0000-0001-6701-8895>.

Cómo citar / How to cite: García Soler, María José (2025), «La complicidad femenina en *Lisístrata* de Aristófanes», *Veleia*, 43, 21-36. (<https://doi.org/10.1387/veleia.27770>).

Recibido: 20 agosto 2025; aceptado: 3 octubre 2025.

ISSN 0213-2095 - eISSN 2444-3565 / © 2026 UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

ABSTRACT: In *Lysistrata*, Aristophanes addresses the theme of peace —also present in other comedies— by foregrounding the female sphere. Tired of the suffering that war inflicts on their families, the women, led by the protagonist, decide to take collective action. The comedy plays on familiar stereotypes of female flaws, particularly their supposed obsession with sex, but it also highlights a defining trait of women: their spirit of solidarity. In contrast to male individualism, the women engage in a shared project, convinced that success depends on unified effort, regardless of age, class, or origin.

With this in mind, the article explores several dimensions. First, it examines how traditional gender roles are portrayed through the treatment of the main characters and the domestic consequences of their decision. Second, it emphasizes the collaborative spirit of the women —a central theme in the play and a recurring motif in the Greek imaginary.

KEYWORDS: Aristophanes, *Lysistrata*, Ancient Comedy, woman in Greek comedy, women's solidarity.

LABURPENA: *Lisistrata* komedian, Aristofanes-ek bakearen gaiari heltzen dio eta emakumeen munduari ematen dio protagonismoa. Beste komedia batzuetan ere heldu zaio bakearen gaiari. Gerrak familiei eragiten dien sufrimenduaz nazkatuta, emakumeek, protagonista buru dutela, elkarrekin jardutea erabakitzen dute. Komedian emakumeen akatsei buruzko ohiko topikoak erabiltzen dira, bereziki sexuarekiko zaletasuna, baina emakumeen beste ohiko ezaugarri batean jartzen du arreta, emakumeen izaera solidarioan, hain zuzen ere. Gizonen indibidualismoaren aurka, emakumeek proiektu komun batean parte hartzen dute, ziur baitaude emakume guztiek elkarrekin lan egiten badute, adina, maila edo jatorriagatik inor baztertu gabe, lortuko dutela arrakasta.

Hortik abiatuta, artikulu honetan hainbat alderdi aztertuko ditugu. Alde batetik, ikusiko dugu antzezlanean nola islatzen den emakumeen ohiko rola pertsonaia nagusien ezaugarrien bidez eta zer ondorio dituen haien erabakiak etxeko eremuan. Beste alde batetik, emakumeek izaera kolaboratiboa dutela erakusten duten alderdiak nabarmenduko ditugu. Izaera hori funtsezkoa da komedia honetan, baina greziarren imajinarioan ere agertzen da.

GAKO HITZAK: Aristofanes, *Lisistrata*, antzinako komedia, emakumea Greziako komedian, emakumeen elkartasunaa.

1. ARISTÓFANES Y LAS «COMEDIAS DE MUJERES»

Entre la producción de Aristófanés que ha llegado a nosotros hay tres comedias en las que las mujeres desempeñan un papel decisivo: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* (las dos del 411 a.C.) y *Asambleaístas* (392 a.C.)¹. De ellas a dos, *Lisístrata* y *Asambleaístas*, se les puede aplicar con toda la razón el título de «comedias de mujeres» por varios motivos. El primero de ellos es que el perso-

¹ Además de estas obras conocemos, aunque de forma muy fragmentaria, otra comedia de Aristófanés con una importante presencia femenina, *Las mujeres que ocupan las tiendas* (frs. 487-503 K.-A.). La

obra data probablemente de la época de *Lisístrata* y *Tesmoforiantes*, comedia esta última con la que la relaciona Carrière 2000, 229. Cf. Urli 1969, 83; Pellegrino 2015, 282.

naje principal es femenino². En *Asambleístas* también lo es el coro, mientras que en *Lisístrata* es femenino solo en parte, ya que está dividido en dos semicoros, uno de hombres y otro de mujeres. Por otra parte, en las dos comedias se presentan utopías políticas en las que las mujeres se ponen al frente de la ciudad porque, dada la incompetencia manifiesta de los hombres para manejar los asuntos públicos, este va a ser el único modo de solucionar los problemas que la aquejan. En los dos casos apoyan su reivindicación en su capacidad bien demostrada para administrar sus hogares y proponen trasladar los mismos procedimientos al hogar común que es la ciudad. Hay que señalar, sin embargo, que entre las dos comedias hay una diferencia notable: las mujeres de *Lisístrata* no quieren el poder, sino que la situación anómala de la guerra vuelva a la normalidad del tiempo de paz, mientras que en *Asambleístas* sí se propone un gobierno femenino como único medio de solucionar los problemas de la *polis*.

Otros comediógrafos escribieron obras que probablemente también seguían una línea similar, pero solo las conocemos de forma fragmentaria. Así sucede con *Tyrannis* (frr. 150-154 K.-A.) y *Viejas* (frr. 37-42 K.-A.) de Ferécates³, un autor contemporáneo de Aristófanes. Más adelante, en el siglo IV a.C., Anfis y Alexis escribieron sendas obras que titularon *Ginecocracia*. Como señala Arnott 1996, 151, el título sugeriría alguna afinidad temática con *Asambleístas*, pero los fragmentos que conservamos de ellas⁴ no ayudan a aclarar si podía haber alguna coincidencia en la trama o el tratamiento.

2. LA POSICIÓN TRADICIONAL DE LA MUJER EN GRECIA

Lisístrata fue estrenada en el 411 a.C., en un momento en el que la ciudad llevaba ya veinte largos años sufriendo la guerra del Peloponeso contra Esparta y sus aliados, y poco después de la desastrosa expedición ateniense a Sicilia (415-413 a.C.)⁵. En manos de dirigentes con pocos escrúpulos, para Atenas era una época de crisis general. La ciudad se desangraba económicamente a causa de una guerra que parecía interminable, pero lo que más destacan los autores contemporáneos y critican los comediógrafos es la crisis general de los valores en los que se había sustentado el sistema democrático.

En esta comedia las mujeres, capitaneadas por Lisístrata, ocupan la Acrópolis con el firme propósito de poner fin a la guerra que tantos sufrimientos estaba provocando en la ciudad y en sus fa-

² En *Tesmoforiantes* el protagonista es, en realidad, un hombre, Eurípides, preocupado porque las mujeres quieren vengarse de él irritadas por el modo en que las retrata en sus tragedias.

³ En el caso de *Tyrannis* no hay acuerdo entre los estudiosos sobre el carácter de esta obra (cf. Franchini 2020, 227-228). El título resulta ambiguo, porque podría traducirse como «Tiranía» o «Tirana». Partiendo sobre todo del fr. 152 K.-A., se ha planteado la hipótesis de que podría hacer referencia a una tiranía femenina. Henderson 2000, 142 y O'Higgins 2006, 117-118 sugieren que tal vez podría tratarse de una fantasía del tipo de *Asambleístas*, aunque lo que conservamos de esta obra no permite confirmarlo.

Por lo que se refiere a *Viejas*, Farioli 2001, 150-151 hace notar que el fr. 39 K.-A. contiene en feme-

nino una fórmula oficial usada repetidamente por Tucídides cuando reproduce el texto de tratados (4.117.3, 4.119.1, 5.18.1 y 5.47.1, 2, 5 y 8): αὐταῖς τε καὶ ταῖς συμμάχοις (cf. Ar. *Nu.* 609). Está atestiguada, con algunas variantes, también en decretos del siglo V a.C. (cf. *IG* I3 60, 18 (ca. 430), 64,11 (ca. 430-420) y 78, 32 (ca. 422)). La parodia de la fórmula llevaría a pensar en la posibilidad de que las mujeres —o solo las viejas— tuvieran autoridad formal o institucionalizada hasta el punto de poder establecer un tratado oficial, quizá con mujeres de otras ciudades. Por ello sospecha Farioli que la obra podría tratarse de una comedia del estilo de *Lisístrata*.

⁴ Uno de la de Anfis —fr. 8 K.-A.— y dos de la de Alexis —frr. 42 y 43 K.-A.

⁵ Sommerstein 1977.

milias. La propia protagonista afirma que es escuchando las conversaciones de los hombres cuando se da cuenta de que no pocas veces estos tomaban decisiones equivocadas sobre asuntos de importancia. Por ello, ante la incompetencia para acabar con la guerra que han mostrado los varones que gobiernan la ciudad, decide tomar las riendas y actuar⁶. Su propio nombre, «la que disuelve (o, mejor, “licencia”) los ejércitos», deja ya bien claro su propósito, en el que contará con la ayuda de todas las mujeres⁷.

En la Atenas clásica la relación entre los dos sexos se reflejaba en una distribución de roles y espacios claramente definida, con una neta distinción entre externo-interno y espacio cívico-espacio doméstico. El papel de la mujer, circunscrito al *oikos*, al hogar, en el que era la señora absoluta, consistía fundamentalmente en ser una eficaz ama de casa: administrar el patrimonio, ocuparse de los hijos y velar en general por que todo funcionara bien. El umbral de la casa delimitaba las esferas de competencia del hombre y de la mujer⁸. En la comedia aristofánica por economía dramática se muestra una relación unívoca entre sexo, roles sociales y políticos y espacio, que actúa como motor de la comicidad en el enfrentamiento entre sexos (Morosi 2021, 114-115). En la vida real seguramente la situación era más fluida. El lugar natural de una mujer era el hogar y eran contadas las relaciones exteriores, pero su condición no era la de una reclusión total. Aunque probablemente su movilidad dependiera de la posición social y de la edad, tenían diversas posibilidades para salir y encontrar espacios de comunicación y solidaridad femenina⁹.

El Probulo y los viejos del coro reaccionan violentamente porque consideran que las mujeres, confinadas en el hogar, no tienen ningún derecho sobre el espacio público. Por eso les echan en cara que pretendan inmiscuirse en los asuntos que no les competen, alegando que no participan en la guerra. Sin embargo, Lisístrata reclama su derecho a quejarse de la situación y actuar en consecuencia: aunque no combaten, como esposas y madres sufren sus efectos incluso más que los hombres (vv. 587-597. Cf. vv. 99-107). En la mejor edad, se encuentran solas, con sus maridos en el frente la mayor parte del tiempo, y las solteras pierden incluso la ocasión de poder casarse. Pero, sobre todo, son muy conscientes de la importancia de su papel, porque, como orgullosamente proclama el coro de viejas, contribuyen a la riqueza de la ciudad «con su parte de la cuota» pariendo hijos, que envían como hoplitas al combate: τοῦράνου γάρ μοι μέτεστι· καὶ γὰρ ἄνδρας εἰσφέρειω (v. 651). Como señala Vaido 1973, 375, «el papel fundamental de las mujeres en el hogar y la familia se convierte en la base de su reivindicación de participar en la vida pública».

⁶ Es básicamente el mismo motivo por el que Praxágora en *Asambleístas* justifica que se dé el gobierno a las mujeres, porque con los hombres los asuntos de la ciudad no se mueven «ni a pie ni en carro» (v. 109). Además, eligen malos dirigentes (vv. 174-178) y actúan de un modo egoísta sin mirar por el bien común (vv. 204-213).

⁷ Aunque en la comedia es un nombre parlante que refleja en cierto modo la personalidad de la protagonista, hay que señalar que está bien documentado en el Ática (Kanavou 2011, 129, n.º 573). *LGPV*, en el volumen dedicado a esta región (II, 294), recoge 31 testimonios en inscripciones —además de su presencia en Aristófanes— desde finales del siglo v y sobre todo en el iv a.C., con algunas también del siglo iii y ii. El primer testimonio registrado se encuentra en una inscripción de Atenas datada hacia el 450 a.C. (*SEG* X 321, 3

= *IG* I3 953, 3). Se trata de una dedicatoria de dos coronas a Deméter y Core por parte de una sacerdotisa llamada «Lisístrata». Fuera del Ática se conoce solo un testimonio, procedente de Pella (Macedonia), que data del siglo iv a.C., por lo que se podría afirmar que todo apunta a que se tratara de un nombre típicamente ateniense. Con más frecuencia y desde época más antigua, con algún testimonio incluso del siglo vi a.C., se encuentra la forma masculina del nombre, tanto en Atenas como en otros lugares de Grecia.

⁸ Silva 1979-1980, 101; Gould 1980; Byl 1991, 33-34; Bowie 1993, 178-204; Mastromarco 1997, 110.

⁹ Principalmente por relaciones familiares o vecinales, ceremonias privadas (bodas, funerales) y festivales religiosos, en particular aquellos ligados a la feminidad, como las Tesmoforias o las Esciras. Silva 1979-1980, 99-103. Morosi 2021, 114-117. Valdés 2023, 158.

3. LA COMPLICIDAD FEMENINA EN *LISÍSTRATA*

Como es habitual en la comedia, se parte de un problema real, pero el propio género impone una solución utópica, nunca viable en la realidad y sin ninguna intención de que sea tomada en serio (Bernabé 2008, 66-67). Sin embargo, frente a otras obras en las que Aristófanes plantea la necesidad de enderezar el rumbo de la política ateniense y dar fin a la guerra que asola la ciudad, como *Acarnienses* o *Paz*, *Lisístrata* presenta una diferencia importante. En estas comedias, aunque pueda buscar un bien colectivo, el héroe cómico actúa de forma individual. Así, en el caso de *Acarnienses*, ante la imposibilidad de conseguir que la Asamblea vote para que la ciudad firme la paz con el enemigo, Diceópolis decide pactar directamente una tregua personal, mientras el resto de la ciudad sigue en guerra. En la *Paz*, aunque obra de forma altruista y finalmente recibe la ayuda de campesinos de toda Grecia, el protagonista Trigeo toma en solitario la decisión de volar hasta el Olimpo montado en un escarabajo gigantesco para preguntarles a los dioses qué intención tienen con respecto a los griegos y para conseguir que la Paz vuelva a la ciudad. En *Lisístrata*, en cambio, la protagonista no actúa de forma individual, sino que desde el comienzo busca la complicidad de otras mujeres, que son imprescindibles para el buen resultado de su empresa.

En el prólogo de la comedia (vv. 1-253), se reúne clandestinamente con las mujeres atenienses y lacedemonias y las de sus aliados y conspira con ellas para actuar de forma simultánea. Plantea un proyecto que requiere valor, decisión y sobre todo colaboración y coordinación de todas las mujeres, con una acción combinada que se concreta en dos frentes. En el privado, las más jóvenes de los dos bandos declaran una huelga de sus deberes matrimoniales y juran solemnemente que no cederán hasta que sus maridos firmen la paz. En el ámbito público, otro grupo de mujeres, las más ancianas, se encierran en la Acrópolis y se hacen con el tesoro de la ciudad, cortando así los suministros económicos a los combatientes. Los hombres no pueden resistir y, tras un discurso de Lisístrata a atenienses y lacedemonios en el que recuerda las empresas comunes en las que participaron juntos, finalmente se consigue que pacten la tan ansiada paz (vv. 1124-1187).

4. LAS MUJERES DE *LISÍSTRATA*

Las mujeres aparecen con los rasgos típicos que las caracterizan tradicionalmente en la comedia, con repetidas alusiones a su afición al vino y al sexo¹⁰, pero se pone el acento especialmente en el espíritu solidario que hace que la protagonista tenga la seguridad de que podrá contar con su total colaboración para alcanzar un fin común que beneficiará a toda la ciudad. Lisístrata convoca a mujeres de todas las edades, desde las jóvenes esposas a las ancianas, de toda condición social y de los dos bandos empeñados en la guerra, poniendo de relieve el carácter panhelénico de la paz que se ansía alcanzar¹¹. Todas ellas están representadas en la comedia y tienen un papel decisivo como personajes individuales y a través del coro¹². Funaioli 1984-1985, 113 atribuye incluso

¹⁰ Byl 1991, 40-41; Madrid 1999, 255-257; González Galván 2024, 114-119.

¹¹ La caracterización del colectivo femenino como un grupo solidario (para bien y para mal) era tradicional en el imaginario de los griegos. Así, en diversas obras de Eurípides se puede encontrar un coro de mujeres que comparte los sentimientos de la protagonista femenina. En *Helena* la corifeo así lo explicita cuando afirma que las

mujeres deben compartir las penas (γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρεή, 329). Cf. Ar. *Th.* 538-39.

¹² Conviene hacer una matización, ya que, a pesar de las palabras de Lisístrata, en escena la acción solo concierne a las mujeres de Atenas y solo a esposas legítimas de ciudadanos. Aristófanes inserta la trama en el ámbito familiar y por ello quedan fuera de la acción las jóvenes solteras, las esclavas y las prostitutas.

a los cuatro personajes principales (Lisístrata, Calonice, Lámpito y Mirrina) una función casi «coral» de representación de la colectividad, por oposición a las empresas individuales de Diceópolis o Pistetero.

4.1. *Lisístrata, la líder del plan*

Como es de esperar, entre las atenienses Lisístrata tiene un especial relieve y muestra un carácter singular que hace que pueda ser considerada probablemente la primera heroína cómica¹³. Las heroínas estaban ampliamente presentes en la tragedia, pero en la comedia no se encuentran mujeres con un papel relevante antes de esta obra, o al menos, no contamos con ningún testimonio anterior. En las comedias y los fragmentos cómicos que conservamos, antes de *Lisístrata* la presencia femenina se refleja en personificaciones y personajes mitológicos o como componentes de coros. Las mujeres están vinculadas con personajes masculinos y tienen intervenciones muy breves o ni siquiera hablan. Por ello, algunos estudiosos consideran —con la debida prudencia teniendo presente todo lo que se ha perdido de la producción anterior al 411 a.C.— que muy probablemente con el personaje de Lisístrata Aristófanes fue el creador de la heroína cómica¹⁴.

La protagonista de la obra destaca en particular porque, a diferencia de sus compañeras, goza de una libertad que a las demás mujeres les resulta difícil alcanzar. Aparentemente no tiene dificultades para salir de casa ni está sujeta a las obligaciones domésticas y maternas a las que estas tienen que hacer frente. Por ello, en ocasiones se muestra impaciente e insensible hacia los sentimientos domésticos de las mujeres, que no comparte. De hecho, Aristófanes da pocos detalles sobre su vida privada, por lo que algunos estudiosos ponen en duda incluso que se trate de una mujer casada. Pero este distanciamiento de la protagonista es, en realidad, un elemento necesario para la viabilidad del plan cómico y es coherente con su propia caracterización.

Otro aspecto que ha dado lugar a toda clase de conjeturas ha sido su edad. Así Whitman 1964, 202 considera sin ninguna duda que es joven y hermosa, desde los primeros versos hasta la afirmación del corifeo, al final de la obra, de que todos los griegos están rendidos a su encanto (vv. 1110-1111). En cambio, Guevara 2020, 123 la identifica como una mujer adulta, probablemente ya en la treintena. En su opinión, no comparte las preocupaciones de las jóvenes esposas, pero tampoco es una anciana, porque tiene el carácter, la determinación y el empuje para llevar a cabo su plan. También Henderson 1987b, 108 la diferencia claramente de las jóvenes esposas, pero la sitúa más bien en el grupo de las ancianas, entendido en el sentido que le daban los antiguos griegos, cuando, a partir de los 40, dejaba de estar en condiciones de tener hijos. En este sentido, Lisístrata se situaría en la franja de edad intermedia entre las jóvenes con hijos pequeños, como Mirrina, y las «muy ancianas» (προσβύταται) que se encargan de ocupar la Acrópolis (vv. 177-179), una mujer adulta, pero todavía con energía y atractivo.

Esta ambigüedad con respecto a su edad y su situación doméstica encaja bien con el carácter extraordinario con el que es retratada en la comedia. Así, aunque Aristófanes aprovecha cualquier ocasión para satirizar las debilidades de las mujeres, nunca lo hace con Lisístrata, que parece libre de los estereotipos de

¹³ Es importante destacar también que, como señala Kanavou 2011, 129, esta comedia es la única de las obras conservadas de Aristófanes que tiene como título un nombre propio, el del personaje protagonista, que además es una mujer.

¹⁴ Henderson 1980, 169-170; Mastromarco 1997, 103, n. 1; Thonemann 2020, 131.

su sexo y es tratada con notable respeto por los demás personajes¹⁵. Supera claramente a todas sus aliadas en decisión, claridad de ideas y estrategia, así como en su forma de expresarse elevada¹⁶. Estas cualidades se corresponden con el ideal griego del dirigente político, papel que desempeña en la obra¹⁷.

Las excepcionales características de Lisístrata llevaron a Lewis 1955 a sugerir que podría estar inspirada en un personaje real, Lisímaca, que ejerció durante cincuenta años el cargo de sacerdotisa de Atenea Políade, la más respetada de Atenas, y por su particular posición gozaba de una serie de prerrogativas fuera del alcance de las atenienses comunes (cf. Georgoudi 2003). Esta propuesta ha sido aceptada por numerosos estudiosos¹⁸, aunque otros, como Henderson 1987a, xxxviii-xl, Kanavou 2011, 130-132 o Perusino (Perusino & Beta 2020, xxvii), sin rechazarla totalmente, manifiestan algunas reservas¹⁹.

4.2. *Lámpito, la líder espartana*

Otro personaje destacado en la obra es Lámpito, que representa en el lado lacedemonio una función paralela a la de Lisístrata en Atenas. Tiene responsabilidades similares, aunque, como es de esperar, su papel es mucho más reducido en la comedia, que plantea en todo momento la acción en clave ateniense. Esta sensación de relativa paridad queda reflejada desde su aparición en escena en el modo afectuoso en que Lisístrata la acoge: ὦ φιλάτῃ Λάκαινα, χαίρε, Λαμπιτοῖ. / οἶον τὸ κάλλος, γλυκυτάτῃ, σου φαίνεται (vv. 78-79). Afirma incluso que con ella se podría intentar conseguir la ansiada salvación de Grecia, aunque estuvieran las dos solas. Es también la primera que acepta sin vacilar las propuestas de Lisístrata, lo que hace que esta la alabe como «la única mujer de verdad» (ὦ φιλάτῃ σὺ καὶ μόνη τούτων γυνή, v. 145), y es quien se ocupa de liderar la iniciativa en Esparta, consiguiendo que todas sus conciudadanas se unan simultáneamente a la huelga²⁰.

¹⁵ Los ejemplos se encuentran en diversos lugares de la comedia, especialmente en la parte final. Así, la corifeo del coro de viejas se dirige a Lisístrata llamándola ἄνασσα «soberana» (v. 706). Y, más adelante, los embajadores ateniense y espartano, desesperados por su situación de forzosa abstinencia, recurren a ella para establecer los términos de la paz, porque consideran que es la única capaz de conseguir que pacten (v. 1104); Henderson 1980, 170; Thonemann 2020, 131.

¹⁶ Henderson 1980, 170-172 pone de relieve el contraste entre las maneras de Lisístrata y las de Calonice en el diálogo inicial, que compara con el que abre *Antígona* de Sófocles entre la protagonista y su hermana Ismene. Cf. García Novo 1991, 45.

¹⁷ Henderson 1980, 177; De Miguel 1997, 302.

¹⁸ Foley 1982, 8; Loraux 1990², 192-194; Bowie 1993, 194; Taaffe 1993, 62; MacDowell 1995, 241-242; Finnegan 1995, 86-87; Mastromarco 1997, 108; Thonemann 2020, 132-133.

¹⁹ La protagonista de la comedia comparte con Lisímaca otro aspecto excepcional. La norma ateniense impedía que un hombre libre nombrara directamente a una mujer; si era necesario se hacía por medio de una referencia a su padre, su marido o algún pariente masculino. La única excepción la representan dos tipos opuestos: las de mala reputación y aquellas con cierta relevancia pública. En la comedia aristofánica solo encontramos el nombre

de dos mujeres en boca de personajes masculinos: Lisístrata (vv. 1086, 1103, 1147) y Lisímaca (*Pax* 991-992). Las mujeres ordinarias no tienen personalidad pública. Salir del anonimato equivalía a afirmarse como individuo, no ser solo una γυνή, sino una ciudadana ateniense; Schaps 1977, 323-325; Sommerstein 1980, 393-394; Henderson 1987b, 106; Kanavou 2011, 131; Perusino, en Perusino & Beta 2020, 112-113.

²⁰ Como en el caso de Lisístrata, la relevancia de Lámpito y su papel de liderazgo han llevado a diversos estudiosos a buscar su posible relación con algún personaje real. En este sentido, han llamado la atención sobre la coincidencia en el nombre con la madre del rey Agis II de Esparta, que en el momento de la representación estaba al frente del ejército que asediaba Atenas (Loraux 1991, 119-120; Mastromarco 1997, 108, n. 21). Foley 1982, 8, n. 17 afirma que el nombre era muy común en Esparta y no ve una alusión directa a ella en la comedia. Sin embargo, *LPGN* (III.A, 267), aparte de su presencia en *Lisístrata*, solo recoge tres menciones de Λαμπιτώ —Hdt. 6.71.2, Pl. *Alc.* 124a y Plu. *Ages.* 1— siempre en relación con la familia real espartana y tanto en Plutarco como en Plutarco se trata de la madre de Agis II. Por ello, aunque seguramente Aristófanes jugaba también con su significado como nombre parlante, no se puede excluir que el público asociara de algún modo el personaje de la comedia con la reina espartana.

En su descripción física Aristófanes refleja el estereotipo que tenían los atenienses con respecto a las mujeres de esta ciudad, bien formadas y con un cuerpo atlético²¹. Su propio nombre parlante, que podría traducirse como «La espléndida», «La reluciente», apunta también a un aspecto físico notable²². Lisístrata alaba en Lámpito su belleza, su hermosa piel y su vigor, que ella atribuye a la práctica de la gimnasia (vv. 80-82)²³:

ΛΥ. ὥς δ' εὐχροεῖς, ὥς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου.
καὶ τὰ ὑρὸν ἄγχοις.
ΛΑ. μάλα γ', οἶῶ, ναὶ τὼ σιώ·
γυμνάδδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πυγὰν ἄλλομαι.

Por ello, no extraña que el heraldo espartano, para aludir al modo en el que las mujeres ponen en marcha su plan, use una metáfora deportiva que bien se adapta a los tópicos femeninos sobre sus conciudadanas: actúan todas a la vez como cuando en una carrera se da la señal de salida (ἄπερ ἀπὸ μιᾶς ὑσπλαγίδος, vv. 998-1001).

4.3. *Calonice, compañera y contrapartida de Lisístrata*

También a la categoría de mujeres adultas pertenece Calonice, la primera en acudir a la llamada de Lisístrata. Aparece en escena desde el comienzo de la obra, que se abre precisamente con un diálogo entre las dos. Como la protagonista, también ella tiene un nombre parlante, «Hermosa victoria», que adelanta el buen resultado que tendrán los planes de las mujeres²⁴, pero su caracterización tiene una mayor carga de comicidad en contraste con la seriedad de Lisístrata. Mastromarco 1995, 74-75 le atribuye rasgos bufonescos, relacionados con su forma de expresarse —incisos al margen cuando la protagonista habla, juegos de palabras y dobles sentidos obscenos—. Por otra parte, en boca de este personaje se ponen comentarios que reflejan los estereotipos asociados a las mujeres en la comedia, como la coquetería, la charlatanería, el amor al vino y al sexo y un carácter indomable. Se diferencia de la protagonista además en que, aunque en su caso también faltan alusiones a su posible papel de madre, tiene un marido que está fuera en campaña (vv. 102-103). Quizá por ello, muestra comprensión y simpatía al describir las dificultades con las que se encuentran las jóvenes esposas para poder ausentarse de sus hogares.

En cuanto a su edad, ha sido objeto de controversia si es de la misma edad que la protagonista o mayor, sobre todo partiendo de la expresión ὦ τέκνον, con la que Calonice interpela a Lisístrata en el v. 7. Mastromarco 1995, 72 recuerda que en Aristófanes, cuando hay un diálogo entre interlocutores de distinta edad entre los que no hay relación de parentesco, ὦ τέκνον es usado siempre

²¹ Taaffe 1993, 56; Pomeroy 2002, 132-133.

²² Kanavou 2011, 137-138. La proverbial belleza de las espartanas era ya destacada desde Homero, que en la *Odisea* 13.412 califica Esparta como καλλιγύναικα «de bellas mujeres». A este respecto bastará recordar que Helena —a la que recuerda Lámpito con relación a los efectos de la huelga sexual (vv. 155-156)— procedía allí.

²³ Cf. Xen. *Lac.* 1.4 y Plu. *Lyc.* 14.3.

²⁴ Kanavou 2011, 137. *LGP*N no recoge «Calonice» como nombre de mujer, lo que podría hacer pensar en una creación cómica. Sin embargo, está atestiguado en

un vaso ático de comienzos del siglo v a.C. (*SEG* xvi 39e) y en una copa del pintor Macrón, del primer cuarto del mismo siglo, procedente de la Acrópolis de Atenas, donde aparece escrito este nombre sobre una cabeza femenina (*ARV* 470, n.º 179). Cf. Perusino, en Perusino & Beta 2020, 158.

En la comedia se mencionan además algunos nombres de las integrantes del coro. Uno de ellos, Nicodice, reafirma también la idea del resultado positivo que se espera obtener, adelantando la idea de la victoria justa que debería corresponder a las mujeres (Kanavou 2011, 135).

por una persona mayor que se dirige a una más joven. Por su parte, Henderson 1980, 166 y Funaioli 1984-85, 118, n. 24 niegan que sea así en esta comedia y Perusino (Perusino & Beta 2020, 158) considera que se trata de un apelativo cariñoso que no implica una diferencia de edad entre las dos mujeres. En cualquier caso, la relación entre ellas deja entrever que muy probablemente pertenecen a la misma franja de edad.

4.4. *Mirrina, la joven esposa*

La tercera ateniense, Mirrina, aparece desde su entrada en escena como representante de las jóvenes esposas. Su nombre debía de ser bastante popular en la Atenas de la época y está ampliamente documentado²⁵. Como en el caso de sus compañeras de conjura, se trata de un nombre parlante, «Pequeño mirto», que, dado el carácter de la propia obra, en *Lisístrata* adquiere connotaciones claramente sexuales, al igual que el de su marido Cinesias. Esta planta era sagrada para Afrodita y con ella se tejían las coronas nupciales en el Ática (Detienne 1972, 121-122). Según Rufo de Éfeso (*Onom.* 111-112), se usaba además para designar tanto el clítoris como el sexo femenino²⁶. Por ello considera Mastromarco 1995, 75-76 que la elección del nombre de Mirrina para este personaje no es casual, como no lo es que sea ella la protagonista de una escena fundamental en la economía dramática de la obra, la de la seducción con su marido Cinesias (vv. 829-953). El público de Aristófanes, acostumbrado a las alusiones de los nombres parlantes, sin duda solo con mencionar a Mirrina en seguida identificaría su papel en la obra²⁷.

4.5. *Otras jóvenes en el lado lacedemonio*

También el bando lacedemonio tiene su representación en la sección de jóvenes esposas, una beocia y una corintia, pero se trata de dos personajes mudos que aparecen acompañando a Lám-

²⁵ Cf. *LPGN* II, 323. Este era el nombre también de la primera sacerdotisa de Atenea Nike. Dada la identificación aceptada de Lisístrata con Lisímaca, Papadimitriou (1948-1949) propuso la asimilación del personaje aristofánico con esta mujer, identificación que aceptan estudiosas como Lougovaya-Ast 2006, 219-220 y Valdés 2017, 37. Sin embargo, es bastante más difícil ver esta relación que en el caso de Lisístrata, por lo que no hay un acuerdo general sobre esta hipótesis. Thonemann 2020, 133-134 la admite con dudas, mientras que Sommerstein 1980, 395-396 y Henderson 1987a, xl-xli la rechazan por completo. Kanavou 2011, 132-133 opina que quizá los espectadores tendrían presente a la sacerdotisa en algunos momentos, pero que, conforme avanza la obra, su carácter cómico predominaría sobre esta posible conexión. El nombre de Mirrina era tan común en la Atenas de la época que la coincidencia resultaría anecdótica (Dover 1972, 152, n. 3. Cf. Mastromarco 1995, 76 y Perusino, en Perusino & Beta 2020, xx-vii). En el siglo iv a.C. lo encontramos al menos en cuatro comedias de Menandro (*Genio tutelar*, *El labrador*, *El misántropo* y *La trasquilada*) empleado para un personaje que generalmente corresponde a una mujer casada o viuda y madre de hijos jóvenes.

²⁶ Cf. Theopomp. Com. fr. 188 K.-A.; Poll. 2.174; Hsch. μ 1926; *Suda* μ 1462; Henderson 1991², 134-135. Un claro sentido sexual tiene también la referencia a esta planta en las palabras del heraldo espartano cuando se lamenta de que sus mujeres no les dejen acercarse a «su mirto»: Ταὶ γὰρ γυναῖκες οὐδὲ τῷ μύρτῳ σιγὴν / ἔωντι, πρὶν χ' ἅπαντες ἐξ ἐνὸς λόγῳ / σπονδὰς ποιηώμεσθα κατὰν Ἑλλάδα (vv. 1004-1006).

²⁷ Hay que señalar que también está documentado como nombre de tres heteras amantes de personajes prominentes en Atenas: Leógoras, padre del orador Andócides y gran aficionado al lujo (*Suda* φ 125. Cf. Eup. fr. 50b K.-A. y Sch. Ar. *Nu.* 109), el orador Hiperides (Ath. 13.590c-d. Cf. Alciph. 4.5) y Demetrio Poliorcetes (Nic. Dam. *FGrH* 90, fr. 90. Cf. Ath. 13.593a). Por otra parte, Timocles (fr. 27 K.-A.) incluye «Mirrina» en una lista de nombres de heteras famosas, utilizados también por Alcifrón en sus *Cartas de cortesanas* (4.5, 10 y 14). Como destaca Valdés 2017, 39, en la escena con Cinesias la Mirrina aristofánica usa precisamente las artes de este oficio para seducir a su marido y dejarlo defraudado.

pito (vv. 85-92). Ambas son calificadas con términos que indican, como en el caso de la propia espartana, su pertenencia a un elevado estatus social. A la beocia la presenta como *πρέσβειρα*, que en este contexto claramente no tiene su sentido habitual de «anciana», sino de «venerable, respetable»: Lisístrata se refiere a ella como *νεάνις* y en el v. 697 se habla de ella como *φίλη παῖς εὐγενῆς*. En cuanto a la joven corintia, Lámpito la califica como *χαῖα*, adjetivo que el escoliasta glosa como *ἀγαθή* «noble, de buena familia»²⁸. Las dos tienen un aspecto espléndido, que da pie al humor sexual, como reflejan los comentarios de Lisístrata y sobre todo de sus compañeras Calonice y Mirrina (vv. 88-92). Sin embargo, no contribuyen a la huelga como las demás mujeres, porque no regresan a sus ciudades, sino que quedan en Atenas como rehenes, y salvo la breve mención del v. 697, no vuelven a hacer acto de presencia en la obra.

4.6. *El grupo de las ancianas*

Además de los cuatro personajes principales en el plan de Lisístrata intervienen las mujeres ancianas, que no tienen un papel individual, sino que componen un coro que se enfrenta a otro coro de viejos, que defiende el orden tradicional de las cosas²⁹. Por su edad ya no están en condiciones de participar en la huelga sexual, pero tienen un cometido no menos importante en el proyecto de Lisístrata: ser las guardianas del tesoro de la ciudad. Cuando la protagonista expone su plan, Lámpito confía en que la huelga bastará para someter a los espartanos, pero expresa sus dudas respecto a que consiga por sí sola el mismo efecto en los belicosos atenienses, si tienen los medios para seguir con la guerra. A esta objeción Lisístrata responde con la segunda parte del plan, que ya se ha puesto en marcha en ese momento de la acción dramática: las ancianas serán las encargadas de hacerse con el control de la Acrópolis, donde se custodian los fondos de la ciudad (vv. 168-180. Cf. v. 488). Acceden a este lugar con el pretexto de que van a hacer un sacrificio, lo que no resulta extraño porque históricamente las mujeres participaban en este espacio en actividades rituales relacionadas con la diosa de la ciudad³⁰. Más tarde Lisístrata y sus compañeras se reúnen con ellas para ayudarles a echar los cerrojos e impedir el acceso a los hombres.

El acto de la ocupación tiene un importante significado religioso y cívico, porque era no solo la sede del culto de Atenea, sino también el centro simbólico de toda la *polis*. La apropiación por parte de las mujeres de un espacio al que, desde el punto de vista masculino, no tienen derecho conlleva la connotación de una agresión, una invasión o una ocupación militar. Se apropian de la Acrópolis de forma pacífica, pero, para describir este hecho, Lisístrata utiliza un verbo, *καταλαμβάνειν* (vv. 242 y 263), que es el término técnico para indicar la toma de un espacio con las armas, y así lo interpretan el Probulo y el coro de viejos (Morosi 2021, 117-118. Cf. Σ Thuc. 2.5.5). Se muestran entre incrédulos e indignados ante la audacia y la transgresión que supone este gesto, porque las mujeres se han adueñado de un espacio público que consideran de

²⁸ Cf. Hsch. χ 15: *χαῖος· ἀγαθός*. El embajador espartano usa este mismo adjetivo para alabar la nobleza de Lisístrata (v. 1157).

²⁹ Como las compañeras más próximas a Lisístrata, también las ancianas del coro pertenecen a la clase alta. Así lo deja claro su enumeración de las iniciaciones religiosas de las que fueron objeto durante su infancia y adolescencia, que simbolizan la buena educación que la

ciudad les otorgó (vv. 638-647). Con esta referencia Aristófanes introduce una distorsión, como si participar en ellas fuera algo general para las jóvenes de la ciudad. En realidad, estaban reservadas para un reducido número de hijas de atenienses, siempre de buena familia y con una buena posición económica. Silva 1979-1980, 98-99; Henderson 1987a, 155-157; Loraux 1991, 122-123.

³⁰ Rosellini 1979, 14-15; Foley 1982, 8.

exclusiva propiedad masculina, atrincherándose como un ejército dispuesto al asedio (vv. 93, 452)³¹. De hecho, los viejos se quejan porque se han atrevido a ocupar «su» Acrópolis (vv. 258-263).

Aunque el propósito de Lisístrata está muy lejos de cualquier acto de guerra, Aristófanes usa imágenes y vocabulario bélicos en la obra desde muy pronto³². Su función principal es reflejar la unidad y la coordinación de las mujeres en el desarrollo del plan trazado por la protagonista. Así, en el prólogo, al ver el grupo que llega atendiendo la llamada de Lisístrata, Lámpito pregunta: «¿Quién ha convocado esta tropa de las mujeres?» (τίς δ' αὖ συναλίσσε τόνδε τὸν στόλον / τὸν τᾶν γυναικῶν; vv. 93-94). Y cuando el Probulo alinea a los arqueros escitas frente a las conjuradas de la Acrópolis y después se enfrenta a Lisístrata, esta responde a sus amenazas presumiendo de disponer allí dentro de «cuatro batallones de mujeres belicosas y bien armadas» (τέτταρες λόχοι γυναικῶν μαχίμων ... ἐξωπλισμένων, vv. 452-460)³³. Acto seguido las convoca en su ayuda llamándolas ξύμμαχοι γυναῖκες y utilizando dos largos compuestos, típicos del lenguaje de la comedia:

ὦ ξύμμαχοι γυναῖκες, ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν,
ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες,
ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες,
οὐχ ἔλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκ ἀράξετε,
οὐ λοιδορήσετ', οὐκ ἀναισχυντήσετε;

Quienes componen estas tropas no son mujeres de categoría elevada ni permanecen confinadas en casa, como las dirigentes, sino que tienen su vida en el mercado (—αγοραιο—), donde venden semillas (σπερμ—), legumbres (—λεκιθο—), verdura (—λαχανο—), ajos (σκοροδο—) y pan (—αρτο—) y sirven en las posadas (—πανδοκευτρι—). Son mujeres belicosas que pertenecen a la categoría más adecuada para enfrentarse a los arqueros escitas y hacerles huir, puesto que todas ellas tradicionalmente se consideraban agresivas, descaradas y vulgares³⁴.

5. EL PAPEL DEL SEXO EN LA COMEDIA

Junto con la inversión de roles, la parte estrictamente sexual es la que da más juego desde el punto de vista cómico, al presentar en la escena a los hombres, atenienses y espartanos, en pleno estado de excitación hasta un límite que no pueden soportar. El éxito del plan para la paz depen-

³¹ Incluso el propio espacio escénico refleja la inversión de la relación habitual entre los sexos: al asentarse en el lugar más alto de la ciudad, adquieren así, también desde un punto de vista físico, una posición dominante sobre los hombres.

³² La asociación de las mujeres con la esfera militar debía de suponer la mayor inversión de roles para el público ateniense. Este era seguramente el tema central de una comedia de Teopompo titulada *Soldadas*. Aunque esta obra se conoce solo de forma fragmentaria (fr. 55-59 K.-A.), Farioli 2001, 152-156 plantea la hipótesis de que tal vez, como en las comedias aristofánicas, las mujeres pudieran intervenir para enderezar la suerte del Estado.

³³ Para aludir a la organización femenina Aristófanes utiliza también la imagen de las abejas. Así, cuando llega a la Acrópolis, el coro de hombres se encuentra un enjambre de mujeres (ἑσμὸς γυναικῶν) que protege las puertas (v. 353).

³⁴ *Ra.* 857-858: λοιδορεῖσθαι δ' οὐ πρόπει / ἄνδρας ποητὰς ὥσπερ ἀρτοπώλιδας. *Plu.* 426-427: ... πανδοκεύτριαν / ἢ λεκιθόπωλιν. οὐ γὰρ ἂν τοσουτονὶ / ἐνέκτραγες ἡμῖν οὐδὲν ἡδίκημένη. Cf. V. 35, 497, 1388-1412; *Ra.* 571-576; Henderson 1987a, 127; Perusino, en Perusino & Beta 2020, 216.

derá no solo de que las mujeres se abstengan de las relaciones sexuales, sino de que además sepan seducir a sus maridos llevándolos a la desesperación (vv. 148-154, 839-844). Pero ellas también sufren, ya que, según el estereotipo cómico, tienen una afición desmedida por el sexo. Antes de conocer el plan de Lisístrata, todas están dispuestas a cualquier sacrificio para llevarlo a cabo, hasta que se enteran de en qué consiste; entonces flaquean y empiezan a echarse atrás, pero la protagonista consigue que acepten jurar gracias al apoyo decisivo de Lámpito (vv. 119-130). Ya encerradas en la Acrópolis, algunas intentan escapar usando los medios más estrambóticos y otras van poniendo las excusas más variopintas para regresar a sus casas y abandonar la huelga: una, que las polillas se están comiendo un ovillo de lana de Mileto que tiene en casa; otra, que ha dejado el lino de Amorgos sin pelar³⁵; la tercera simula un embarazo milagroso, a punto para el parto de un día para otro; y otra se queja de que las lechuzas no le dejan dormir (vv. 718-761). Ello obliga a Lisístrata a poner orden, exhortándolas a resistir y asegurándoles que, con tal de no separarse, vencerán, porque hay un oráculo que así lo augura (vv. 762-780).

Sin embargo, la importancia de la parte del plan que Lisístrata encomienda a las mujeres jóvenes radica en que no se trata de una huelga limitada únicamente al sexo. Abarca todas sus funciones como esposas y, por lo tanto, afecta también al resto de sus responsabilidades en el hogar, como madres y administradoras de la casa. La escena que mejor ejemplifica el efecto que esta dejación de funciones tiene sobre los varones atenienses es la protagonizada por Mirrina y Cinesias (829-953). Aunque el aspecto sexual sea el que más se explota para obtener un mayor efecto cómico, en el diálogo entre los dos personajes quedan de manifiesto todas las facetas en las que las mujeres han decidido hacer huelga. Cinesias se lamenta porque, desde que se fue su esposa, su vida no tiene alegría, la casa se le cae encima y ni siquiera le encuentra placer a la comida —si bien termina con un toque cómico (y obsceno) afirmando que está tan excitado que no puede más—. Aunque sobre todo le falta la esposa en su lecho, echa de menos también a la compañera, a la madre que cuida solícitamente de su hijito, a la tejedora que tiene a punto la ropa de casa y a la administradora que se ocupa de que todo funcione como debe ser. Es precisamente en estos aspectos en los que basa sus intentos para que Mirrina vuelva a casa (López Eire 1994, 77-78). Con esta escena Aristófanes refleja cómo todos los placeres cotidianos de la vida familiar solo son posibles con la ansiada paz entre los griegos y prepara el terreno para la solución del conflicto.

6. CONCLUSIONES

Lisístrata es una comedia de mujeres, pero es, sobre todo, una comedia sobre la concordia y la paz. Cuando son conscientes de la incompetencia masculina para acabar con una guerra sin sentido que no produce más que sacrificios y desgracias, las mujeres, más sensatas, no encuentran más solución que dar un paso adelante y unirse todas juntas para salvar Grecia, saliendo de su ámbito

³⁵ Como señala Dorati 1998, 49, la representación de la normalidad en el hogar está asociada a la imagen de la mujer en el telar. Cuando Lisístrata pregunta a su marido por la política de la ciudad, este la conmina con amenazas para que vuelva al telar, al lugar que le corresponde como mujer (vv. 519-520). Por ello también las conjuradas de la Acrópolis que quieren escaparse buscan excusas plausibles para volver a casa y recurren a la actividad textil. Cinesias utiliza precisamente la alusión

al alejamiento de ella para intentar convencer a Mirrina para que vuelva al hogar. Esta actividad era la contribución más importante de las mujeres a la economía familiar desde tiempos de Homero. Al utilizar Lisístrata la metáfora del trabajo de la lana para explicarle al Probulo cómo piensa administrar la ciudad lo que hace es fusionar la ciudad y el hogar (Vaio 1973, 373-374). Sobre el simbolismo del trabajo en el telar cf. Iriarte 1990, en particular 31-32.

privado e invadiendo el público, «propiedad exclusiva» de los hombres (vv. 516-528). Abandonan sus hogares para poner al servicio del bien público la experiencia y el sentido común que utilizan en la administración de la casa, proyectando los roles domésticos a la vida de la ciudad (García Novo 1991, 47). Cuando el delegado del Consejo le pregunta a Lisístrata, con cierto toque de ironía, si de verdad las mujeres pretenden administrar el dinero público, esta le responde que no tienen nada de extraño, porque es lo que hacen en el hogar. Todos los males de la ciudad y la guerra y todos los chanchullos de los politicastos se hacen por medio y a causa del dinero, así que lo mejor es que se ocupe de él quien sepa darle su verdadera utilidad (vv. 486-502).

A lo largo de la obra se insiste en que solo se logrará la paz si actúan como lo hacen todo las mujeres, colaborando. Frente a la torpeza, la incapacidad y el individualismo de los hombres para acabar con la guerra, muestran como cualidades femeninas la solidaridad, la capacidad para llegar a acuerdos y la eficacia para llevar a cabo un plan en conjunto³⁶. Por eso con frecuencia muestran su aprecio por sus congéneres, resaltando sus virtudes y su buena disposición, a veces como forma de darse ánimos para la consecución de sus proyectos.

Aunque no constituyen un grupo armónico ni por edad, ni por categoría social, ni por origen, las diferencias individuales se supeditan al bien común. Actúan al unísono y solidariamente, con el sentimiento de ser parte del colectivo de *γυναῖκες*, condición que está por encima de cualquier diferencia entre ellas. Las mujeres que acuden a la llamada de Lisístrata son de todas las edades y pertenecen a todas las categorías sociales, desde las capas más altas, como la propia protagonista y sus colaboradoras más directas, hasta las más bajas, como las que se ganaban la vida en el mercado y que por su carácter descarado y vulgar son las mejores para la defensa. La envergadura del proyecto hace que en él participen no solo atenienses, sino también mujeres de toda Grecia, como la espartana Lámpito o las representantes beocia y corintia, porque Lisístrata es consciente de que el éxito solo se alcanzará si la adhesión femenina alcanza proporciones panhelénicas. La utopía que propone la obra es solo fantástica en los medios que utiliza, pero en el fondo su aspiración era la de muchos ciudadanos atenienses, que deseaban firmar una paz definitiva para volver a la situación anterior a la llegada de los demócratas radicales con sus ideas expansionistas: Atenas y Esparta compartiendo la hegemonía de Grecia.

Son mujeres comunes que solo pretenden recuperar la estabilidad de su hogar. La guerra no querida las ha dejado en una situación anómala, porque ha alejado de sus casas a sus maridos y a sus hijos. La propuesta de Lisístrata busca la concordia con un único fin inmediato, que es el final de la guerra. En ningún momento se plantea poner en cuestión el modelo social vigente con la utopía de un gobierno de las mujeres, sino reconstruir el núcleo familiar, que la guerra ha trastocado. Lo que desean es enderezar la mala gestión masculina y lo hacen transformando el espacio político en una prolongación del espacio doméstico, un gran *oikos* en el que las mujeres están legitimadas para tomar las riendas. No hay una aspiración a emanciparse ni a usurpar el papel de los hombres, aunque asuman algunos de sus comportamientos. Acaban actuando como ellos, pero sin dejar de pensar como mujeres y luchando con las armas de las mujeres, las de la seducción³⁷. La coquetería femenina y su parafernalia, lejos de ser un reflejo de debilidad, se convierte en un arma enormemente efectiva para obligar a los hombres a firmar la paz (García Novo 1991, 44-45).

Por medio de la suspensión temporal de las reglas de juego lo que se pretende precisamente es reafirmar la estabilidad del modelo social vigente en la *polis*. Solo temporalmente las mujeres han salido de su casa, invirtiendo los roles tradicionales, para restaurarlo a su estado anterior y están de-

³⁶ De Miguel 1997, 305; Konstan 1993, 440.

³⁷ Whitman 1964, 202. De Miguel 1997, 298.

seando volver a ella en compañía de sus maridos. Las mujeres se ocupan de la guerra solo para recobrar la normalidad que esta ha puesto en peligro. Cuando se cumple su objetivo y los hombres aceptan una rendición incondicional, se retiran silenciosamente. Atenienses y espartanos pueden llevarse a casa a sus mujeres y volver de nuevo al orden tradicional trastocado por la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOTT, W. G., 1996, *Alexis: The Fragments. A commentary*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BERNABÉ, A., 2008, «Mujeres al poder. Utopías del gobierno de las mujeres en la comedia antigua», en: J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica*, Bari: Levante Editori, 53-72.
- BOWIE, A. M., 1993, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BYL, S., 1991, «Le stéréotype de la femme athénienne dans *Lysistrata*», *RBPh* 69:1, 33-43.
- CARRIÈRE, J.-C., 2000, «L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés», en: J. Leclant, J. Jouanna (eds.), *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999*, Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 197-236 (*Cahiers de la Villa Kérylos*, 10).
- DE MIGUEL JOVER, J. L., 1997, «*Lisistrata* o la República del οἶκος», en: A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, Salamanca: LOGO Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, 295-306.
- DETIENNE, M., 1972, *Les Jardins d'Adonis: La mythologie des parfums et des aromates en Grèce*, Paris: Éditions Gallimard.
- DORATI, M., 1998, «*Lisistrata* e la tessitura», *QUCC* 58, 41-56.
- DOVER, K. J., 1972, *Aristophanic Comedy*, Berkeley: University of California Press.
- FARIOLI, M., 2001, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*. Milano: Vita e Pensiero.
- FINNEGAN, R., 1995, *Women in Aristophanes*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- FOLEY, H. P., 1982, «The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *CPh* 77, 1-21.
- FRANCHINI, E., 2020, *Pherekrates fr. 85-163*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FUNAIOLI, M. P., 1984-85, «"Nomi parlanti" nella *Lysistrata*», *MCr* 19-20, 113-120.
- GARCÍA NOVO, E., 1991, «Mujeres al poder: una lectura de *Lisistrata*», *CFC(egi)* 1, 43-56.
- GEORGOUDI, S., 2003, «*Lysimachè*, la prêtresse», en: N. Loraux (dir.), *La Grèce au féminin*, Paris: Les Belles Lettres, 167-214.
- GONZÁLEZ GALVÁN, G., 2024, «Misoginia en la poesía helenística», *Fortunatae* 15, 113-122.
- GOULD, J., 1980, «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», *JHS* 100, 38-59.
- GUEVARA MACÍAS, E., 2020, «Clasificación de los personajes femeninos en las comedias de Aristófanes», *Φ-Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, 117-136.
- HENDERSON, J., 1980, «*Lysistrata*: The Play and its Themes», en: J. Henderson (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, *YCLS* 26, 153-218.
- HENDERSON, J., 1987a, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford: Oxford University Press.
- HENDERSON, J., 1987b, «Older Women in Attic Old Comedy», *TAPhA*, 117, 105-129.
- HENDERSON, J., 1991², *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- HENDERSON, J., 2000, «Pherekrates and the Women of Old Comedy», en: D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London: Duckworth-The Classical Press of Wales, 135-150.
- IRIARTE, A., 1990, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus.

- KANAVOU, N. P., 2011, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- KONSTAN, D., 1993, «Aristophanes' *Lysistrata*: Women and the Body Politic», en: A. H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*. Bari: Levante, 431-444.
- LEWIS, D. M., 1955, «Notes on Attic Inscriptions (II): XXIII. Who was Lysistrata?», *ABSA* 50, 1-12.
- LPGN II: OSBORNE, M. J., & S. G. BYRNE (eds.), 1994, *A Lexicon of Personal Greek Names*, vol. II: *Attica*, Oxford: Clarendon Press.
- LPGN III.A: MATTHEWS, E., & P. M. FRASER (eds.), 2001, *A Lexicon of Personal Greek Names*, vol. III.A: *The Peloponnese, Western Greece, Sicily and Magna Graecia*, Oxford: Clarendon Press.
- LÓPEZ EIRE, A., 1994, *Aristófanes. Lisístrata*, Salamanca: Hespérides.
- LORAUX, N., 1990², «L'Acropole comique», en: *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris: Éditions La Découverte, 157-196.
- LORAUX, N., 1991, «Aristophane et les femmes d'Athènes. Réalité, fiction, théâtre», *Métis* 6, 119-130.
- LOUGOVAYA-AST, J., 2006, «Myrrhine, the First Priestess of Athena Nike», *Phoenix* 60:3/4, 211-225.
- MACDOWELL, D. M., 1995, *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- MADRID, M., 1998, «La imagen de las mujeres en la comedia aristofánica», en: J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla, J. Redondo (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. Actes del congrés internacional Valencia 15-17 maggio 1997*, Bari: Levante, 291-317.
- MADRID, M., 1999, *La misoginia en Grecia*, Madrid: Cátedra.
- MASTROMARCO, G., 1995, «Problemi di interlocuzione nel prologo della "Lisistrata" di Aristofane», *Eikasmos* 6, 71-90.
- MASTROMARCO, G., 1997, «La *Lisistrata* di Aristofane: emancipazione femminile, società fallocratica e utopia comica», en: A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, Salamanca: LOGO Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, 103-116.
- MOROSI, F., 2021, *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- O'HIGGINS, L., 2006, *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PELLEGRINO, M., 2015, *Aristofane. Frammenti*, Lecce-Rovato: PensaMultiMedia.
- PERUSINO, F., 2003, «Donne e polis nella *Lisistrata* di Aristofane», en: *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo (Atti del Convegno Internazionale. Siracusa 19-22 settembre 2001) (Quaderni di Dioniso 1)*, Palermo: Palumbo, 103-115.
- PERUSINO, F., & S. BETA, 2020, *Aristofane. Lisistrata*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori.
- POMEROY, S. B., 2002, *Spartan Women*, Oxford: Oxford University Press.
- ROSELLINI, M., 1979, «*Lysistrata*: une mise en scène de la féminité», *Les Cahiers de Fontenay* 17 (*Aristophane: les femmes et la cité*), 11-32.
- SCHAPS, D., 1977, «The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names», *CQ* 27:2, 323-30.
- SILVA, M. F., 1979-1980, «A posição social da mulher na comédia de Aristófanes», *Humanitas* 31-32, 97-114.
- SOMMERSTEIN, A. H., 1977, «Aristophanes and the Events of 411», *JHS* 97, 112-126.
- SOMMERSTEIN, A. H., 1980, «The Naming of Women in Greek and Roman Comedy», *QS* 11, 393-418.
- TAAFFE, L. K., 1993, *Aristophanes and Women*, London: Routledge.
- THONEMANN, P., 2020, «Lysimache and *Lysistrata*», *JHS* 140, 128-42.
- URLI, I., 1969, «Le Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι di Aristofane», *QTTA* 2, 61-83.
- VAIO, J., 1973, «The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' *Lysistrata*», *GRBS* 14:4, 369-380.
- VALDÉS GUÍA, M. A., 2017, «Poder, victoria y paz femeninas: el caso de Mirrina en *Lisístrata* de Aristófanes», en: D. Pérez Sánchez, M. J. Rodríguez Gervás, J. R. Carbó García, I. Pérez Miranda (eds.), *Poder y heterodoxia en el mundo greco-romano: estudios en homenaje a la profesora M.ª José Hidalgo de la Vega*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 35-46.

- VALDÉS GUÍA, M. A., 2023, «Las mujeres y la paz: espacios de solidaridad femenina en la comedia y en la realidad cultural de la Atenas clásica», en: C. M. Ruiz Vivas, D. Sierra Rodríguez (eds.), *Deconstruyendo la ciudad antigua: mujeres, memoria y paz*, Granada: Universidad de Granada, 143-168.
- WHITMAN, C., 1964, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.