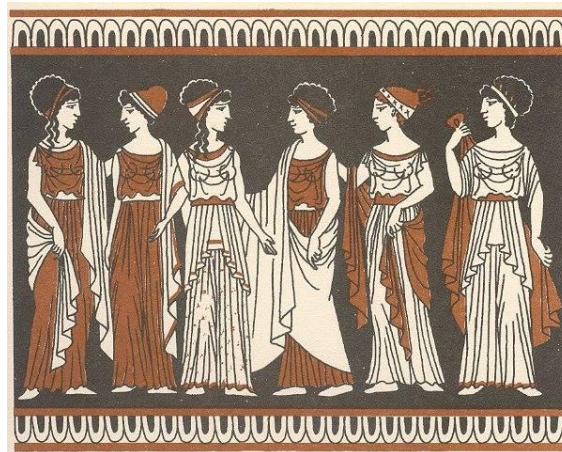




Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Grado

**Las relaciones familiares en las comedias
conservadas de Aristófanes**



Autora: Paula Piñeiro López

Directora: Lucía Rodríguez-Noriega Guillén

Grado en Estudios Clásicos y Románicos

Curso académico 2021-2022

Oviedo, mayo de 2022

ÍNDICE

Introducción.....	2
Objetivos.....	2
Metodología.....	2
Organización del TFG.....	2
1. Comedia y realidad social.....	4
1.1 La familia en la Atenas contemporánea.....	4
1.2 Condicionantes impuestos al reflejo de las relaciones familiares por el argumento y la economía de las obras.....	6
1.3 Relaciones familiares y comicidad.....	7
2. Las relaciones familiares en la comedia de Aristófanes.....	8
2.1 Las relaciones maritales en la comedia aristofánica.....	8
2.1.1 La concertación del matrimonio en el caso de los hombres.....	8
2.1.2 La boda.....	9
2.1.3 Matrimonio y misoginia en la comedia de Aristófanes.....	10
2.1.4 La preocupación del marido por la esposa y el núcleo familiar más directo .	13
2.1.5 Relaciones sexuales extramatrimoniales.....	14
2.1.6 La elección del nombre de los hijos.....	17
2.2 Las relaciones paterno-filiales en la comedia aristofánica.....	18
2.2.1 La preocupación del padre por el bienestar de los hijos.....	18
2.2.2 La preocupación de la madre por el bienestar de los hijos.....	21
2.2.3 Los padres y el aprendizaje de los niños y jóvenes.....	24
2.2.4 Los padres y el matrimonio de las hijas.....	27
2.2.5 Los hijos y la herencia.....	29
2.2.6 La preocupación de los hijos por los padres.....	31
2.2.7 Familia y ritos religiosos.....	32
2.3 Otras relaciones familiares en la comedia de Aristófanes.....	34
Conclusiones.....	37
Anexo.....	39
Bibliografía.....	43

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

El Objetivo General (OG) de este TFG es estudiar las relaciones familiares que se observan en las comedias conservadas de Aristófanes, ya sea entre esposos, padres e hijos o dentro de la familia extensa. Buscamos con ello poner en práctica distintas competencias específicas adquiridas en el Grado, tal como se recoge en la guía docente de la asignatura, en especial las que tienen que ver con la traducción, interpretación y comentario de textos literarios griegos, teniendo en cuenta su contexto histórico-social, así como otras más generales (planificación, búsqueda de bibliografía, manejo de medios informáticos, etc.). Este OG se articula en los siguientes Objetivos Específicos (OEs):

OE1. Recabar todos los pasajes que contengan datos sobre las relaciones familiares en cada obra, teniendo en cuenta tanto las palabras como las acciones que puedan deducirse del texto, ya que, al tratarse de obras dramáticas, parte del sentido se transmite a través de la actuación de los actores que encarnan a los personajes.

OE 2. Dar una traducción propia a los pasajes seleccionados.

OE 3. Analizar los pasajes seleccionados intentando determinar hasta qué punto se trata de un reflejo de la situación social real contemporánea, y en qué medida intervienen en su tratamiento factores de comicidad, u otros.

OE 4. Alcanzar las conclusiones pertinentes.

METODOLOGÍA

El acopio de datos para el OE 1 se llevará a cabo mediante la lectura atenta de cada comedia, en versión bilingüe. Para el texto griego se utilizará la edición actualmente considerada canónica, que es la de N. G. Wilson en la colección OCT, en dos volúmenes (2007). De todas formas, se tendrán en cuenta otras ediciones, siempre que se considere necesario. Se consultarán, para cada obra, todas las traducciones de que se disponga.

Para el OE 3 se llevará a cabo un estudio previo del argumento y la tesis que defiende cada comedia, así como de los personajes, de acuerdo con la bibliografía pertinente (que se recabará mediante consulta de los repertorios al uso). Además, se tendrá en cuenta bibliografía específica sobre la situación familiar y la vida cotidiana en la Atenas contemporánea del autor, así como estudios sobre la comicidad en Aristófanes y sus contemporáneos.

ORGANIZACIÓN DEL TFG

Este TFG está organizado en tres grandes partes. En la primera, “Comedia y realidad social”, me ocupo, basándome en la bibliografía pertinente, por un lado, de las relaciones familiares en la Atenas contemporánea de Aristófanes, y, por otro, de cómo el reflejo de esas relaciones en la comedia se puede ver distorsionado por las necesidades del argumento y la economía de las obras, además de por el humor característico del género. En la segunda, “Las relaciones familiares en la comedia de Aristófanes”, que constituye el cuerpo central de este TFG, analizo los textos seleccionados a partir del

trabajo de campo previo (véase OE1). La lectura atenta de las comedias en versión bilingüe me ha llevado a detectar material de interés para el tema en todas las obras de Aristófanes, excepto en los *Caballeros*. Los pasajes estudiados están agrupados y organizados temáticamente en tres epígrafes (cada uno con las subdivisiones pertinentes), que versan respectivamente sobre las relaciones maritales, las paterno-filiales, y otras. Llevan una numeración corrida del 1 al 37, y se presentan en el original griego acompañado de una traducción propia al español. La tercera parte del trabajo está dedicada a las conclusiones.

Aunque en el análisis de cada pasaje ofrezco una breve contextualización, al final del TFG incluyo como anexo un pequeño resumen de cada comedia (excepto los *Caballeros*, que no ofrece ningún texto de interés) al que remito desde aquí, para evitar innecesarias repeticiones y por comodidad del lector. Los resúmenes se encuentran organizados alfabéticamente según el título castellano de las obras.

Para finalizar, incluyo una bibliografía con todas las obras que he utilizado para la elaboración de este trabajo.

1. COMEDIA Y REALIDAD SOCIAL

La bibliografía consultada nos permite suponer que las relaciones familiares reflejadas en las obras de Aristófanes responden básicamente a la realidad social de la Atenas contemporánea. Ahora bien, al mismo tiempo, la manera en que se presentan al espectador está inevitablemente condicionada por las características propias del género cómico y, en especial, por factores como el argumento y la economía de las propias obras, y el humor¹. En este apartado vamos a analizar brevemente todos esos aspectos.

1.1 LA FAMILIA EN LA ATENAS CONTEMPORÁNEA²

La comedia aristofánica se sitúa en la Atenas del presente del autor y su público. Este hecho está vinculado con las propias condiciones de representación de las obras, compuestas exclusivamente para los concursos dramáticos que tenían lugar durante las festividades en honor a Dioniso. Las comedias estaban pensadas para representarse una sola vez, y ante un auditorio que en las Leneas estaba formado exclusivamente por ciudadanos atenienses, a los que durante las Grandes Dionisias se unían extranjeros, en especial enviados oficiales de otras ciudades griegas. Por tanto, los poetas cómicos de esta época no componían pensando en la posteridad, sino para un público estrictamente contemporáneo y mayoritariamente ateniense. Precisamente por eso, las obras estaban protagonizadas por personajes en los que podía verse reflejado el auditorio: ciudadanos corrientes de ambos sexos, de mediana edad. La mayoría son campesinos y comerciantes, gente de clase media-baja, que eran halagados por el autor frente a los habitantes más acaudalados de la ciudad, contra los que muestra una clara hostilidad.

Con todo, aunque la mayor parte de los personajes son atenienses, también aparecen algunos extranjeros, sobre todo griegos procedentes de otras *póleis* (de los que a menudo se burla el autor, de acuerdo con los prejuicios típicos entre comunidades vecinas), con menos frecuencia, bárbaros, hacia los que la producción entera de Aristófanes muestra un claro desprecio.

En época de Aristófanes, el matrimonio entre ciudadanos era la base de la sociedad ateniense, ya que sólo los hijos de padre y madre ciudadanos tenían, a su vez, el estatuto de ciudadanía, que les daba plenos derechos³, frente a los metecos (extranjeros que eran libres, pero no podían participar en política) y los esclavos. Así pues, todos los miembros libres de la sociedad recibían una gran presión por parte de su entorno para que contrajesen matrimonio⁴. Las mujeres, porque carecían de independencia personal, y obligatoriamente debían ser mantenidas y representadas por un familiar varón, que primero era su padre y luego su marido (las viudas podían serlo por los hijos mayores de

¹ Sobre Aristófanes y su obra en general destacamos, entre la abundantísima bibliografía especializada, los trabajos de Dover (1972) y Gil Fernández (1996), que en conjunto proporcionan una excelente introducción a todos los aspectos de su obra.

² Para la elaboración de este apartado me he servido de Barbieri (1963), Harrison (1968), Pomeroy (1987), Rojo Pérez (1987), Mossè (1990), Flacelière (1993), Mirón Pérez (2000), Morales Ortiz (2007), Quintano Martínez (2015), Damet (2016), Delgado Hervás y Picazo Gurina (2016), aparte de otros escritos que cito puntualmente.

³ Fue Pericles quien, en 451 a.C., hizo promulgar la ley conforme a la cual solo era ciudadano ateniense el hijo de padre y madre atenienses libres; con anterioridad, bastaba con ser hijo de padre ciudadano.

⁴ Sobre el derecho matrimonial ático, véase Harrison, 1968, pp. 1-60.

edad, o por otros familiares directos varones, o bien se veían obligadas a volver a casarse); de manera que no casarse constituía para una mujer una gran desgracia, y procrear hijos, su mayor logro social. A su vez, un ciudadano varón debía casarse para tener hijos, que debían dar perpetuidad no sólo a su propio linaje familiar, sino al pueblo ateniense como tal.

Aparte de eso, se esperaba que los hijos cuidaran de sus padres en la vejez, y los sepultaran de acuerdo con los ritos. Lo ideal era tener un único hijo varón, para salvaguardar el patrimonio, pero, naturalmente, la realidad se alejaba mucho de ese ideal, que, por otro lado, habría hecho imposible la propia supervivencia de la sociedad.

Dentro de los matrimonios normalmente existía una gran diferencia de edad, ya que las mujeres se casaban entre los 14 y los 18 años, mientras que los varones no solían hacerlo antes de los 30. Las respectivas actividades y papeles sociales que tenían los esposos en la sociedad contemporánea estaban perfectamente delimitados: las mujeres eran las administradoras de los hogares, las encargadas de confeccionar la ropa de toda la familia, de cuidar a los hijos cuando éstos eran pequeños, etc. Los hombres, por su parte, eran los responsables de ganar el sustento para la familia, y participaban en las diversas instituciones políticas que sustentaban el sistema democrático ateniense.

En las familias modestas, era la propia madre quien se encargaba de amamantar y criar a los recién nacidos; en cambio, en las casas ricas esos cuidados eran confiados a una nodriza, que solía ser una esclava, pero también podía ser una mujer libre de clase baja. En la más tierna infancia, las madres y las nodrizas les cantaban a los niños canciones de cuna y, cuando ya tenían edad para comprender, les contaban fábulas e historias de dioses y héroes, que eran la primera enseñanza que recibían⁵. De acuerdo con Flacelière, 1993, p. 116, “Seguramente iniciarían algo más tarde a los niños en la mitología y leyendas nacionales, transmitiéndoles lo que a su vez habían aprendido en su infancia y posteriormente, al frecuentar las fiestas religiosas, con la contemplación de las obras de arte. De este modo los preparaban a la lectura de los poemas de Homero y de Hesíodo con el maestro de lectura.”

Una vez que sus hijos varones tenían edad para ir a la escuela, las mujeres ya no podían ayudarlos en sus estudios. Así, sobre los seis años comenzaban a asistir a clases con el maestro elemental escogido por el padre. En Atenas no existían escuelas públicas a cargo del Estado, de manera que la enseñanza quedaba en manos de iniciativas particulares. Terminada la escuela primaria, sobre los 12 años, los niños de clase media-baja pasaban a formarse en los diversos oficios, mientras que los de familias más pudientes continuaban estudiando unos años más con los maestros de retórica, los sofistas, que precisamente en época de Aristófanes comenzaban a cobrar importancia como principales educadores de los ciudadanos, que debían aprender a hablar en público para poder participar en las instituciones democráticas.

Estos educadores iniciaron un profundo cambio en la enseñanza aristocrática tradicional, la cual se basaba en la introducción de los jóvenes en la actividad de los grupos de varones adultos de la mano de su padre y el círculo de camaradas de éste (la *hetería*), en especial a través de la asistencia regular a los simposios y la participación en

⁵ Sobre la educación que recibían los niños en la familia en la Grecia antigua, véase Vergara Ciordia (2013).

distintas celebraciones y certámenes. De esta manera, los jóvenes aprendían directamente de sus mayores por vía oral e imitativa. Los sofistas, en cambio, proponían una formación intelectual sistemática y totalmente independiente del círculo de la familia, con un plan de estudios destinado a dotar a sus alumnos de las competencias que exigía la nueva cultura democrática. Todo esto provocó la reacción de los sectores más conservadores, que veían no solo errónea, sino éticamente peligrosa esta nueva educación sofística, que escapaba del control de la familia y del círculo cerrado de camaradas del padre, e instruía a cualquiera que pudiera pagar por aprender. Así se manifiesta en los ataques que se le hacen desde la comedia, como veremos en algunos de los pasajes que vamos a analizar.

Las niñas, por su parte, recibían de las madres y de las esclavas una educación exclusivamente doméstica, que las preparaba para la vida hogareña, aprendiendo a llevar la intendencia y las finanzas de la casa y, por supuesto, a tejer y coser. De hecho, ya debían ser unas expertas en este oficio cuando, a los 7 años, en calidad de *arreforas*, comenzaban el peplo que se le entregaba como ofrenda a Atenea en la festividad de las Panateneas. Otro de los aprendizajes más importantes para la mujer se relacionaba con la cocina. En este apartado se incluía la propia elaboración de ciertos productos, como la harina, fundamental en la dieta, y la preparación de las comidas no solo para el día a día, sino también para algunos rituales que iban acompañados de alimentos específicos cocinados para la ocasión.

1.2 CONDICIONANTES IMPUESTOS AL REFLEJO DE LAS RELACIONES FAMILIARES POR EL ARGUMENTO Y LA ECONOMÍA DE LAS OBRAS

Entre los factores que influyen en cómo aparecen reflejadas las relaciones familiares en la comedia de Aristófanes, hemos mencionado al principio la propia trama de las obras, condicionada, a su vez, por el número de actores de que disponía el poeta. El número de figurantes que podían aparecer sobre el escenario era, en principio, ilimitado. En cambio, el número de actores parlantes, que originariamente eran dos, se fijó en un momento dado en tres. La tradición se divide en cuanto a si ello fue obra de Esquilo o de Sófocles, pero probablemente no fue por iniciativa de ninguno de los dos; más bien parece que lo que lo ocasionó fue la institución de un concurso de actores en las Dionisias del 449 a.C., seguido por otro en las Leneas del 432 a.C., ya fuera en aras de una competencia más justa, o porque aumentar los actores a tres permitía un mejor equilibrio entre la necesidad de versatilidad poética de los dramaturgos y el deseo de maximizar la exposición del actor principal a la audiencia (Csapo y Slater, 1994, p. 221-222).

La limitación de tres actores no significaba en absoluto que el autor estuviera obligado a componer sus obras con únicamente tres personajes, pero sí que no podían aparecer juntos en escena más de tres (aparte de los figurantes). Cada actor tenía, por tanto, que interpretar a dos o incluso más personajes. Esto lo facilitaba el uso de las máscaras que cubrían el rostro, y el resto del atuendo, que podían cambiarse con cierta rapidez, para permitir que el actor reapareciera más adelante como otra persona de la trama (Arnott, 1989, p. 44).

Una vez establecida, la “regla de los tres actores” se cumplió de manera estricta en la tragedia, pero los poetas cómicos no se atuvieron demasiado a ella. De todas las

obras aristofánicas conservadas, solo *Caballeros* y *Pluto* están compuestas de manera que puedan ser interpretadas sin necesidad de un cuarto actor, mientras que *Nubes* y *Acarnienses* requieren, al menos, cinco⁶ (Csapo y Slater, 1994, p. 222). Esto se debe, entre otras cosas, a que en demasiadas escenas dialógicas no habría tiempo para un cambio de vestuario entre la salida de un personaje y la llegada de otro.

¿En qué modo afecta esto al tema que nos interesa? Sobre todo, en que buena parte de los miembros de las familias de los protagonistas no aparecen en las obras si no son necesarios para el desarrollo del argumento, lo que condiciona la información que podemos extraer al respecto. Así, por ejemplo, el esposo de Lisístrata, protagonista de la comedia del mismo título, ni siquiera es aludido en la obra, aunque todo apunta a que es una mujer casada; en las *Nubes*, la esposa de Estrepsíades es mencionada varias veces por éste y por su hijo, pero nunca aparece en escena. Ese es, sin duda, el motivo por el que, como veremos, las obras de Aristófanes proporcionan pocos datos sobre otras relaciones de parentesco, menos estrechas.

1.3 RELACIONES FAMILIARES Y COMICIDAD

Pasando a la cuestión de la comicidad, la comedia aristofánica abarca desde las formas más crudas a las más refinadas del humor. Las convenciones del género permiten que Aristófanes represente escenas inverosímiles o mal vistas en la sociedad ateniense dentro del ámbito familiar, pero que en el contexto de la comedia provocan risa en el espectador, tales como que un esclavo pegue a su amo (*Avispas*, vv. 395-400) o que un hijo maltrate a su padre (*Nubes*, vv. 1320-1451), escena que comentaremos más adelante. Por tanto, al analizar pasajes como esos hay que tener en cuenta que ese tipo de situaciones no representan ni mucho menos la realidad social, sino que están concebidas así en aras de la comicidad.

Por otro lado, la comedia aristofánica, como suele suceder en las sociedades machistas, mantiene una actitud convencionalmente misógina. Así, las esposas son acusadas de adulterio, alcahuetería, locuacidad y afición a la bebida (*Tesmoforias* vv. 335 ss., 389 ss., 471 ss., 559 ss.), sin que nadie en el teatro tomara demasiado en serio estas imputaciones (Gil Fernández, 1996, p. 116), porque el tratamiento que se da a esos tópicos misóginos, heredados del yambo, es fundamentalmente humorístico. Por ello, al analizar muchas escenas y diálogos en los que la comicidad se basa en la ridiculización del género femenino, hay que tener cuidado de distinguir hasta dónde llega la realidad, y dónde empieza la distorsión cómica.

Al analizar los pasajes seleccionados para este TFG, tendremos en cuenta tanto estos factores como cualquier otro relacionado con la comicidad y el humor que pueda interferir en la interpretación de las relaciones familiares reflejadas en esos textos.

⁶ El uso de un cuarto y quinto actor en la comedia generalmente se limita a apariciones muy breves (Csapo y Slater, 1994, p. 222).

2. LAS RELACIONES FAMILIARES EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

A partir de la lectura atenta de las obras aristofánicas hemos podido observar relaciones familiares de tipo marital y paterno-filial, así como algunas menciones a la familia extensa (abuelos, tíos, etc.). En este apartado central del TFG vamos a ir revisando los pasajes de mayor interés sobre el tema, que ofrecemos en el original griego acompañado de nuestra traducción al español, con los correspondientes comentarios. Hemos organizado el material tratando de seguir un orden más o menos lógico en lo que se refiere a las propias relaciones estudiadas, por lo que, en primer lugar, nos ocuparemos de las relaciones entre los esposos, en segundo lugar, de las paterno-filiales, y finalizaremos con la familia extensa, estableciendo dentro de cada apartado las subdivisiones necesarias, a tenor del material estudiado.

2.1 LAS RELACIONES MARITALES EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

2.1.1 LA CONCERTACIÓN DEL MATRIMONIO EN EL CASO DE LOS HOMBRES

En Atenas, a pesar de que no existía una ley que castigara a los solteros, como ocurría en Esparta, la presión social para que los hombres contrajeran matrimonio era muy fuerte. La mayor parte de los atenienses se casaban por conveniencia familiar y no por gusto, y en una edad que solía rondar la treintena⁷. Ahora bien, ¿cómo hacían los hombres para encontrar esposa? Al inicio de las *Nubes* encontramos un pasaje que ilustra una de las formas que tenían los varones de concertar su matrimonio, en la escena en la que el protagonista, Estrepsíades, se queja a su hijo Fidípides de las deudas que tiene acumuladas:

Texto 1. *Nubes* 41-42

ΣΤ. εἶθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς, / ἥτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα.

ΕΣ. ¡Ojalá muera miserablemente aquella casamentera/ que me impulsó a casarme con tu madre!

Como vemos, Estrepsíades alude a cómo recurrió a una casamentera para concertar su matrimonio. Normalmente éste se llevaba a cabo tras un acuerdo entre el *kýrios* de la novia, que tenía que aportar una dote, y el pretendiente. Es decir, nunca era el resultado de una elección libre por parte de la mujer, sino que era su padre o, en su ausencia, su tutor legítimo, quien lo concertaba (Mossé, 1991, p. 56). Sin embargo, tal como indica este pasaje, también una casamentera (o a veces, un padrino) podía facilitar arreglos matrimoniales, si el varón no tenía madre o mujeres mayores en su familia cercana que pudieran informarse por él de las cualidades de la futura esposa. Conviene recordar que, por norma general, los futuros esposos no se conocían hasta poco antes de la boda, ya que las muchachas tenían prohibido reunirse libremente con jóvenes varones, pues permanecían recluidas en las habitaciones reservadas a mujeres, el gineceo. Es más, las jóvenes solteras apenas tenían permitido salir al patio interior, pues debían vivir alejadas de toda mirada (Flacelière, 1993, pp. 77-78).

⁷ Véase lo dicho al respecto en el apartado 1.1.

Por otra parte, en el pasaje vemos cómo, ante su mala situación personal, de la que es culpable su hijo, Estrepsíades se desahoga haciendo cómicamente blanco de sus iras a la casamentera que en su momento le buscó esposa.

2.1.2 LA BODA

En dos de las comedias de Aristófanes, la *Paz* y las *Aves*, la obra termina con la boda del protagonista, que se casa con una bella joven, en lo que viene a ser la celebración de su triunfo. En la *Paz*, la novia es Opora, la divinidad de las cosechas, mientras que en las *Aves* es Soberanía, símbolo del poder de los dioses. En ambos casos el matrimonio, del que se espera que nazca descendencia, simboliza la futura prosperidad del héroe, de manera que en el contexto adquiere una dimensión claramente simbólica. Por lo demás, en ambos casos la boda tiene lugar en la escena final y se describe de modo muy breve. Con todo, esos pasajes nos dejan entrever algunos aspectos de la vida cotidiana real, por lo que resultan de interés para nuestro trabajo.

Comenzaremos por la *Paz*, con unos versos que pronuncia el protagonista, Trigeo, que dice así, dirigiéndose al Servidor, cuando se dispone a casarse con Opora:

Texto 2. *Paz* 843-844

TP. τὴν πύελον κατάκλυζε καὶ θέρμαιν' ὕδωρ,/ στόρνυ τ' ἔμοι καὶ τῆδε κουρίδιον λέχος.

TR. Llena la bañera; calienta el agua,/ y prepara para ella y para mí el lecho nupcial.

La ceremonia nupcial era un momento de transición, una especie de “rito de paso” en el que la mujer cambiaba de casa, de potestad y, en última instancia, de modo de vida. Ahora bien, de la boda formaban parte una serie de ritos que evocaban los ideales de la sociedad griega. Uno de los momentos más representados e importantes de la ceremonia nupcial era el baño ritual de la novia, al que justamente se hace alusión aquí, remitiéndonos a los usos y costumbres cotidianos de la época (Rodríguez López, 2014, p. 273).

También al final de las *Aves* asistimos a la boda entre Trigeo y Soberanía, donde la acción va acompañada del siguiente canto del Coro, y de la reacción ante él del protagonista:

Texto 3. *Aves* 1728-1743

XO. ἀλλ' ὑμεναίοις/ καὶ νυμφιδίοισι δέχεσθ' ᾧδαῖς/ αὐτὸν καὶ τὴν Βασιλείαν./ Ἥρα ποτ' Ὀλυμπία [στρ.]/ τὸν ἠλιβάτων θρόνων/ ἄρχοντα θεαὶ μέγαν/ Μοῖραι ξυνεκοίμισαν/ ἐν τοιῶδ' ὑμεναίῳ./ Ὑμῆν ᾧ, Ὑμέναι' ᾧ./ (Ὑμῆν ᾧ, Ὑμέναι' ᾧ)/ ὁ δ' ἀμφιθαλῆς Ἔρωσ [ἀντ.]/ χρυσόπτερος ἠνίας/ ἠῆθνε παλιντόνουσ,/ Ζηνὸς πάροχος γάμων/ τῆς τ' εὐδαίμονος Ἥρας./ Ὑμῆν ᾧ, Ὑμέναι' ᾧ,/ Ὑμῆν ᾧ, Ὑμέναι' ᾧ/ **III.** ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ᾧδαῖς·

COR. Recibidlo a él y a Soberanía/ con himeneos/ y cantos nupciales./ Las divinas Moiras un día en el lecho unieron/ con Hera Olímpica/ al dueño de elevado trono/ en un himeneo como éste./ ¡Himen, oh himeneo! ¡Himen, oh himeneo! Y el floreciente Eros/ de áureas alas/ las riendas llevaba tirando hacia atrás,/ padrino

*de bodas de Zeus/ y de la feliz Hera./ ¡Himen, oh himeneo!/
¡Himen, oh himeneo!/
PIST. ¡Me alegran los himnos, me alegran los cantos!*

Como en cualquier ritual, la música estaba presente en todos los momentos del *gámos* (Rodríguez López, 2014, p. 275), en este caso a través del tradicional “Himeneo” que entona el coro de aves. En las bodas, la música contribuía a la sacralización del rito y a la creación de un ambiente festivo, aunque también se menciona su capacidad para infundir un ánimo propicio en la novia y suscitar la procreación de la pareja. Así, toda la escena nos transmite, con gran precisión, la algarabía y dicha que reinaba en las casas en el momento de la boda, como claramente manifiesta Pistetero (Rodríguez López, 2014, p. 275).

2.1.3 MATRIMONIO Y MISOGINIA EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

Uno de los muchos aspectos en los que se manifiesta la misoginia griega es el de la crítica y ridiculización de la esposa por parte del marido. Este es un tópico que explota con fines humorísticos la comedia griega, como vemos en algunos pasajes de Aristófanes. El más extenso lo encontramos en la continuación del texto 1, del que nos hemos ocupado en el capítulo de la concertación del matrimonio en el caso de los hombres. Habla Estrepsíades, que se dirige, muy enojado, a su hijo.

Texto 4. *Nubes* 41-53

ΣΤ. εἶθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς, / ἦτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα / ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἥδιστος βίος / εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος, / βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις. / ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους / ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως, / σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην. / ταύτην ὅτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμενην ἐγὼ / ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας, / ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων, / δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.

ΕΣ. ¡Ojalá muera miserablemente aquella casamentera/ que me impulsó a casarme con tu madre! Porque yo, campesino, tenía una vida feliz,/ grosera, sucia, descuidada,/ abundante en abejas, rebaño y aceite./ Luego, siendo un paleta,/ me casé con la nieta de Megacles, hija de Megacles,/ ciudadana soberbia, voluptuosa,/ de las mismas costumbres que Cesira./ Después del matrimonio, cuando nos acostábamos/ yo olía a mosto, a higos, a lana, a abundancia;/ ella, por el contrario,apestaba a perfumes, a azafrán, a besos lascivos,/ a gasto, a golosinas, a los placeres de Afrodita.

El pasaje refleja una situación por un lado realista y válida en el mundo ateniense: el matrimonio entre un campesino rico y una mujer de una familia de la ciudad de cierta alcurnia. Sin embargo, todo el parlamento de Estrepsíades tiene un claro tono humorístico. Su comicidad reside en la manera en que el autor hace que el personaje exagere, por una parte, la sofisticación de su esposa y, por otra, su propia rusticidad. En efecto, el protagonista se describe a sí mismo como un patán que disfrutaba llevando una vida de soltero “grosera”, “sucio” y “descuidado”, mientras que, según él, el matrimonio

con una ciudadana de gustos refinados fue lo que le llevó a la ruina. Aparte, culpa a su esposa de lo que en realidad es responsabilidad de su hijo.

Otra expresión de rechazo hacia el matrimonio la encontramos en boca de Blépiro, el marido de Praxágora, en las *Asambleístas*, cuando se despierta y se da cuenta de que su mujer se ha marchado sin avisarle:

Texto 5. *Asambleístas* 323-324

ΒΛ. οἴμοι κακοδαίμων, ὅτι γέρων ὦν ἠγόμην/ γυναῖχ' ὅσας εἴμι ἄξιος πληγὰς λαβεῖν.

ΒΛ. ¡Ay de mí, desgraciado, que siendo viejo me dio por tomar/ mujer! ¡La de tortas que merezco recibir!

En este caso, el pasaje refleja el tópico del hombre que se lamenta por haberse casado de viejo, en lugar de haber permanecido soltero. Por otro lado, estos versos dejan ver cómo la primera reacción del personaje ante la ausencia de su mujer es de enfado, no de preocupación (aunque seguramente esto obedece, al menos en parte, a la comicidad de la obra). Por el episodio en su conjunto queda claro que Praxágora sólo podía salir en ocasiones específicas y debía de informar a su esposo con antelación. Sabemos, como indica Pomeroy, 1999 pp. 96-97, que esto refleja un aspecto de la vida cotidiana de la época, ya que mientras los hombres pasaban la mayor parte de su tiempo en lugares públicos, como la plaza del mercado y el gimnasio, las mujeres respetables permanecían en sus casas, no sólo porque sus trabajos no les permitían grandes ocasiones de salir, sino también por la influencia de la opinión pública y la autoridad del marido.

Una de las circunstancias en las que no se ponían problemas para la salida nocturna de una mujer casada era que acudiese a ayudar a una vecina en un parto, como vemos en la continuación del diálogo entre Praxágora y Blépiro, a propósito de las andanzas nocturnas de la primera:

Texto 6. *Asambleístas* 526-534

ΒΛ. πῶς οὖν ὄρθριον/ ὄχου σιωπῆ θοιμάτιον λαβοῦσά μου;/ **ΠΡ.** γυνή μέ τις νύκτωρ ἑταίρα καὶ φίλη/ μετεπέμψατ' ὠδίνουσα. **ΒΛ.** κατ' οὐκ ἦν ἐμοὶ/ φράσασαν ἰέναι; **ΠΡ.** τῆς λεχοῦς δ' οὐ φροντίσαι/ οὕτως ἐχούσης, ὄνερ; **ΒΛ.** εἰποῦσάν γ' ἐμοί./ ἀλλ' ἔστιν ἐνταῦθά τι κακόν. **ΠΡ.** μὰ τῷ θεῷ,/ ἀλλ' ὥσπερ εἶχον ὀχόμην· ἐδεῖτο δὲ/ ἥπερ μεθῆκέ μ' ἐξιέναι πάση τέχνῃ.

ΒΛ. ¿Cómo, pues, de madrugada,/ cogiste mi manto en secreto y te marchaste?/
ΠΡ. Una mujer, de noche, compañera y amiga,/ me mandó llamar porque estaba con dolores de parto. **ΒΛ.** ¿Y no podías/ habérmelo dicho antes de salir? **ΠΡ.** ¿Y no haber cuidado/ de la parturienta en tal estado, maridito mío? **ΒΛ.** Habérmelo dicho, por lo menos./ Aquí hay algo malo. **ΠΡ.** ¡No, por las diosas!/
Sino que me fui tal como estaba,/ porque la que vino por mí me suplicaba que saliera como fuera.

Prestar ayuda en el parto era una labor femenina importantísima, y concebida en la antigua Grecia casi en exclusiva como un asunto de mujeres. Durante el alumbramiento, la sangre y otros fluidos (como la placenta) salían del cuerpo y entraban en contacto con el exterior, originando así un *miasma*, una impureza, razón por la que se

le encomendaba este trabajo a las mujeres. Los médicos eran los únicos hombres que podían estar presentes, si bien su intervención solía estar limitada a situaciones especialmente complicadas. En general, la parturienta era asistida por las mujeres de su familia, sus amigas y vecinas, y por una comadrona experimentada, esencial para el buen término del parto (Cisneros Abellán, 2019, pp. 96-97). Ese es el motivo por el que Praxágora utiliza esta excusa para justificar su ausencia, cuando no quiere revelar a su esposo que, en realidad, ha salido de madrugada, conjurada con las otras mujeres, para asistir disfrazada de hombre a la Asamblea, y hacer que ésta vote la entrega del poder a las mujeres, con el fin de poner fin a los problemas de Atenas.

Otro aspecto que se refleja en la comedia aristofánica relacionado con el tema que nos ocupa en este apartado es el del maltrato dentro del matrimonio⁸. Así lo vemos en *Lisístrata*, cuando la protagonista trata de convencer a las mujeres para hacer una huelga sexual, y recibe la siguiente réplica de una de sus compañeras, Calinica:

Texto 7. *Lisístrata* 159-165

KA. φλυαρία ταῦτ' ἐστὶ τὰ μεμιμημένα./ ἐὰν λαβόντες δ' ἐς τὸ δωμάτιον βία/ ἔλκωσιν ἡμᾶς; **ΛΥ.** ἀντέχου σὺ τῶν θυρῶν./ **KA.** ἐὰν δὲ τύπτωσιν;/ **ΛΥ.** παρέχειν χρῆ κακὰ κακῶς./ οὐ γὰρ ἔνι τούτοις ἡδονὴ τοῖς πρὸς βίαν.

CA. Esas simulaciones son tonterías./ ¿Y si nos cogen a la fuerza/ y nos meten en la alcoba? **LI.** Agárrate a la puerta./ **CA.** ¿Y si nos pegan?/ **LI.** Hay que dejarse malamente mal/ , porque no hay placer en las cosas a la fuerza.

Como vemos, el abuso y el maltrato a las esposas se usa aquí como recurso cómico, destinado a conectar con el público masculino asistente al espectáculo. Pero, al mismo tiempo, las palabras de Lisístrata dejan claro que, para el poeta, mantener sexo por la fuerza no resultaba placentero, lo que indica un rechazo hacia esas situaciones. Al mismo tiempo, las mujeres aristofánicas no son apocadas, sino que se defienden de la violencia física recurriendo también al uso de la fuerza, lo que quizá sea una inversión de las prácticas de género para aumentar la comicidad de la acción, ridiculizando a las mujeres que actúan como los hombres (Molas Font, 2006, pp. 44-45).

Otro pasaje en el que, de manera sutil, las relaciones matrimoniales aparecen dibujadas con un tinte de misoginia en aras del humor lo encontramos en las *Avispas*, cuando Filocleón, el padre del protagonista, explica por qué le gusta ser juez:

Texto 8. *Avispas* 605-612

ΦΙ. ὁ δὲ γ' ἥδιστον τούτων ἐστὶν πάντων, οὗ γὰρ 'πελελήσμην./ ὅταν οἴκαδ' ἴω τὸν μισθὸν ἔχων, κᾶπειθ' ἤκονθ' ἅμα πάντες/ ἀσπάζονται διὰ τὰργύριον, καὶ πρῶτα μὲν ἡ θυγάτηρ με/ ἀπονίζη καὶ τὸ πόδ' ἀλείφῃ καὶ προσκύψασα φιλήσῃ/ καὶ παπίζουσ' ἅμα τῇ γλώττῃ τὸ τριώβολον ἐκκαλαμάται./ καὶ τὸ γύναιόν μ' ὑποθωπεῦσαν φυστὴν μᾶζαν προσενέγκῃ./ κᾶπειτα καθεζομένη παρ' ἐμοὶ προσαναγκάζη, “φάγε τουτί,/ ἔντραγε τουτί”

⁸ Sobre el tema de la violencia de género en la Antigüedad, véase la obra colectiva editada por Molas Font et al. (2006).

FI. ¡Ah! y se me olvidaba lo más agradable de todo:/ cuando entro en casa con el salario, todos festejan mi llegada/ a causa del dinero, y enseguida mi hija/ me lava y me perfuma los pies y se agacha para besarme;/ y me llama “papuchi” y me pesca con la lengua la moneda de tres óbolos que llevo en la boca./ Y mi mujer me halaga y me trae una tarta riquísima,/ se sienta a mi lado y me dice insistentemente: “Come esto,/ prueba esto otro”.

El personaje comenta ingenuamente lo feliz que se siente por los mimos y halagos que le prodiga su mujer cuando viene a casa con la paga de juez. Los espectadores, sin embargo, no dejarán de notar, como quiere el autor, que ese cariño de la esposa es totalmente interesado y responde únicamente al deseo de disponer para ella de ese dinero; evidentemente, lo mismo sucede con la hija.

2.1.4 LA PREOCUPACIÓN DEL MARIDO POR LA ESPOSA Y EL NÚCLEO FAMILIAR MÁS DIRECTO

Al margen de los tópicos misóginos relacionados con el matrimonio que hemos visto en el apartado precedente, el vínculo con la familia más directa y la preocupación por el bienestar de la esposa, junto con el de los hijos, es una característica propia de varios personajes de las comedias de Aristófanes, como vamos a analizar en este apartado. Comenzaremos por un texto de los *Acarnienses*, en el que el protagonista, Diceópolis, harto de la situación de guerra en la que lleva seis años inmersa Atenas, da la siguiente orden a Anfiteo, un enigmático personaje que va a hacer para él de mediador con el enemigo:

Texto 9. *Acarnienses* 130-132

AI. εμοί σύ, ταυτασί λαβὼν ὀκτώ δραχμᾶς/ σπονδᾶς ποιήσαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω/ και τοίσι παιδίοισι καὶ τῇ πλάτιδι.

DI. Tú, coge estas ocho dracmas de aquí/ y conciértame una tregua con los lacedemonios para mí solo,/ mis hijos y mi mujer.

Como vemos, Diceópolis busca establecer un pacto con los laconios que lo incluye únicamente a él y su familia más directa: sus hijos y su mujer. Los comentaristas suelen subrayar el individualismo egoísta del personaje, que se despreocupa totalmente de sus conciudadanos. Sin embargo, desde nuestro punto de vista cabe destacar justamente que Diceópolis no piensa únicamente en sí mismo, sino también en las personas que conviven con él y cuyo bienestar material está indisolublemente unido al suyo propio. Dicho de otro modo: observamos aquí cómo un ateniense casado y con hijos no se ve a sí mismo como un individuo, sino como parte de la institución familiar, y actúa en consecuencia.

Algo muy similar se desprende de un pasaje del *Pluto*, en el que Blepsidemo, vecino y amigo del protagonista, Crémilo, comenta con éste lo siguiente, una vez que ambos han conseguido ahuyentar a Penía, personificación de la pobreza:

Texto 10. *Pluto* 613-615

BA. νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἐθέλω πλουτῶν/ εὐωχεῖσθαι μετὰ τῶν παίδων/ τῆς τε γυναικός.

BL. ¡Por Zeus, lo que yo quiero es ser rico,/ y disfrutar espléndidamente con mis hijos/ y mi mujer!

Otra vez vemos aquí cómo el personaje no piensa únicamente en sí mismo, sino en toda su familia directa, como una unidad indisoluble.

2.1.5 RELACIONES SEXUALES EXTRAMATRIMONIALES

La sociedad ateniense de la época consideraba aceptable que un hombre casado mantuviera relaciones sexuales con prostitutas fuera del matrimonio. Encontramos una referencia a esas prácticas en las *Avispas*, cuando el padre del protagonista, Filocleón (que sabemos que está casado por lo que él mismo dice en el pasaje comentado como texto 8), entra en escena borracho, acompañado de una flautista desnuda que les ha arrebatado a sus convidados⁹:

Texto 11. *Avispas* 1341-1353

ΦΙ. ἀνάβαινε δεῦρο, χρυσομηλολόνηθιον,/ τῆ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου./ ἔχου· φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον./ ὅμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται./ ὀρθῶς ἐγὼ σ' ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην/ μέλλουσαν ἤδη λεςβιεῖν τοὺς ξυμπότας./ ὣν οὐνεκ' ἀπόδος τῷ πέει τωδὶ χάριν./ ἀλλ' οὐκ ἀποδώσεις οὐδ' ἐφιαλεῖς, οἷδ' ὅτι./ ἀλλ' ἐξαπατήσεις κάγχανει τούτω μέγα./ πολλοῖς γὰρ ἤδη χᾶτέροις ταῦτ' ἠργάσω./ ἐὰν γένη δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή./ ἐγὼ σ', ἐπειδὰν οὐμὸς υἱὸς ἀποθάνη,/ λυσάμενος ἔξω παλλακὴν, ὦ χοιρίον.

ΦΙ. Sube aquí, escarabajito dorado,/ y con tu mano agarra esta cuerda./ Cógela, pero ten cuidado, que la cuerdata está pocha./ Sin embargo, no se enfadará si la frota./ Ya viste qué prisa me di en sacarte,/ cuando ibas a hacer cochinas con los convidados./ Muéstrale tu gratitud a esta polla./ Pero sé que ni me lo pagarás ni lo intentarás, sino que/ me engañarás y te burlarás mucho de ella,/ pues eso ya se lo has hecho a muchos otros./ Pero si no quieres seguir siendo una mujer de mala vida,/ yo, en cuanto mi hijo muera,/ te liberaré y te haré mi concubina, cerdita mía.

Como dice Sanchis Llopis (2014, p. 62), en la comedia las prostitutas aparecen como símbolos de los deseos más inconfesables de los hombres. Su estatuto era muy variable, desde las que trabajaban en los burdeles o tenían que hacer la calle, hasta las heteras de lujo que podían permitirse rechazar clientes y ganaban grandes sumas de dinero. Pero el ideal de la mayoría era conseguir una relación estable como concubina de un solo hombre que las mantuviera, como propone hacer aquí Filocleón. Aparte de la comicidad soez de la escena, que se manifiesta tanto en las propias palabras del personaje como en los gestos que éstas dejan traslucir, hay también otro factor de humor en el hecho de que aquí es un padre el que promete a la joven que, en cuanto muera su hijo, la hará su concubina. Obviamente, se trata de un caso de “mundo al revés” (lo normal sería que fueran los muchachos jóvenes los que hicieran tales promesas condicionadas por la muerte de su padre), que pone de manifiesto el carácter serio del hijo, Bdelicleón, protagonista de la comedia, frente a su padre.

Otro ejemplo parecido lo encontramos en los *Acarnienses*, donde, poco después de que Lámaco aparezca herido tras asistir a la guerra, aparece Diceópolis borracho con dos cortesanas, y ambos hombres mantienen el siguiente diálogo:

⁹ Sobre las prostitutas en la comedia, véase Souto Delibes (2002).

Texto 12. *Acarnienses* 1198-1209

ΔΙ. Ἀτταταῖ ἀτταταῖ,/ τῶν τιθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδόνια./ φιλήσατόν με
μαλθακῶς, ὃ χρυσίω,/ τὸ περιπεταστὸν κάπιμανδαλωτόν./ τὸν γὰρ χοᾶ πρώτος
ἐκπέπωκα./ **ΛΑ.** Ὡ συμφορὰ τάλαινα τῶν ἐμῶν κακῶν./ Ἴὼ ἰὼ τραυμάτων
ἐπωδύνων./ **ΔΙ.** Ἰηῦ ἰηῦ, χαῖρε, Λαμαχίππιον./ **ΛΑ.** στυγερός ἐγώ. μογερός ἐγώ./
ΔΙ. τί με σὺ κυνεῖς;/ τί με σὺ δάκνεις;

ΔΙ. (*Con una prostituta de cada brazo*) ¡Ay, ay, ay!/ ¡Qué tetitas, qué duras, cual
manzanas!/ Besadme tiernamente, mis joyitas;/ un beso lascivo y voluptuoso,/ pues
yo he sido el que he bebido la primera copa. **LÁ.** ¡Oh, suerte funesta de mis males!/
¡Ay, ay, qué dolorosas heridas!/ **ΔΙ.** ¡Ay, ay, hola, Lamaquillo!/ **LÁ.** ¡Desdichado
de mí! ¡Desgraciado de mí! **ΔΙ.** (*A una de las mujeres*) ¿Por qué me besas?/ (*A la
otra mujer*) ¿Y tú, por qué me muerdes?

Como se ve, Diceópolis replica, a cada lamento de Lámaco, dándose gusto con las prostitutas, que aportan la sal gorda a la comicidad del pasaje. Aunque Diceópolis está casado (véase texto 9), en la Atenas contemporánea los hombres podían unirse a conveniencia con concubinas y cortesanas para todas aquellas actividades placenteras que no tuvieran que ver con conseguir descendencia¹⁰. A pesar de que la monogamia estaba instaurada en la Atenas clásica, las uniones con otras mujeres eran admitidas socialmente y no constituían delito. Únicamente se consideraba adulterio, y conllevaba graves penas para el varón, cuando un hombre mantenía relaciones con la esposa de otro ciudadano, pues con ello atentaba contra la legitimidad de su progenie. La ley protegía a los hijos nacidos dentro del matrimonio frente a los descendientes libres pero nacidos fuera de él, por lo que tener hijos con concubinas, cortesanas o cualquier tipo de compañía femenina no representaba ningún tipo de peligro para el orden establecido.

Lógicamente, de acuerdo con el mismo principio de mantener la legitimidad de la descendencia, para las mujeres casadas este aspecto era muy diferente. Aristófanes aprovecha cómicamente esa realidad en las *Asambleístas*, cuando Blépiro y Praxágoras se encuentran en casa tras la salida nocturna de ella, que se ha escapado para asistir a la Asamblea en la que las mujeres han conseguido que se les ceda el poder en Atenas:

Texto 13. *Asambleístas* 519-526

ΒΛ. αὔτη, πόθεν ἦκεις, Πραξαγόρα; **ΠΡ.** τί δ', ὃ μέλε,/ σοὶ τοῦθ'; **ΒΛ.** ὃ τί μοι
τοῦτ' ἔστιν; ὡς εὐηθικῶς./ **ΠΡ.** οὔτοι παρὰ τοῦ μοιχοῦ γε φήσεις. **ΒΛ.** οὐκ ἴσως/
ένός γε. **ΠΡ.** καὶ μὴν βασανίσαι τουτί γέ σοι/ ἔξεστι. **ΒΛ.** πῶς; **ΠΡ.** εἰ τῆς κεφαλῆς
ὄζω μύρου./ **ΒΛ.** τί δ'; οὐχὶ βινεῖται γυνὴ κάνευ μύρου;/ **ΠΡ.** οὐδῆτα, τάλαινα',
ἔγωγε.

ΒΛ. Eh, tú, ¿de dónde vienes, Praxágora? **ΠΡ.** ¿Y a ti qué te importa,/ hombre? **ΒΛ.**
¿Qué qué me importa? ¡Faltaría más!/ **ΠΡ.** No dirás que de estar con el amante...
ΒΛ. Y posiblemente/ no con uno sólo. **ΠΡ.** Pues bien, eso puedes/ comprobarlo.
ΒΛ. ¿Cómo? **ΠΡ.** Si mi cabeza huele a perfume./ **ΒΛ.** ¿Y qué? ¿es que no se jode

¹⁰ Sobre el tema, véanse Pomeroy (1987).

con una mujer, aunque no tenga perfume?/ **PR.** No conmigo, al menos, desdichada de mí.

Como vemos, durante la discusión Blépiro hace explícito su temor (por otro lado, lógico, dada la situación) de que Praxágora le esté siendo infiel, cosa de la que ella se burla. Como ya hemos apuntado, la fidelidad de la esposa era algo fundamental, pues la mujer no sólo era la encargada de perpetuar el *oïkos*, dando descendencia a la familia, sino también la portadora de la legitimidad social que hacía distinguir a las personas por su estatus y las dividía entre los ciudadanos y los demás. En consecuencia, que la esposa cometiese adulterio ponía en peligro el estatuto de ciudadanía de sus descendientes. Era un asunto que afectaba a toda la comunidad, de ahí que la justicia sancionara gravemente el adulterio con mujeres casadas (que conllevaba graves penas, incluso la condena a muerte, para el amante), y que en este aspecto el control de la mujer estuviera institucionalizado¹¹. En los casos de adulterio femenino, el marido tenía la capacidad de repudiar a la mujer, expulsarla del hogar y cesar la convivencia familiar. Se afirmaba incluso que el repudio y la denuncia era una auténtica obligación del marido, que podía ser privado de sus derechos civiles de ciudadanía si no recurría al divorcio¹². En cualquier caso, en la escena que estamos comentando el tema se toca de manera ligera y humorística: los espectadores saben que Praxágora no le ha sido infiel a su marido, al que se permite tomar el pelo, mientras que los celos de Blépiro son exagerados por el poeta, que pone en su boca la afirmación de que posiblemente ella no se ha limitado a un sólo amante.

Este mismo tema aparece reflejado en las *Tesmoforias*, en las palabras de un personaje femenino llamado Mica, que ataca a Eurípides por denunciar a las mujeres en sus tragedias, levantando así las sospechas de los hombres de la ciudad (Olson, 2004, p. 175):

Texto 14. *Tesmoforias* 389-399

MI. τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;/ ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυν/ εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,/ τὰς μοιχοτόφους, τὰς ἀνδρραστίας καλῶν,/ τὰς οἰνοπίπας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,/ τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν./ ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων/ ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνταιί τ' εὐθέως/ μὴ μοιχὸς ἔνδον ἢ τις ἀποκεκρυμμένος./ δρᾶσαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ/ ἔξεστι.

MI. Pues, ¿con qué males no nos adorna ése?/ ¿Cuándo no nos ataca, en cuanto/ tiene espectador, actores y un coro,/ llamándonos adúlteras, calentonas,/ borrachas, traidoras, charlatanas,/ inútiles, peste para los hombres?/ Con lo que, en cuanto vuelven de los bancos del teatro,/ nos miran de reojo y registran la casa,/ no sea que tengamos algún amante escondido./ Ya no podemos hacer nada de lo que hacíamos antes.

¹¹ Sobre el adulterio en Atenas y sus aspectos legales, véase Harrison (1968, pp. 36-38).

¹² Sobre la disolución del matrimonio en Atenas, véase Harrison (1968, pp. 38-45).

Como puede apreciarse, el tema está representado de una manera totalmente cómica y en consonancia con el tópico misógino, ya que Mica en ningún momento niega la validez de las acusaciones de Eurípides, sino que lo culpa por haber revelado la verdad a los hombres de la ciudad (Olson, 2004, p. 175).

2.1.6 LA ELECCIÓN DEL NOMBRE DE LOS HIJOS

Uno de los aspectos que forman parte de la vida íntima de las familias es el de la elección del nombre de los hijos, un tema que las fuentes literarias griegas pasan prácticamente en silencio, precisamente por pertenecer al ámbito más privado¹³. En las obras aristofánicas, sin embargo, encontramos un pasaje que habla del asunto. Se trata de un breve fragmento de las *Nubes*, en el que Estrepsíades mantiene una conversación con su criado, contándole anécdotas de su desastroso matrimonio:

Texto 15. *Nubes* 60-67

ΣΤ. μετὰ ταῦθ', ὅπως νῶν ἐγένεθ' υἱὸς οὐτοσί,/ ἐμοί τε δὴ καὶ τῇ γυναικὶ τάγαθῆ,/ περὶ τοῦνόματος δὴ ἴντεῦθεν ἐλοιδορούμεθα./ ἡ μὲν γὰρ ἵππον προσετίθει πρὸς τοῦνομα,/ Ξάνθιππον ἢ Χάριππον ἢ Καλλιπίδην,/ ἐγὼ δὲ τοῦ πάππου ἴτιθέμην Φειδωνίδην./ τέως μὲν οὖν ἐκρινόμεθ'· εἶτα τῷ χρόνῳ/ κοινῇ ζυνέβημεν καθέμεθα Φειδιππίδην.

ΕΣ. Después, cuando nos nació este hijo,/ a mí y a mi buena esposa,/ empezamos a discutir acerca del nombre./ Ella añadía “ίπο”¹⁴, al nombre:/ Jantipo, Caripo o Calípides./ Yo, por mi parte, proponía el del abuelo, Fidónides./ Así pues, dejamos el asunto sin resolver un tiempo,/ hasta que al fin llegamos a un acuerdo y lo llamamos Fidípides.

En la escena vemos cómo Estrepsíades narra el momento de la elección del nombre de su hijo, en la que participó su mujer, con voz propia sobre la decisión. Esto podría reflejar un aspecto de la vida real de la Atenas de la época, dejando ver que las madres tenían el derecho a opinar al respecto. Sin embargo, no debemos olvidar que el hombre de la casa era el que tomaba las decisiones y tenía la última palabra en prácticamente todo lo que se refería a la familia, por lo que podríamos estar ante un ejemplo más del aprovechamiento humorístico de la relación entre Estrepsíades y su esposa en la obra: un ateniense inculto que se ve sometido por una mujer de buena familia, autoritaria y astuta, que quiere imponerse y salirse con la suya en todo lo que puede. Estrepsíades pretendía seguir la norma¹⁵, puesto que su primera elección era el nombre de su padre, abuelo del niño. Hay que decir que, entre los griegos, los nombres propios podían a veces derivar de nombres de divinidades, como Apolonio de Apolo o Heródoto de Hera; otras, hacía referencia a una cualidad física, etc. En cualquier caso, los antropónimos se atenían a un repertorio tradicional, que no admitía innovaciones.

¹³ Sabemos, no obstante (Barbieri, 1963, p. 34), que una vez que el niño había sido reconocido, diez días después del nacimiento, se le imponía oficialmente el nombre en una fiesta llamada δέκατε. Normalmente al primogénito se le daba el nombre del abuelo paterno, y a los siguientes nombres iguales o parecidos a los de otros parientes.

¹⁴ En el original griego, ἵππος, “caballo”, que adaptamos a cómo aparece formando parte de los nombres compuestos en su transcripción castellana.

¹⁵ Véase nota 13.

Precisamente por eso, el nombre de “Fidípides”, que finalmente acuerdan Estrepsíades y su mujer poner al niño, está buscado para añadir comicidad a la obra, ya que esta decisión conjunta da lugar a un nombre inexistente en la vida real. De este modo, la madre consigue darle al hijo un nombre rimbombante, que satisface sus aspiraciones, aunque sea inventado por haber tenido que añadirle como prefijo el nombre del abuelo del niño. En efecto, “Fidípides” no está exento de connotaciones significativas, dado que “los nombres formados sobre *hippos* eran frecuentes en la nobleza y, en este caso, toda una premonición sobre la futura afición del mozo” (Macía Aparicio, 1993, p. 15); efectivamente, Fidípides al crecer se dedicará enteramente a los caballos de carreras, provocando la ruina de su padre.

2.2 LAS RELACIONES PATERNO-FILIALES EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

En este capítulo vamos a ocuparnos de cómo se reflejan en las obras de Aristófanes las relaciones entre padres/ madres e hijos/ as. Para ello, hemos organizado el material en una serie de epígrafes que nos permiten presentarlo de una manera ordenada, y ofrecer una visión de conjunto coherente.

2.2.1 LA PREOCUPACIÓN DEL PADRE POR EL BIENESTAR DE LOS HIJOS

En la mayor parte de las comedias de Aristófanes podemos ver cómo la paternidad se ajusta al patrón general de amor y protección hacia los hijos, en especial cuando éstos son pequeños. En esta sección veremos varios ejemplos en los que, de distintos modos, el autor nos muestra cómo diferentes personajes que son padres se interesan por el bienestar físico y material de los suyos.

Un primer pasaje de interés para el tema que nos ocupa lo encontramos en la *Paz*, en el diálogo entre el protagonista, Trigeo, y sus hijas, cuando aquél se dispone a subir al Olimpo montado en un escarabajo pelotero, para traer de vuelta a la Paz:

Texto 16. *Paz* 114-123

ΠΑ. ὦ πάτερ, ὦ πάτερ, ἄρ' ἔτυμός γε/ δώμασιν ἡμετέροις φάτις ἦκει./ ὡς σὺ μετ' ὀρνίθων προλιπὼν ἐμὲ/ ἐς κόρακας βαδιεῖ μεταμώνιος;/ ἔστι τι τῶνδ' ἐτύμως; εἴπ', ὦ πάτερ, εἴ τι φιλεῖς με. **ΤΡ.** δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον, ἄχθομαι ὑμῖν,/ ἡνίκ' <ἂν> αἰτίζητ' ἄρτον πάπαν με καλοῦσαι./ ἔνδον δ' ἀργυρίου μηδὲ ψακὰς ἢ πάνυ πάπαν./ ἦν δ' ἐγὼ εὖ πράξας ἔλθω πάλιν, ἔξετ' ἐν ὄρα/ κολλύραν μεγάλην καὶ κόνδυλον ὄψον ἐπ' αὐτῇ.

ΗΙ. ¡Padre, padre! ¿Es cierto/ el rumor que llega a nuestras moradas,/ que tú me abandonas para irte junto a las aves y/ te vas a los cuervos en vano/ ? ¿Es verdad algo de esto? Dímelo, padre, si me quieres. **ΤΡ.** Es posible conjeturar la veracidad de eso, muchachas. Se me parte el alma por vosotras/ cuando me pedís pan llamándome papá,/ y en casa no me queda ni un céntimo./ Pero, si me va bien y yo regreso de vuelta, tendréis en su momento/ una hogaza grande y un tortazo¹⁶ para comer.

¹⁶ La palabra esperada es *κάνδυλον*, un manjar lidio, pero en su lugar Trigeo dice *κόνδυλον*, “bofetón”. Hemos intentado mantener el juego de palabras en la traducción.

Como vemos, la Hija (que habla en nombre propio y en el de su hermana, que es un personaje mudo por necesidades de la obra¹⁷) se muestra angustiada por su padre, que las deja solas para emprender un viaje incierto. Su madre no figura en la comedia, porque, según se deduce de los acontecimientos posteriores, Trigeo está viudo, ya que en la escena final acaba casándose con Opora, divinidad de las cosechas (véase texto 2). Como no parece que Trigeo tenga ningún hijo varón mayor de edad que pudiera adoptar el papel de *kýrios* de sus hermanas¹⁸, de faltar él sus hijas se encontrarían totalmente desprotegidas, por lo que la inquietud de éstas está motivada tanto por el afecto hacia su padre como por la necesidad. A su vez, una de las razones que lleva a Trigeo a subir al Olimpo y arriesgar su vida es su preocupación por el bienestar de sus hijas, que no tienen comida que llevarse a la boca. Ésta es seguramente la pena mayor que puede afectar a un padre en épocas de carestía, y está totalmente en consonancia con el significado de la comedia, profundamente antibélico, motivado por los desastres que Atenas había padecido durante la Guerra del Peloponeso. Además, el propio personaje dice que se aflige especialmente por sus hijas cuando le piden pan llamándolo “papá” (πάπαν), no “padre”, es decir, usando la forma afectuosa de dirigirse a él¹⁹. Este motivo personal del héroe aparece resaltado en el diálogo que nos ocupa, y viene a sumarse al del carácter patriótico de Trigeo, que él mismo ha manifestado previamente, en el v. 93: ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι “vuelo en socorro de todos los griegos”, desechando los prejuicios y malquerencias de partido y las eternas rivalidades entre Atenas y Esparta.

Por otra parte, como indica Olson, 1998, p. 90, los versos 114-115 (es decir, los dos primeros del parlamento de la Hija), y el 119 (el primero de la respuesta de Trigeo), son identificados en los escolios al pasaje (Σ^{RV}) como una adaptación libre de otros procedentes de la tragedia perdida *Eolo* de Eurípides²⁰ (*TGrF* 5.1, frs. 17 +18: [XOROS] ἄρ' ἔτυμον φάτιν ἔγνων,/ Αἴολος' ἐννάζειν τέκνα φίλτατα;/ [B.] Δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον οὐκ ἔχω εἰπεῖν). Así, teniendo en cuenta que toda la escena del vuelo de Trigeo en el escarabajo es una parodia del *Belerofonte* de Eurípides (que narraba el inútil intento del héroe corintio por ascender al Olimpo montado en Pegaso), tenemos aquí el encadenamiento de distintas parodias trágicas, en aras de la comicidad. Ese humor intelectual, que la parodia sólo provocaría en aquella parte de los espectadores capaces de reconocer los textos trágicos subyacentes, se combina con un humor mucho más accesible a todo el público, a través del empleo de la expresión “a los cuervos” del verso 117, que en boca de la hija de Trigeo cobra un doble sentido, combinando el que tiene habitualmente, como frase hecha que en griego significa algo parecido a “(irse o mandar) a la porra/ a la mierda/ al infierno”, y su mucho más inusual sentido literal.

El siguiente texto en el que queremos fijarnos procede de las *Nubes*. En él, el protagonista, Estrepsíades, que discute con Fidípides, su hijo, cuenta cómo se implicó en su crianza cuando era un niño de corta edad:

¹⁷ Véase *supra*, apartado 1.2.

¹⁸ Sobre el tema, véase Harrison, 1968, pp. 108-121.

¹⁹ Que, como apunta Olson, 1998, p. 9, está naturalmente asociada con las peticiones, como confirma su uso paralelo por Nausicaa en *Odisea* 6.57.

²⁰ Que, según indica Olson, 1998, p. 90, parece haber tenido un gran impacto en el público contemporáneo.

Texto 17. *Nubes* 1380-1385

ΣΤ. καὶ πῶς δικαίως; ὅστις ὄναισχυντέ σ' ἐξέθρεψα./ αἰσθανόμενός σου πάντα τραυλίζοντος, ὅ τι νοοίης./ εἰ μὲν γε βρῦν εἴποις, ἐγὼ γνοῦς ἂν πιεῖν ἐπέσχον./ μαμμᾶν δ' ἂν αἰτήσαντος ἦκόν σοι φέρων ἂν ἄρτον./ κακκᾶν δ' ἂν οὐκ ἔφθης φράσας, κἀγὼ λαβὼν θύραζε/ ἐξέφερον ἂν καὶ προῦσχόμεν σε.

ΕΣ. ¿Cómo va a ser justo? Yo soy el que te ha criado, desvergonzado,/ el que te entendía todo lo que balbuceabas, y pensabas./ Si decías “aba”, yo te entendía y te daba de beber;/ si pedías “mamá”, yo iba y te llevaba pan;/ y, antes de que alcanzaras a decir “caca”, yo ya te había cogido/ y sacado a la puerta.

En el pasaje, Estrepsíades se presenta a sí mismo como un hombre entregado a su hijo cuando éste apenas estaba aprendiendo a hablar. Según sus propias palabras, cuando Fidípides era muy pequeño, él estaba atento a interpretar lo que decía con su media lengua y a satisfacer sus necesidades básicas. Es posible que Aristófanes esté dejándonos entrever aquí un retazo de vida cotidiana real. Con todo, puesto que la crianza de los niños pequeños en esa época estaba básicamente confiada a las mujeres, no podemos estar seguros de hasta qué punto en todo esto no están influyendo la economía y las necesidades de la trama: en la obra, la esposa de Estrepsíades y madre de Fidípides es mencionada con frecuencia, pero jamás aparece en escena y, para que la comedia surta el efecto buscado por Aristófanes, Estrepsíades debe aparecer como un padre absolutamente entregado y modélico. Además, la referencia a cómo sacaba al niño a hacer sus necesidades fuera de casa es parte de un recurso humorístico bien reconocible.

Ya en un momento anterior de la misma obra Estrepsíades aparecía diciéndole a su hijo lo siguiente:

Texto 18. *Nubes* 862-864

ΣΤ. ἐξέτει σοι τραυλίσαντι πιθόμενος./ ὃν πρῶτον ὀβολὸν ἔλαβον ἡλιαστικόν,/ τούτου ἑπριάμην σοι Διασίσις ἀμαξίδα.

ΕΣ. Cuando tenías seis años y aún balbuceabas, te hice caso,/ y con el primer óbolo que gané como heliasta,/ te compré un carrito durante las Diasias²¹.

En la escena vemos cómo Estrepsíades recurre a un viejo recuerdo familiar buscando congraciarse con su hijo, que acababa de regañarlo por haber vuelto a casa desde la escuela de Sócrates sin manto y sin sandalias. La mención del capricho que le dio de niño con su primer sueldo como heliasta es, al mismo tiempo, parte de su estrategia para convencerlo de que acuda a estudiar con Sócrates. En este caso, da la impresión de que los hechos a los que se aluden son un reflejo realista de una situación normal, en la que un padre se gasta de buena gana ese dinero extra en su niño, en lugar de emplearlo para sí.

²¹ Importante festival ateniense en honor a Zeus Meliquio, que se celebraba en las afueras de la ciudad el 23 del mes de antesterión (aproximadamente febrero).

2.2.2 LA PREOCUPACIÓN DE LA MADRE POR EL BIENESTAR DE LOS HIJOS

Los personajes femeninos son minoría en las comedias conservadas de Aristófanes²². Con todo, a través de algunos de ellos el autor deja ver el amor y la preocupación de las madres de la época por sus hijos. El pasaje quizás más ilustrativo a este respecto lo encontramos en las *Asambleístas*, en unas palabras que la protagonista, Praxágora, dirige a sus compañeras, cuando está ensayando cómo deben hablar ante la Asamblea de Atenas, a la que planean acudir, haciéndose pasar por sus maridos, con el fin de hacerse con el poder:

Texto 19. *Asambleístas* 229-235

ΠΡ. ταύταισιν οὖν, ὄνδρες, παραδόντες τὴν πόλιν/ μὴ περιλαλῶμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα/ τί ποτ' ἄρα δρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ/ ἐῶμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,/ ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες/ σῶζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία/ τίς τῆς τεκούσης θᾶπτον ἐπιπέμψειεν ἄν;

PR. Pues bien, entreguémosles a ellas, señores, el gobierno de la ciudad/ y no andemos chachareando ni preguntándonos/ qué es lo que van a hacer, sino que de una vez/ dejémoslas gobernar, considerando tan sólo esto:/ que como son madres querrán ardientemente salvar/ la vida a los soldados; además, en cuanto a las provisiones,/ ¿quién les enviaría raciones suplementarias más deprisa que la que les parió?

Podemos ver cómo uno de los argumentos que pretende utilizar Praxágora para que los varones les cedan el poder a las mujeres (recordemos que está ensayando su discurso) es que ellas, como madres, ante todo y más que nadie, defenderán a sus hijos, o, dicho de otro modo, a los ciudadanos. Sus palabras, por tanto, coinciden con el modelo de maternidad que seguimos teniendo en la sociedad occidental actual. De lo que dice la protagonista se desprende que las madres sentían inmenso cariño hacia sus hijos, por lo que ante todo desearán salvar sus vidas, lucharán fieramente en su defensa y pondrán todo su empeño en suministrarles provisiones. En este último aspecto incide el poeta con un toque de comicidad.

En un pasaje precedente de la misma obra, encontramos el siguiente diálogo entre Praxágora y una de sus compañeras, que se ha traído de casa la labor, para no perder tiempo mientras acude a la Asamblea:

Texto 20. *Asambleístas* 88-92

ΓΥ. Β. ταυτὶ γέ τοι νῆ τὸν Δί' ἐφερόμην, ἵνα/ πληρουμένης ξαίνοιμι τῆς ἐκκλησίας./
ΠΡ. πληρουμένης τάλαινα; **ΓΥ. Β.** νῆ τὴν Ἄρτεμιν/ ἔγωγε. τί γὰρ ἂν χεῖρον ἀκροῶμην ἄμα/ ξαίνουσα; γυμνὰ δ' ἐστὶ μου τὰ παιδιά.

MU. 2^a Por Zeus, yo me he traído esta lana de aquí para/ cardarla mientras se llena la Asamblea./ **PR.** ¿Mientras se llena, desgraciada?/ **MU. 2^a** Por Ártemis,/ yo sí. ¿Por qué iba a oír peor mientras cardo?/ Además, mis niños están desnudos.

²² Sobre el tema, véase Guevara Macías (2020).

Envuelto en el humor de la escena, el comportamiento de la ingenua Mujer 2ª, que tanto exaspera a Praxágora, se refiere a una de las tareas propias de las madres atenienses de la época: proveer de ropa a la familia, que en el caso de los niños pequeños debía dar especial trabajo, puesto que habría que hacerles prendas nuevas conforme iban creciendo o si las estropeaban. La hipérbole con la que la Mujer se justifica (“mis niños están desnudos”) no solo contribuye a la comicidad del pasaje, sino que también refleja muy bien lo que sin duda era una de las preocupaciones principales en el día a día de cualquier madre de familia normal de la época, hasta el punto de dar pie al poeta a trazar en torno a ella esta pequeña escena cómica.

Otro pasaje interesante para nuestro tema lo encontramos en *Lisístrata*, cuando las mujeres están en plena huelga de sexo para que los maridos cesen de luchar. En ese momento aparece Cinesias, el marido de Mirrina, con un criado que trae un niño, y tiene lugar el siguiente diálogo entre ambos esposos:

Texto 21. *Lisístrata* 874-890

KI. Ἐμοῦ καλοῦντος οὐ καταβήσει Μυρρίνη;/ **ΜΥ.** Οὐ γὰρ δεόμενος οὐδὲν ἐκκαλεῖς ἐμέ./ **KI.** Ἐγὼ οὐ δεόμενος; Ἐπιτετριμμένος μὲν οὔν./ **ΜΥ.** Ἄπειμι. **KI.** Μὴ δῆτ', ἀλλὰ τῷ γοῦν παιδίῳ/ ὑπάκουσον. Οὗτος, οὐ καλεῖς τὴν μαμμίαν;/ **ΠΑΙΔΙΟΝ** Μαμμία, μαμμία, μαμμία./ **KI.** Αὕτη, τί πάσχεις; Οὐδ' ἔλεεῖς τὸ παιδίον/ ἄλουτον ὄν κᾶθηλον ἔκτην ἡμέραν;/ **ΜΥ.** Ἐγωγ' ἔλεῶ δῆτ'· ἀλλ' ἀμελῆς αὐτῷ πατὴρ ἐστίν./ **KI.** Κατάβηθ', ὦ δαιμονία, τῷ παιδίῳ./ **ΜΥ.** Οἶον τὸ τεκεῖν. Καταβατέον. Τί γὰρ πάθω;/ **KI.** Ἐμοὶ μὲν αὕτη καὶ νεωτέρα δοκεῖ/ πολλῶ γεγενῆσθαι κάγανώτερον βλέπειν·/ ἃ δυσκολαίνει πρὸς ἐμὲ καὶ βρενθύεται,/ ταῦτ' αὐτὰ δὴ 'σθ' ἃ καὶ μ' ἐπιτρίβει τῷ πόθῳ./ **ΜΥ.** ὦ γλυκύτατον σὺ τεκνίδιον κακοῦ πατρός,/ φέρε σε φιλήσω, γλυκύτατον τῆ μαμμία.

CI. ¿Llamándote yo no vas a bajar, Mirrina?/ **MI.** Es que me llamas sin necesítarme para nada./ **CI.** ¿Qué yo no te necesito? ¡Pero si estoy destrozado!/**MI.** Me voy. **CI.** No, no, por lo menos/ escucha a tu hijo. Tú, ¿no llamas a mamaíta?/ **NIÑO** ¡Mamaíta, mamaíta, mamaíta!/**CI.** (A *Mirrina*) ¿Y a ti, qué te pasa? ¿No te da lástima este niño/ que lleva sin lavar y sin mamar seis días?/ **MI.** Sí que me da mucha lástima, que tiene un padre bien descuidado./ **CI.** Vamos, mujer, baja por el niño./ **MI.** ¡Lo que es ser madre! Tengo que bajar, ¿qué voy a hacer?/**CI.** (Para sí) Me parece que se ha vuelto mucho más joven/ y de mirada más dulce./ Sus enfados hacia mí y sus humos,/ eso mismo es lo que me tiene destrozado de deseo./ **MI.** (Al niño) Cariñito, criaturita de un mal padre,/ ven que te bese, cariñito de mamaíta.

En la escena, Cinesias, que se encuentra deshecho por el deseo erótico, trata de convencer a Mirrina para que salga y mantenga relaciones con él, pues ya no aguanta más su ausencia. Ante la negativa de ésta, logra hacer que su hijo la llame y, ella, conmovida, se acerca a besar al niño, pero sin ceder ante las palabras de su esposo, que le echa en cara olvidarse del hogar y desatender a su hijo. En este pequeño fragmento sale a relucir la importancia de la vida privada en el contexto de la vida ciudadana, y la labor fundamental

de la mujer en la gestión de los asuntos caseros²³: atender a los hijos, reflejado por el hecho de que, según Cinesias, el niño está sin mamar ni lavar desde que falta su madre (López Eire, 1994, p. 41). Por otro lado, la escena tiene como fin mostrar que la huelga de sexo de las esposas está teniendo éxito, y cómo las mujeres se mantienen firmes en ella, y lo realmente cómico es que Cinesias aparece como un galán enamorado y en celo, enarbolando el falo a causa de una incesante e incómoda erección, razón por la que persigue desesperadamente a su esposa, con el fin de obtener en colaboración con ella la satisfacción de sus deseos (López Eire, 1994, p. 31). También los nombres de estos dos personajes aportan cierta nota de humor sexual: “Mirrina” está relacionado etimológicamente con *mýrtos*, “mirto, clítoris”; el nombre propio en español podría ser “Clitorina”; “Cinesias”, por su parte, tiene la misma raíz que *kinéō*, “mover”, “excitar”, “joder”, es decir, “el que mueve, agita”, referido, claro está, al pene, o, simplemente, “el que jode”; el nombre propio equivaldría, pues, a “Jodedor” (López Férez, 2006, p. 8).

Otro pasaje que parece mostrar el amor y la preocupación de las madres hacia sus hijos lo encontramos en las *Tesmoforias*, cuando las mujeres se dan cuenta de que el Pariente de Eurípides se ha colado en la celebración disfrazado de mujer y trata de escapar, produciéndose el siguiente diálogo entre una de ellas, Mica, y el Pariente:

Texto 22. *Tesmoforias* 689-698

MI. ἄ ἄ· ποῖ σὺ φεύγεις; οὗτος οὗτος οὐ μενεῖς;/ τάλαιν' ἐγὼ τάλαινα, καὶ τὸ παιδίον/ ἐξαρπάσας μοι φροῦδος ἀπὸ τοῦ τιθίου./ **KH.** κέκραχθι· τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμειῖς,/ ἦν μὴ μ' ἀφῆτ'· ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων/ πληγὲν μαχαίρα τῆδε φοινίας φλέβας/ καθαιματώσει βωμόν./ **MI.** ὦ τάλαιν' ἐγὼ./ γυναῖκες, οὐκ ἀρήξετ'; οὐ πολλὴν βοήν/ στήσεσθε καὶ τροπαῖον, ἀλλὰ τοῦ μόνου/ τέκνου με περιόψεσθ' ἀποστερουμένην;

MI. ¡Eh, tú!, ¿Adónde huyes? ¡Tú, tú, espera! ¡Ay de mí, pobre de mí! ¡Se escapa después de haberme arrebatado a mi bebé del pecho! **PAR.** Tú grita, pero no le volverás a dar de mamar nunca más/ si no me dejáis ir; sino que ahora,/ tras ser golpeado en los muslos con esta daga,/ inundará con su sangre el ara sacrificial./ **MI.** ¡Oh, desdichada de mí! ¡Ayudadme, mujeres! ¡Elevad en mi ayuda/ un gran griterío y un trofeo! ¿Es que vais a ver indiferentes/ cómo me roban a mi único retoño?

Como vemos, cuando es descubierto, el Pariente intenta librarse escudándose en un bebé y refugiándose en el altar, donde amenaza con sacrificarlo. La reacción de la mujer es la de una madre destrozada, que pide ayuda para recuperar a su único hijo. Como denota el propio lenguaje empleado, todo el diálogo es, al mismo tiempo, una parodia de una escena del hoy perdido *Télefo* de Eurípides (*TrGF* 5.2, [67], testimonio vb¹), según dicen los escolios al pasaje. A continuación, el Pariente de Eurípides desnuda a la criatura para matarla y descubre que, lejos de ser un bebé, como la mujer decía, es un odre lleno de vino (vv. 733-734), lo que le da pie a lanzar un ataque contra las mujeres por su desmedida afición a la bebida, con lo que nuevamente encontramos el empleo humorístico

²³ Sobre el gobierno de la casa en la Atenas clásica, véase Mirón Pérez (2000).

del tópico misógino. Comienza entonces un diálogo absurdo, en el que el Pariente hace preguntas a la mujer sobre el odre como si en realidad se tratara de una niña, hablando de su tierna edad, pero con referencias ligadas al vino, y alaba su amor maternal, aunque ello no impide que siga con su propósito de sacrificar al “bebé”. Viendo que no hay nada que hacer, la desconsolada “madre” pide que al menos le pasen el recipiente de los sacrificios para recoger la “sangre” de la víctima, cosa que el Pariente permite. Por lo que vemos, sangre y vino se identifican y sirven para insistir en el carácter bebedor del género femenino (García Soler, 210, p. 86).

2.2.3 LOS PADRES Y EL APRENDIZAJE DE LOS NIÑOS Y JÓVENES

En varias de las comedias de Aristófanes (en especial en las *Nubes*, por su temática), encontramos referencias a la educación de los niños y jóvenes varones, que proporcionan datos de interés sobre el tema.

Vamos a ocuparnos en primer lugar justamente de un pasaje de las *Nubes*, en el que Aristófanes nos presenta a Estrepsíades hablando de su hijo con Sócrates, a cuya escuela quiere que el joven asista:

Texto 23. *Nubes* 877-881

ΣΤ. ἀμέλει, δίδασκε· θυμόσοφός ἐστιν φύσει/ εὐθύς γέ τοι παιδάριον ὄν
τουνουτονὶ/ ἔπλαττεν ἔνδον οἰκίας ναῦς τ’ ἔγλυφεν./ ἀμαξίδας τε ουκίνας
ἠργάζετο./ κάκ τῶν σιδίων βατράχους ἐποίει, πῶς δοκεῖς;

ΕΣ. No te preocupes, enséñale: es listo por naturaleza./ Cuando aún era un niño
de apenas esta altura,/ hacía en casa casitas de barro y tallaba barcos,/ armaba
carritos de cuero,/ y hacía unas ranas con cortezas de granada, ¿qué te parece?

En la escena, Sócrates le ha preguntado a Estrepsíades por las aptitudes de su hijo para aprender el arte de la retórica y éste lo despreocupa, contando con tono orgulloso las habilidades que de niño tenía para las manualidades. Tenemos conocimiento, según cuenta Flacelière, 1993, p. 118, de “muchas figurillas de barro cocido que servían de juguete en los primeros años de la infancia, sobre todo sonajeros de formas diversas, caballos con ruedecillas y toda clase de animales: cerdos, gallos, palomas, etc., así como multitud de muñecas para niñas, algunas de ellas incluso articuladas. Pero los juguetes favoritos de los niños eran seguramente los menos costosos, es decir, los que se hacían ellos mismos”. Esto es justamente lo que vemos en este pasaje, que nos permite observar cómo ya los antiguos griegos se servían de las manualidades no sólo para entretener a los niños pequeños, sino también como medio para que desarrollaran distintas habilidades, contribuyendo a su formación en su primera infancia, ya antes de comenzar la escuela elemental. A esta última asistían en la Atenas clásica la mayoría de niños hijos de ciudadanos, y la educación tradicional terminaba ahí, de manera que esa era la que habían recibido la mayor parte de los adultos de la generación de Aristófanes, que habla de ella en las *Nubes* a través del Argumento Justo²⁴; se trata de un personaje alegórico que representa la moral tradicional y que, junto con su opuesto, el Argumento Injusto, acude

²⁴ Sobre el tema de la educación en Aristófanes, véanse López Férez (1997) y Velásquez (2001).

a casa de Sócrates, y cuenta así cómo era la experiencia escolar en los viejos tiempos, en contraposición con la moderna²⁵:

Texto 24. *Nubes* 961-984

KR. λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο,/ ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἦνθουν καὶ σωφροσύνη 'νερόμιστο./ πρῶτον μὲν ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύξαντος μηδὲν ἀκοῦσαι./ εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως ἐς κιθαριστοῦ/ τοὺς κωμήτας γυμνοὺς ἀθρούους, κεῖ κριμνώδη κατανεῖφοι./ εἶτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν τὸ μηρὸ μὴ ξυνέχοντας,/ ἢ "Παλλάδα περσέπολιν δεινὰν" ἢ "τηλέπορόν τι βόαμα",/ ἐντειναμένους τὴν ἀρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν./ εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμπειν τινὰ καμπήν,/ οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,/ ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων./ ἐν παιδοτρίβου δὲ καθίζοντας τὸν μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι/ τοὺς παῖδας, ὅπως τοῖς ἔξωθεν μηδὲν δείξειαν ἀπηνές./ εἶτ' αὖ πάλιν αὖθις ἀνιστάμενον συμψηῖσαι, καὶ προνοεῖσθαι/ εἶδωλον τοῖσιν ἐρασταῖσιν τῆς ἥβης μὴ καταλείπειν./ ἠλείψατο δ' ἂν τοῦμφαλοῦ οὐδεὶς παῖς ὑπένερθεν τότε' ἂν, ὥστε/ τοῖς αἰδοίοισι δρόσος καὶ χροῦς ὥσπερ μήλοισιν ἐπήνθει./ οὐδ' ἂν μαλακὴν φυρασάμενος τὴν φωνὴν πρὸς τὸν ἐραστήν/ αὐτὸς ἑαυτὸν προαγωγέων τοῖς ὀφθαλμοῖν ἐβάδιζεν./ οὐδ' ἀνελέσθαι δειπνοῦντ' ἐξῆν καὶ κεφάλαιον ῥαφανίδος,/ οὐδ' ἄννηθον τῶν πρεσβυτέρων ἀρπάζειν οὐδὲ σέλινον,/ οὐδ' ὀψοφαγεῖν οὐδὲ κιχλίζειν οὐδ' ἴσχειν τὸ πόδ' ἐναλλάξ.

ARG. JUS. Hablaré, entonces, de cómo estaba establecida la educación antiguamente,/ cuando yo florecía, proclamando justicia, y se practicaba la cordura./ En primer lugar, no se podía oír la voz de niño alguno murmurando./ Luego, marchaban por las calles en ordenadas filas hacia la casa del maestro de música/ los de la misma aldea, desnudos y agrupados, aunque nevara tan espeso como la harina./ Después, se les enseñaba ante todo a cantar una canción con las piernas separadas,/ bien la de "Palas, terrible destructora de ciudades" o la de "Un grito que resuena a lo lejos",/ entonando la armonía que sus padres les habían transmitido./ Si alguno de ellos hacía alguna broma o soltaba alguna inflexión/ como las que están ahora de moda según Frinis, esas tan difíciles de modular,/ era molido a golpes por suprimir a las Musas./ En casa del maestro de gimnasia, los niños tenían que estar sentados con las piernas estiradas,/ para no enseñar nada indecente a los de fuera./ Y luego, al levantarse de nuevo, alisar la arena y procurar/ no dejar a los enamorados ninguna huella de sus atributos./ Ningún joven se untaba con aceite más abajo del ombligo entonces,/ de modo que florecieran en sus vergüenzas rocío y suave vello, como en los melocotones,/ ni, modulando la voz, se acercaba a su amante/ ofreciéndose a sí mismo con la mirada./ Tampoco en los banquetes les estaba permitido servirse las cabecitas del rábano/ ni arrebatarse a los mayores el eneldo o el apio,/ ni ser glotones ni reír a carcajadas ni cruzar las piernas.

²⁵ Sobre el tema, véase lo ya dicho en 1.1.

Como vemos, el Argumento Justo, que es portavoz de las ideas del propio Aristófanes, ensalza la cultura y la ética del viejo sistema educativo (que tenía la capacidad de instruir en la justicia y la temperancia y de inculcar buenas costumbres y buena moral) frente al nuevo, que prometía a la juventud la satisfacción de todas las pasiones (Bonet, 1984, p. 43). Aunque el pasaje no está exento de elementos cómicos, como hipérbolos (los niños de antaño iban a la escuela con poca ropa “aunque nevara tan espeso como la harina”), el poeta insiste en las nociones de disciplina y respeto a los mayores (los niños debían guardar silencio, ir a clase en fila, saber comportarse en la mesa), además de incluir una clara crítica contra la falta de recato de las nuevas generaciones en las relaciones pederásticas. También aprovecha para manifestar su rechazo hacia la música moderna, representada por el músico Frinis y sus complejas inflexiones, típicas del denominado “nuevo ditirambo”, que supuso toda una revolución en la época²⁶.

Ahora bien, con el desarrollo de la democracia, comenzó a crecer entre los padres que podían permitírselo económicamente el deseo de que sus hijos recibieran educación más allá de las primeras letras, formándose sobre todo en retórica, ya que hablar bien en público era fundamental para el éxito en política, pero también para defenderse ante los tribunales. Así, en la misma obra, como apuntábamos al principio, nos encontramos que Estrepsíades, ante las deudas contraídas debido a la afición a los caballos de su hijo Fidípides, pretende que éste aprenda retórica, para así poder engañar con su dialéctica a los acreedores. Como en un principio Fidípides se niega en redondo, es el propio Estrepsíades quien lo intenta, pero fracasa. Ante esto, acaba imponiendo su autoridad paterna, y llevándolo a casa de Sócrates a estudiar. Allí se desarrolla el siguiente diálogo entre el Argumento Injusto, que representa la educación moderna, y Estrepsíades:

Texto 25. *Nubes* 1105-1111

HT. τί δῆτα; πότῃρα τοῦτον ἀπάγεσθαι λαβών/ βούλει τὸν υἱόν, ἢ διδάσκω σοι λέγειν;/ **ΣΤ.** δίδασκε καὶ κόλαζε καὶ μέμνησ' ὅπως/ εὔ μοι στομώσεις αὐτόν, ἐπὶ μὲν θάτερα/ οἷον δικιδίοις, τὴν δ' ἑτέραν αὐτοῦ γνάθον/ στόμωσον οἷαν ἐς τὰ μείζω πράγματα./ **HT.** ἀμέλει κομιεῖ τοῦτον σοφιστὴν δεξιόν.

ARG. INJ. ¿Entonces, qué? ¿Quieres coger a este hijo tuyo y llevártelo,/ o te lo enseño a hablar?/ **ES.** Enséñale y castígalo, y acuérdate de/ afilarle bien la lengua, por una parte de la mandíbula,/ como para los pleitecillos, y por la otra/ aflasela para asuntos de mayor envergadura/ **ARG. INJ.** No te preocupes, te lo devolveré convertido en un hábil sofista.

En la escena podemos ver cómo Estrepsíades le pide al Argumento Injusto (que ha mantenido en la escuela de Sócrates una disputa contra el Argumento Justo, y ha resultado vencedor), que convierta a su hijo en un destacado litigante. En todo esto encontramos representada la realidad social de la época, en la que los padres se preocupaban porque los hijos estudiaran con los sofistas. Éstos trataban de formar ciudadanos de primer orden, hábiles y sabios, y, sobre todo, dirigentes de masas, hombres

²⁶ Sobre la revolución musical de la época, también conocida como “Reforma de Timoteo”, véase West, 1994, pp. 371-372 y 381-382.

de Estado, en definitiva, la élite de cada ciudad (Flacelière, 1993, p. 144), pero también los entrenaban en la oratoria judicial, ya que los litigantes tenían que representarse a sí mismos ante el tribunal, pronunciando su propio discurso de acusación o defensa. A esto se refiere, aportando al mismo tiempo comicidad al pasaje, la metáfora de la lengua afilada como si fuera un arma de dos filos, una preparada para la oratoria judicial, y otra, para la política.

Por otra parte, vemos cómo el padre incita al maestro a castigar a su hijo ya que, para mantener la disciplina y animar al estudio, no había en la antigua Atenas ningún escrúpulo por aplicar los castigos corporales. Es más, aunque algunos autores protestaron al respecto, aquellos métodos nunca fueron condenados por la opinión pública (Díaz Lavado, 2001, p. 103).

Al mismo tiempo, todo el pasaje representa una sátira contra la enseñanza retórica, ya que, para un espíritu conservador como Aristófanes, que tenía los ojos puestos en las tradiciones pasadas, los sofistas eran unos revolucionarios peligrosos, que destruían los fundamentos de la familia y del Estado y carecían de toda ética (Bonet, 1984, p. 40). Esto lo vemos reflejado en las intenciones de Estrepsíades, y el triunfo del Argumento Injusto, que será al que concretamente encargue la educación de su hijo.

La preocupación por la educación de los hijos aparece también en el siguiente pasaje, procedente del prólogo del *Pluto*, en el que Crémilo, un viejo pobre, le cuenta a su esclavo Carión los motivos que lo llevaron a consultar el oráculo de Apolo:

Texto 26. *Pluto* 32-38

XP. ἐπερησόμενος οὖν ᾤχόμην ὡς τὸν θεόν,/ τὸν ἐμὸν μὲν αὐτοῦ τοῦ ταλαιπώρου
σχεδὸν/ ἤδη νομίζων ἐκτετοξεῦσθαι βίον,/ τὸν δ' υἱόν, ὅσπερ ὢν μόνος μοι
τυγχάνει,/ πεισόμενος εἰ χρή μεταβαλόντα τοὺς τρόπους/ εἶναι πανοῦργον, ἄδικον,
ὕγιες μηδὲ ἔν,/ ὡς τῷ βίῳ τοῦτ' αὐτὸ νομίσας ζυμφέρειν.

CR. Así pues, me fui a consultar al dios,/ pensando que, desgraciado de mí,/ ya
había arruinado mi propia vida,/ pero con la intención de saber si mi hijo, que es el
único que tengo,/ debería cambiar de forma de ser/ y convertirse en un malvado y
un delincuente, es decir, en nada bueno,/ pues supuse que eso sería más útil para su
vida.

Como vemos, Crémilo afirma que su propósito era obtener una respuesta de parte del dios sobre cómo criar a su único hijo, si con prudencia, o enseñándole a comportarse como un malvado. Evidentemente, todo esto tiene una función cómica, y el pasaje constituye una de las tantas críticas que Aristófanes lanza contra la educación y la sociedad contemporánea, en la que el éxito social parece ligado a la falta de ética o, directamente, a la delincuencia.

2.2.4 LOS PADRES Y EL MATRIMONIO DE LAS HIJAS

Otro de los aspectos de las relaciones familiares que encontramos reflejados en las comedias de Aristófanes es el del matrimonio de las hijas, que era objeto de gran preocupación para los padres, y del que vamos a ocuparnos en este apartado.

En primer lugar, vamos a fijarnos en un pequeño fragmento de las *Tesmoforias*, en el que el Pariente de Eurípides (que, para defender al trágico, se ha colado travestido

en la celebración de las mujeres) dirige diversas súplicas a Deméter y Perséfone al llegar a la reunión, entre ellas, la siguiente:

Texto 27. *Tesmoforias* 289-290

ΚΗ. καὶ τὴν θυγατέρα χοιριον ἀνδρός μοι τυχεῖν/ πλουτοῦντος, ἄλλως δ' ἡλιθίου κάβελτέρου.

ΠΑ. Que mi hija con su lechoncillo²⁷ me encuentre un marido/ rico, además de simple y tonto.

Como vemos, al Pariente, metido en su papel de mujer que acude a celebrar las *Tesmoforias*, parece que se le viene a la mente de manera espontánea pedir a las diosas un buen partido para una hija. Se trataba de un deseo natural, puesto que las mujeres libres no podían mantenerse por sí solas, por lo que, de no casarse, se verían abocadas a la miseria, y lo que la sociedad esperaba de ellas era que fueran madres de ciudadanos, como se ha visto en la Introducción²⁸. Un comentarista moderno de la comedia (Olson, 2004, p. 147), menciona como paralelo temático a estos versos otros de la *Alceste* de Eurípides, donde la protagonista ruega a Hestia por el bienestar de sus hijos al verse en trance de muerte, aludiendo también a su futuro matrimonio (“καὶ τῷ μὲν φίλην/ σύζευξον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν” “Búsca una amada esposa a él, y un marido noble a ella”, Eur. *Alc.* 165-166); ese testimonio nos hace ver hasta qué punto el tema era objeto de preocupación para los padres de la época. Por otro lado, la referencia a “la hija” se convierte en un objeto de humor sexual, al mencionarse, sin ninguna necesidad, su “lechoncillo”, término usado de manera metafórica para referirse a los genitales femeninos. Nótese que se emplea en diminutivo, con lo que se quiere hacer referencia a la vulva rosa y sin vello de las jóvenes, en contraposición a la de las mujeres maduras. El que una madre desee que su hija se case con un idiota tiene así mismo un visible tono cómico, y está ligado a la supuesta meta de todas las esposas aristofánicas: tener numerosos amantes sin ser descubiertas (Olson, 2004, pp. 147-148), uno de los tópicos tradicionales de la misoginia griega, que es una constante en el humor de Aristófanes.

En clara contraposición con esa noción de casar bien a las hijas para garantizar su futuro, encontramos en los *Acarnienses* una escena que, tras su aparente comicidad, encierra una durísima realidad social. En la obra, el protagonista, Diceópolis, que disfruta de su paz privada, monta un puesto para comerciar con otras naciones. Es entonces cuando aparece un megarenses, hablando en su dialecto, ansioso por comerciar en el nuevo mercado. El hombre viene acompañado por sus dos hijas pequeñas:

Texto 28. *Acarnienses* 729-735

ΜΕΓ. Ἀγορὰν Ἀθάναις, χαῖρε, Μεγαρεῦσιν φίλα./ Ἐπόθουν τυ ναὶ τὸν Φίλιον ἄπερ ματέρα./ Ἄλλ', ὧ πόνηρα κώρι' ἀθλίω πατρός,/ ἄμβατε ποττὰν μάδδαν, αἱ χ' εὐρητὲ πα./ Ἀκούετε δὴ, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα./ πότερα πεπρᾶσθαι χρήδδεται ἢ πεινῆν κακῶς;/ **ΚΟ.** Πεπρᾶσθαι πεπρᾶσθαι.

²⁷ Hace referencia al órgano sexual de las mujeres. Al respecto, véase *infra* el comentario al texto 28.

²⁸ Véase apartado 1.1.

MEG. ¡Salud, mercado de Atenas, grato a los megarenses!/ Te añoraba como un hijo a su madre./ Pero, ¡oh, pobres hijas de un padre desdichado!/ id a ver si encontráis alguna torta./ Escuchadme, guardad vuestro famélico vientre:/ ¿Qué preferís? ¿Ser vendidas o morir de hambre?/ **HI.** ¡Ser vendidas, ser vendidas!

Como vemos, lo que pretende el megarenses es vender a sus dos hijas, es decir, prostituirlas, para satisfacer su necesidad de sustento. En la comedia todo esto aparece envuelto en un ropaje de comicidad y dobles sentidos, que buscan ocultar la crudeza de la situación. Ya que Diceópolis tiene un mercado, y teniendo en cuenta que en griego el término “lechón” se emplea como un eufemismo para designar el órgano sexual femenino, Aristófanes hace que el megarenses disfrace a sus hijas de cerditos (vv. 740 y 744) y las obliga a hacer el mismo sonido que éstos, motivadas por la amenaza de ser llevadas a casa de nuevo sin comer (Olson, 2002, p. 259 y ss.). El pasaje no solo está plagado de equívocos obscenos, que se entremezclan con la animalización de las niñas, en aras de la comicidad de la escena, sino que, al mismo tiempo, representa una clara crítica contra Mégara, una región vecina con la que Atenas no se llevaba especialmente bien, ya que habían arrasado dos veces este territorio desde el comienzo de la guerra. Aunque tradicionalmente el padre tenía prácticamente tantos derechos sobre sus hijos como sobre sus esclavos, pudiendo incluso venderlos antes de reconocerlos, esto no era frecuente en el Ática, donde la sociedad rechazaba que no se velase por la propia descendencia, fueran varones o hembras. Así, mientras que Diceópolis, el protagonista de la obra, ateniense, hace lo posible para proteger a su familia, incluyendo a su hija aún soltera²⁹, el megarenses recurre a vender a sus propias hijas, e incluso expresa su afán de poder hacer lo mismo con su mujer y su madre (*Ach.* 816-817). Pero, como decíamos al principio, dejando aparte el tratamiento humorístico y la crítica contra una *pólis* extranjera hostil, el pasaje deja entrever una realidad social que amenazaba a las niñas de familias pobres, en especial en épocas de crisis económica como la que se vivía en Grecia a consecuencia de la Guerra del Peloponeso. Puesto que las hijas no podían mantenerse con su trabajo, y para casarlas hacía falta una dote, venderlas para que fueran explotadas sexualmente no debía ser una solución desconocida, como testimonia la propia escena que acabamos de analizar.

2.2.5 LOS HIJOS Y LA HERENCIA

Un aspecto importante en las relaciones entre padres e hijos era el de la herencia, mediante la que se transmitían los bienes de la familia. Los ciudadanos podían hacer testamento, pero siempre ciñéndose a una normativa legal preestablecida. Así, en las *Aves* aparece una escena que aprovecha cómicamente la legislación vigente en ese momento. En la obra, Posidón, Heracles y un dios Tríbalo son enviados por los dioses para tratar el cese de la guerra con Pistetero. En un momento dado, Heracles se muestra favorable a las condiciones de Pistetero, pero Posidón trata de convencerlo para que no ceda, desarrollándose entonces el siguiente diálogo:

²⁹ Véase texto 9. Compárese también la actuación del Megarenses con la que tiene en una situación similar, vista en el texto 16, Trigeo, el protagonista de la *Paz*.

Texto 29. *Aves* 1641-1666

ΠΟ. τί ᾄζυρ'; οὐκ οἶσθ' ἐξαπατώμενος πάλαι;/ βλάπτεις δέ τοι σὺ σαυτόν. ἦν γὰρ ἀποθάνη/ ὁ Ζεὺς παραδούς τούτοισι τὴν τυραννίδα,/ πένης ἔσει σὺ· σοῦ γὰρ ἅπαντα γίγνεται/ τὰ χρήμαθ', ὅσ' ἂν ὁ Ζεὺς ἀποθνήσκων καταλίπη./ **ΠΗ.** οἴμοι τάλας οἶόν σε περισοφίζεται./ δεῦρ' ὡς ἔμ' ἀποχώρησον, ἵνα τί σοι φράσω./ διαβάλλεται σ' ὁ θεῖος ᾧ πόνηρε σὺ./ τῶν γὰρ πατρώων οὐδ' ἀκαρῆ μέτεστί σοι/ κατὰ τοὺς νόμους· νόθος γὰρ εἶ κού γνήσιος./ **ΗΡ.** ἐγὼ νόθος; τί λέγεις; **ΠΗ.** σὺ μέντοι νῆ Δία/ ὧν γε ξένης γυναικός. ἦ πῶς ἂν ποτε/ ἐπικληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,/ οὔσαν θυγατέρ', ὄντων ἀδελφῶν γνησίων;/ **ΗΡ.** τί δ' ἦν ὁ πατήρ ἐμοὶ διδῶ τὰ χρήματα/ νοθεῖ' ἀποθνήσκων; **ΠΗ.** ὁ νόμος αὐτόν οὐκ ἐᾷ./ οὗτος ὁ Ποσειδῶν πρῶτος, ὃς ἐπαίρει σε νῦν,/ ἀνθέξεται σου τῶν πατρώων χρημάτων/ φάσκων ἀδελφὸς αὐτὸς εἶναι γνήσιος./ ἐρῶ δὲ δὴ καὶ τὸν Σόλωνός σοι νόμον·/ “νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστεῖαν παίδων ὄντων/ γνησίων. ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾄσι γνήσιοι, τοῖς/ ἐγγυτάτῳ γένους μετεῖναι τῶν χρημάτων.”

ΠΟ. ¿Qué dices, miserable? ¿No te das cuenta de que hace tiempo que te están engañando?/ Te perjudicas a ti mismo, ya que, si Zeus muriera/ tras haberles cedido a éstos su soberanía,/ tú serás pobre, pues tuyas son todas las cosas/ que Zeus deje a su muerte./ **PIST.** ¡Ay de mí! ¿Cómo te engaña! Acércate aquí a mi lado para que te lo explique./ Tu tío te engaña, pobre de ti,/ porque de los bienes de tu padre,/ según la ley, no te corresponde ni un céntimo,/ porque eres un bastardo y no un hijo legítimo. **HE.** ¿Yo bastardo? ¿Qué dices? **PIST.** Tú, sí, por Zeus, hijo/ de una mujer extranjera. ¿O cómo crees entonces/ que Atenea iba a ser heredera,/ que es hija de aquel, si tuviera hermanos legítimos?/ **HE.** ¿Y si mi padre al morir me lega la parte correspondiente/ como hijo bastardo? **PIST.** La ley no se lo permite./ Este Posidón, que ahora te azuza,/ será el primero en disputarte la herencia paterna,/ diciendo que él es hermano legítimo./ Te voy a citar la ley de Solón:/ “El bastardo no puede heredar cuando hay hijos/ legítimos, y si no hay hijos legítimos,/ la herencia debe pasar/ a los colaterales más próximos”.

Posidón argumenta que, si Zeus muriera tras haberles entregado a Pistetero y los suyos el poder para restablecer la paz, Heracles quedaría reducido a la miseria, pues no tendría nada que heredar (a la muerte de Zeus, se entiende). Es entonces cuando Pistetero toma la palabra y le explica a Heracles que, de acuerdo con la ley, el heredero legítimo de Zeus sería su hermano, esto es, el propio Posidón, que, por tanto, está queriendo engañarlo. En las palabras de Pistetero vemos el reflejo del derecho hereditario en Atenas, tras la promulgación de la ley de legitimidad ciudadana de Pericles, aprobada en 451 a. C. Según ésta, solo era ateniense auténtico el hijo de padre y madre ateniense, y solo los hijos varones que reunían tal condición eran herederos de los bienes del padre, que, en caso contrario, pasaban a la hija legítima (*epikleros*), o, en ausencia de ésta, a los hermanos varones del padre³⁰. Aristófanes aprovecha esa disposición legal para crear una situación de humor absurdo, ya que los dioses de las comedias aristofánicas son

³⁰ Sobre el estatuto de los hijos y los derechos de herencia en la Atenas contemporánea, véase Harrison, 1969, pp. 122-162.

atenienses de espíritu, y, como tales, se les aplican las leyes de Atenas. Por eso, Heracles, bastardo por no ser hijo habido en el matrimonio, e ilegítimo ateniense, por ser Alcmena, su madre, tebana, es decir, extranjera, no tiene derechos hereditarios sobre los bienes de Zeus (Macía Aparicio, 1993, pp. 110-111).

2.2.6 LA PREOCUPACIÓN DE LOS HIJOS POR LOS PADRES

En la sociedad griega, como en la actual, las relaciones de afecto de los hijos hacia los padres se tenían por lo normal, mientras que socialmente estaba mal vista cualquier acción que pusiera de manifiesto lo contrario. Hemos encontrado dos ejemplos de manifestaciones de afecto filial, referidos a relaciones entre hijas y padres, en el texto 8 (procedente de las *Avispas*) y el 16 (correspondiente a la *Paz*), ya comentados. En el primero, el cariño de una hija aparece envuelto en el típico humor misógino, ya que se trata de una actuación interesada (la hija de Filocleón quiere quedarse con la paga de su padre por asistir a los tribunales). En el segundo, las hijas de Trigeo expresan su temor por lo que le pueda suceder a su padre a través de unos versos paródicos, en los que se entremezclan lo afectivo y la preocupación por su propio futuro. En las dos comedias las hijas tienen un papel muy secundario y ni siquiera sabemos cuál es su nombre.

Caso muy distinto es el de las *Avispas*, donde el protagonista, Bdelicleón, se muestra a lo largo de toda la trama como un hijo modélico, que quiere proteger a su padre, Filocleón, para evitar que se ponga en ridículo, y conseguir que viva una vida buena y descansada en su vejez. Por ello, su principal preocupación, en torno a la que gira la trama, es curarlo de su manía de asistir a diario a actuar como juez en los tribunales ciudadanos, acompañando a otros viejos como él, que, disfrazados de avispas, forman el coro de la comedia. Así lo expresa el propio protagonista, hablando con sus criados:

Texto 30. *Avispas* 503-507

BAE. ταῦτα γὰρ τούτοις ἀκούειν ἡδέε, εἰ καὶ νῦν ἐγὼ/ τὸν πατέρ' ὅτι βούλομαι
τούτων ἀπαλλαγθέντα τῶν/ ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπύρων τρόπων/ ζῆν
βίον γενναῖον ὡσπερ Μόρυχος, αἰτίαν ἔχω/ ταῦτα δρᾶν ξυνωμότης ὦν καὶ φρονῶν
τυραννικά.

BDE. Eso es, pues, lo que les encanta oír a éstos. Y si ahora yo,/ porque quiero que
mi padre, alejado/ de la forma de ser de estos jueces malvados que desde el alba
ejercen de sicofantas,/ lleve una buena vida como Mórico³¹, cargo con la acusación/
de que si actúo así es porque soy un conspirador y pretendo la tiranía.

En la escena, el coro estaba acusando a Bdelicleón de tirano por impedir que su padre asistiese al tribunal, y él trata de defenderse, afirmando que solo quiere que su padre lleve una vida feliz y apacible. En Atenas, los hijos varones no solo tenían la obligación de obedecer a su padre hasta la mayoría de edad, en que podían convertirse en jefes de familia, sino también el deber moral de mostrarles deferencia y respeto (Garnier, 1858, pp. 117-1189), así como la obligación de ocuparse de ellos cuando, ya ancianos, no podían valerse por sí mismos o ganarse el sustento, cosa que estaba regulada por una ley de Solón. Así pues, el ateniense debía a sus padres un respeto unánimemente

³¹ Poeta trágico y gran gastrónomo.

reconocido por el derecho, la sociedad, los individuos y los dioses: el daño a la madre o al padre, figuras que se debe “honrar como a los dioses” (Esquines, I, *Contra Timarco*, 28), aparece como una escandalosa violencia, ampliamente condenada social y moralmente (Damet, 2016, p. 9).

Precisamente por ello, en el episodio final de las *Nubes* Aristófanes se sirve del maltrato contra los padres para poner de manifiesto la tesis principal de la comedia: que la educación moderna crea ciudadanos que saben argumentar muy bien, pero carecen de toda ética. Esa falta de moral se materializa cuando el hijo del protagonista, Fidípides, tras volver a casa después de convertirse en un destacado litigante, pega a su padre en medio de una discusión, argumentando que lo hace con toda razón. El episodio se abre con el siguiente diálogo entre padre e hijo:

Texto 31. *Nubes* 1321-1333

ΣΤ. ἰοὺ ἰοῦ./ ὦ γείτονες καὶ ξυγγενεῖς καὶ δημόται,/ ἀμυνάθετέ μοι τυπτομένῳ πάσῃ τέχνῃ./ οἴμοι κακοδαίμων τῆς κεφαλῆς καὶ τῆς γνάθου./ ὦ μιარέ, τύπτεις τὸν πατέρα; **ΦΕ.** φῆμ', ὦ πάτερ./ **ΣΤ.** ὀρᾶθ' ὁμολογοῦνθ' ὅτι με τύπτει. **ΦΕ.** καὶ μάλα./ **ΣΤ.** ὦ μιარέ καὶ πατραλοῖα καὶ τοιχωρύχε./ **ΦΕ.** αὐθίς με ταῦτά ταῦτα καὶ πλείω λέγε./ ἄρ' οἴσθ' ὅτι χαίρω πόλλ' ἀκούων καὶ κακά;/ **ΣΤ.** ὦ λακκόπρωκτε. **ΦΕ.** πάττε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις./ **ΣΤ.** τὸν πατέρα τύπτεις; **ΦΕ.** κάποφανῶ γε, νῆ Δία,/ ὡς ἐν δίκη σ' ἔτυπτον. **ΣΤ.** ὦ μιαρώτατε./ καὶ πῶς γένοιτ' ἂν πατέρα τύπτειν ἐν δίκη;

ES. ¡Ay, ay,/ vecinos, parientes, compañeros de demo!/ ¡Defendedme, que me zurrarán!/ ¡Ay, pobre de mí, mi cabeza, mi mandíbula!/ (A *Fidípides*) ¡Ah, infame!, ¿pegas a tu padre? **FI.** Eso es, padre./ **ES.** ¿Veis que admite que me está pegando? **FI.** Ciertamente./ **ES.** ¡Infame, parricida, perforamuros!/ **FI.** Dime otra vez esas mismas cosas y más aún./ ¿Sabes que lo paso bien oyendo cuantos más insultos mejor?/ **ES.** ¡Maricón del demonio! **FI.** Cúbreme con muchas rosas de esas./ **ES.** ¿Pegas a tu padre? **FI.** Y, además, ¡por Zeus!, demostraré/ que te he pegado con todas las de la ley. **ES.** ¡Sinvergüenza!/ ¿cómo va a ser legítimo pegarle a un padre?

Estrepsíades y su hijo interpretan una escena en la que la violencia verbal y gestual (en el fondo, se trata de una típica “escena de palos”, algo que siempre hace reír a parte del público) se aprovecha para enfatizar el mensaje principal que quiere transmitir el poeta, poniendo de manifiesto el absurdo de que un hijo pegue a su padre pretendiendo hacerlo con razón. Tal cosa no era solamente un delito, sino un acto que repugnaba a la sociedad, y todo el pasaje no deja de ser una caricatura cómica de lo que podría pasar si se les diera a los jóvenes una educación retórica en ausencia de toda ética. Más adelante, cuando Fidípides dice que tiene intención de hacer lo mismo con su madre, Estrepsíades afirma que eso es un delito aún peor, algo que no lo salvaría de que “lo tirara al barranco”, un acto que no tendría perdón. Se trata de la gota que colma el vaso, y que lleva al protagonista a prender fuego a la escuela de Sócrates en la conclusión de la comedia.

2.2.7 FAMILIA Y RITOS RELIGIOSOS

La celebración de ritos religiosos familiares, que involucran a los distintos miembros, incluidas las hijas menores, aparece también reflejada en algunos pasajes de las obras de Aristófanes. Uno de ellos lo encontramos en los *Acarnienses*, en una escena

que interrumpe brevemente el avance de la acción, para ofrecer una visión de la vida en un mundo ideal de paz. En ella participan como personajes parlantes Diceópolis y su hija, que todavía no está en edad de contraer matrimonio, mientras que el papel de la esposa es representado por un figurante:

Texto 32. *Acarnienses* 241-262

ΔΙ. εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε./ πρόιτω'ς εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος./ ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω./ κατάθου τὸ κανοῦν, ᾧ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα./ **ΦΥ.** ᾧ μητερ, ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν./ ἴν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί./ **ΔΙ.** καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ'. ᾧ Διόνυσε δέσποτα./ κεχαρισμένως σοι τήνδε τὴν πομπὴν ἐμέ/ πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν/ ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια./ στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα, τὰς σπονδὰς δέ μοι/ καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας./ ἄγ', ᾧ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς/ οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. ὡς μακάριος/ ὅστις σ' ὀπύσει κάκποιήσεται γαλαῶς/ σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὀρθρος ἦ./ Πρόβαινε, κὰν τῶγλω φυλάττεσθαι σφόδρα/ μὴ τις λαθῶν σου περιτράγη τὰ χρυσία./ ᾧ Ξανθία, σφῶν δ' ἔστιν ὀρθὸς ἐκτέος/ ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου./ ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν./ σὺ δ', ᾧ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγους.

ΔΙ. ¡Guardad silencio religioso!/ Tú, la canéforo, adelántate un poco./ Jantias, sostén el falo bien derecho./ Deja el canastillo, hija, para que podamos empezar./ **ΗΙΓ.** Madre, dame la cuchara/ para que eche crema sobre esta torta./ **ΔΙ.** Ahora, todo está listo. ¡Oh, soberano Dioniso,/ séante gratos esta procesión que celebro y este sacrificio/ y permíteme festejar agradablemente con mi familia/ las Dionisias rurales, liberadas del ejército,/ y que la tregua de los treinta años me traiga felicidad!/ Vamos, hija, lleva el canastillo graciosamente y con habilidad,/ echando miradas como si estuvieras saboreando comida amarga. ¡Qué dichoso el que se case contigo/ y te haga unas comadreas que se pedorreen no menos que tú cuando amanece!/ Avanza y ten cuidado con la gente,/ no sea que alguien te roa por todas partes, sin que te des cuenta, tus alhajitas de oro./ Jantias, vosotros dos llevad el falo bien derecho detrás de la canéforo. Yo os seguiré con el himno fálico./ Tú, esposa, obsérvame desde la azotea.

Como vemos, en la escena participaban además un par de esclavos (que, por economía de la obra, eran también personajes mudos). Lo que nos describe el autor a través de las palabras de Diceópolis y su hija es la celebración de unas Dionisias rurales, fiestas religiosas en honor al dios Dionisio, con las que se buscaba promover la fertilidad y facilitar el entusiasmo, es decir, la conexión con el dios (Frey García, 2010, pp. 12-13). Si bien la mujer ateniense debía vivir recluida en el hogar, donde cumplía diversas funciones domésticas e incluso habitaba, en la vivienda, en un espacio separado del hombre, también era la responsable de realizar gran parte de los rituales privados y públicos, en especial los vinculados con Deméter y Dioniso, relacionados con el ciclo vital. Así pues, la escena nos ilustra sobre la participación del género femenino (la mujer y la hija del protagonista) en las Dionisias rurales, mostrándonos la sencillez del culto, a la vez que la vigencia de los valores campesinos, hechos positivos de la vida rural que,

en este caso, se destacan mucho más por el contraste que Diceópolis establece con las penurias que significaba la guerra para el campesinado (Gallego, 2003, p. 360).

Un momento del pasaje que nos resulta de especial interés es cuando Diceópolis, durante la procesión, se preocupa de que su hija tenga un buen aspecto y no parezca que lanza miradas lascivas, sino todo lo contrario (“echando miradas como si estuvieras saboreando comida amarga”), para no causar mala impresión y así encontrar un marido con el que tener descendencia. Frente a la solemnidad del rito y la manifestación por parte de Diceópolis de que se guarde en todo momento la compostura, el humor del poeta se evidencia en la descripción de cómo debe ser la mirada de la hija y, sobre todo, en la sal gorda de la frase en la que el padre le dice que su futuro marido la embarazará bruscamente y tendrá hijos que se pedorrearán aún más que ella (Olson, 2002, p. 144).

Otro pequeño fragmento que encontramos en las *Nubes*, cuando Sócrates le está enseñando a Estrepsíades los fenómenos meteorológicos, también pone de manifiesto la importancia de la familia en la celebración de los ritos, si bien en este caso no se menciona explícitamente a los hijos:

Texto 33. *Nubes* 408-411

ΣΤ. νῆ Δῖ ἐγὼ γοῦν ἀτεχνῶς ἔπαθον τουτί ποτε Διασίοισιν/ ὀπτῶν γαστέρα τοῖς συγγενέσιν, κᾶτ' οὐκ ἔσχων ἀμελήσας:/ ἢ δ' ἄρ' ἐφυσᾶτ', εἴτ' ἐξαίφνης διαλακήσασα πρὸς αὐτὸ/ τῷφθαλμῷ μου προσετίλησεν καὶ κατέκαυσεν τὸ πρόσωπον.

ΕΣ. Por Zeus, es exactamente lo que me sucedió una vez las Diasias./ Yo estaba asando un estómago para mis parientes, pero me olvidé de rajarlo./ Entonces empezó a hincharse, y después, de repente, estallando,/ me lanzó a los ojos el excremento y me quemó la cara.

La escena, envuelta en un ropaje de comicidad por la manera en la que Estrepsíades cuenta esta anécdota mientras Sócrates trata de enseñarle, nombra nuevamente las Diasias³², en la que los parientes se reunían en torno a una víctima sacrificial, o al menos así aparece en Aristófanes (Robertson, 1992, p. 22).

2.3 OTRAS RELACIONES FAMILIARES EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

Por motivos de economía de las obras, son pocas las relaciones familiares que se mencionan en las comedias de Aristófanes fuera el círculo primario formado por padres e hijos; sin embargo, ocasionalmente se mencionan otras, aunque sea de pasada y de modo más bien incidental.

Entre ellas, al ocuparnos del texto 15, procedente de las *Nubes*, hemos mencionado ya una referencia al abuelo paterno, cuyo nombre tenía pensado Estrepsíades ponerle a su hijo, siguiendo la tradición, tal como hemos explicado en el comentario al pasaje. Como al abuelo se lo menciona al hilo de la discusión sobre cómo llamar al nieto, lo único que nos dice el texto de él es cuál era su nombre: Fidónides, del que saldrá el primer componente del de Fidípides.

Al abuelo como miembro más antiguo de la familia extensa hace referencia una pequeña frase que aparece en las *Aves*, cuando Pistetero trata de convencer a un Sicofanta

³² Véase texto 18.

de que abandone su trabajo y busque otro más honrado y discreto y éste le replica lo siguiente:

Texto 34. *Aves* 1451-1452

ΣΥ. τὸ γένος οὐ καταισχυνῶ./ παππῶος ὁ βίος συκοφαντεῖν ἐστί μοι.

SI. No deshonraré a mi familia:/ el oficio de sicofanta forma parte de mi vida desde los tiempos de mi abuelo.

Que los miembros de una familia desempeñaran la misma actividad a través de varias generaciones era algo normal y que estaba bien visto. El humor del pasaje surge precisamente porque el sicofanta busca dar legitimidad a su poco honorable oficio de delator profesional aludiendo a que se trata de una tradición que viene de su abuelo.

Por otra parte, en las *Nubes* aparecen además varias referencias a un tío materno. En primer lugar, cuando su padre lo amenaza con echarlo de casa por las deudas que tiene acumuladas por su culpa, Fidípides le replica lo siguiente:

Texto 35. *Nubes* 124-125

ΦΕ. ἀλλ' οὐ περίοψεταί μ' ὁ θεῖος Μεγακλῆς/ ἄνιππον. ἀλλ' εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ.

FI. Pero mi tío Megacles no consentirá que yo esté/ sin caballo. ¡Hala!, me voy adentro, y a ti, ni caso.

Como vemos, presionado por su padre, Fidípides amaga con que se irá a vivir con su tío Megacles, hermano de su madre, un hombre rico, que le consentirá todo lo que desee. La relación tan estrecha que tiene Fidípides con su tío materno se explica por la importancia que tenía en la sociedad ateniense de la época el vínculo entre un hombre adulto y los hijos menores de su hermana. En efecto, el hermano mayor de edad se convertiría en el *kýrios* de ésta y tutor de sus sobrinos en el caso de que ella quedara viuda (si su padre ya no vivía). Por este motivo, los tíos maternos solían mantener con los hijos de sus hermanas una relación especial, ya que no sólo eran sus tíos, sino también una especie de “padrinos”.

A la relación de Fidípides con su tío se hace de nuevo referencia más adelante en la comedia, cuando Estrepsíades amenaza con echarlo de casa por negarse a asistir a la escuela de Sócrates, y le grita lo siguiente:

Texto 36. *Nubes* 814-815

ΣΤ. οὔτοι μὰ τὴν Ὀμίγλην ἔτ' ἐνταυθοῖ μενεῖς./ ἀλλ' ἔσθι' ἐλθὼν τοὺς Μεγακλέους κίονας.

ES. ¡Por Niebla, no permanecerás más tiempo aquí!/ ¡Ve y cómete las columnas de Megacles!

Con esto, Estrepsíades expresa su intención de que su hijo se vaya a gastar el dinero de Megacles y no el suyo, mencionando las columnas de la casa como señal de riqueza. Como podemos observar, la intimidad de su hijo con su cuñado Megacles, que

por lo que parece le consiente todos sus caprichos, no agrada especialmente a Estrepsíades.

Las referencias a hermanos en las comedias conservadas de Aristófanes son escasas, pero, entre ellas, vamos a comentar una que aparece en las *Ranas*, cuando Esquilo está combatiendo con Eurípides para ver quién es el mejor trágico, y comenta lo siguiente sobre su rival:

Texto 37. *Ranas* 1078-1082

AI. ποίων δὲ κακῶν οὐκ αἰτιός ἐστ’;/ οὐ προαγωγὸς κατέδειξ’ οὗτος;/ καὶ
τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς;/ καὶ μειγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς;/ καὶ φασκούσας οὐ ζῆν
τὸ ζῆν;

ES. ¿De qué males no es autor?/ ¿No ha puesto en escena alcahuetas,/ mujeres que
paren en los templos/ y se acuestan con sus hermanos,/ y afirman que la vida no es
la vida?

Como vemos, Esquilo critica a su rival por las violaciones de las ideas y valores tradicionales que encierran sus obras. En la Atenas clásica, el incesto formaba parte de los actos juzgados como más impíos y sacrílegos, pero sólo si se daba entre padres e hijos o entre hermanos o medio-hermanos de la misma madre. Así, observamos cómo las prohibiciones maritales y sexuales atenienses también ponen a la madre en el corazón del tabú y doblemente: no sólo están prohibidas las uniones entre padres e hijos, sino también entre medio hermanos uterinos. En cambio, los medio-hermanos por parte de padre podían casarse entre sí y, de hecho, si la hermana era heredera de la fortuna de su familia materna, era relativamente frecuente que se la casase con su medio-hermano, para que el patrimonio no se disgregase³³; entre los muchos testimonios de ello pueden citarse Plutarco, *Vida de Temístocles*, 32 o Demóstenes, *Contra Eubúlides* (LVII), 20. En relación con la represión del incesto, nos falta el testimonio directo de las leyes y las fuentes judiciales, de manera que lo que los autores modernos comentan al respecto son sólo hipótesis sin certeza plena. Así, hay quienes afirman que se castigaba con destierro o con la confiscación de bienes, e incluso quienes hablan de ausencia de sanciones. Sólo Platón, en las *Leyes*, dedica un largo párrafo a la cuestión y su marco legislativo; sin embargo, él mismo prefiere dejar el tratamiento legal del incesto entre los *ágraphoi nomoi*. Y, para evitar este tipo de uniones en la vida de los atenienses, nada mejor que la enseñanza, a través de las obras trágicas, de las sanciones soportadas por los héroes Edipo, Macario y Tiestes que, según Platón, se suicidan después de su crimen. En cualquier caso, el filósofo considera que el incesto es un delito condenable, ya sea con la madre, la hermana uterina, o la hija (Damet, 2016, p. 11).

Por último, hemos encontrado una brevísima referencia a la familia extensa en el texto 33, del que ya nos hemos ocupado.

³³ Sobre el tema, véanse Harrison (1968, pp. 132-138) y Cepeda (2000).

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro trabajo, basado en el análisis de 37 pasajes que hemos seleccionado tras una lectura atenta de las 11 comedias de Aristófanes (en una de las cuales, *Caballeros*, no hemos localizado datos de interés para el tema), hemos podido ver cómo estas obras reflejan y ofrecen información sobre distintos aspectos de las relaciones familiares en época del autor, aunque sea de un modo condicionado por varios factores que tienen que ver con el propio género cómico en el que se insertan esas obras.

Comenzando por este último aspecto, las propias necesidades de la trama y el número de actores (que, recordemos, estaba restringido a entre tres y cinco), limitan la aparición de personajes no estrictamente necesarios, y explican que en las obras de Aristófanes apenas estén representadas las relaciones familiares fuera del núcleo más cerrado (y que en los *Caballeros* ni siquiera se mencione ninguna). En el caso concreto de las *Nubes*, por ejemplo, esto hace que la esposa del protagonista, Estrepsíades, no aparezca en escena, lo que, a su vez, tal vez es el motivo de que el poeta haya puesto en boca de aquél un parlamento en el que se presenta entregado a la crianza de su hijo cuando era muy pequeño (véase texto 17), un papel que en la realidad estaba más bien reservado a las madres. Por los mismos motivos, en *Lisístrata* no se hace en absoluto mención al marido de la protagonista, aunque sin duda se trata de una mujer casada.

También la comicidad condiciona la visión de las relaciones familiares que ofrecen las comedias de Aristófanes, hasta el punto de que en ocasiones nos hace dudar de la realidad de ciertos aspectos reflejados en ellas. Así, por ejemplo, en el texto 15 se nos habla de cómo la mujer de Estrepsíades discutió largamente con su marido por el nombre de su hijo; pero no podemos estar seguros de que eso signifique que las madres contemporáneas tuvieran voz y voto en tal decisión, pues es posible que simplemente el poeta esté con ello contribuyendo a dibujar a la esposa de Estrepsíades como una mujer autoritaria y que siempre busca salirse con la suya. En otros pasajes, el autor claramente da la vuelta al orden social aceptado, como en la escena en que Fidípides insulta y golpea a su padre, argumentando tener plenos motivos para ello (texto 31), y es sencillo reconocer el tratamiento humorístico desde un primer momento.

Además, en muchos pasajes en los que se habla de los miembros femeninos de las familias, el autor explota con fines humorísticos el tópico misógino, ridiculizando y tachando de adúlteras, borrachas, gastizas y arteras a las esposas (véanse textos 4, 13, 22 y 27), y de interesadas a las hijas (véanse textos 8 y 16), en lo que es una visión claramente distorsionada de la realidad.

Una vez separado, en la medida de lo posible, lo que se debe a las convenciones propias del género y lo que hay de real en el material analizado, nuestro estudio nos ha permitido ver que, en ciertos aspectos, las relaciones de familia en la Atenas de la transición entre los ss. V y IV a.C. eran muy similares a las que se dan en la sociedad occidental contemporánea. El matrimonio era monógamo, las bodas se celebraban con alegría (textos 2 y 3), los padres de familia se veían a sí mismos intrínsecamente unidos con su núcleo familiar más cercano (textos 9 y 10), las madres y los padres criaban y trataban, en general, con afecto a los hijos (textos 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22) y se

interesaban por su educación (textos 23 y 25); se respetaba y cuidaba a los padres (texto 30), y se tenía a gala el respeto a las tradiciones de los antepasados (texto 34, aunque aquí encontremos el motivo aprovechado cómicamente).

Pero, dejando esto a un lado, hay otra serie de aspectos en los que hemos encontrados notables diferencias: la concertación del matrimonio en el caso de los hombres se hacía, en ocasiones, a través de una casamentera (texto 1); el tratamiento del adulterio era diferente según lo cometiese un hombre o una mujer (textos 11, 12, 13 y 14), pues, como hemos explicado, el trato del marido con heteras y prostitutas en nada afectaba a la sociedad y al matrimonio, mientras que el adulterio de la esposa ponía en grave riesgo la legitimidad de la descendencia; las esposas y las hijas tenían restringida la libertad de movimientos (texto 6); el maltrato hacia la mujer era aceptado con relativa normalidad (texto 7), y también se tenía por normal el castigo corporal a los niños por parte de los maestros (texto 25); los padres se preocupaban, fundamentalmente, por casar a las hijas (texto 27 y 32) y, por último, aunque la sociedad rechazaba el incesto (texto 37), lo hacía con unos límites distintos de los nuestros, ya que, como hemos tenido ocasión de comentar, no se consideraba dentro de ese supuesto el matrimonio entre medio-hermanos por parte de padre.

ANEXO

Como indicábamos en la Introducción, ofrecemos aquí un breve resumen de las 10 comedias conservadas de Aristófanes de las que hemos obtenido material de interés para nuestro TFG (queda excluida los *Caballeros*), organizadas por orden alfabético de su título castellano. El propósito de este anexo es, por un lado, que el lector tenga una guía rápida donde consultar los argumentos completos, lo que le permitirá complementar los datos que se ofrecen en la contextualización de cada pasaje; y, por otro, evitar tener que repetir varias veces la misma información en los comentarios.

ACARNIENSES

Los *Acarnienses* es la obra más antigua que conservamos de Aristófanes. Fue representada en las Leneas del 425 a.C., y obtuvo el primer puesto. La comedia es un alegato en favor de la paz. La situación que se describe en ella es la de los primeros años de la Guerra del Peloponeso, y su propósito es desenmascarar ante el pueblo ateniense las miserias y los desastres debidos a ese conflicto bélico.

En Atenas, la concentración de población campesina había dado lugar a la penuria y el hacinamiento y Diceópolis, el protagonista, es uno de los tantos campesinos refugiados provisionalmente en la aldea de Acarna por culpa de la guerra. Al comienzo de la obra se queja de la situación y manifiesta su añoranza por los tiempos de paz. Así pues, decide pactar por cuenta propia con los laconios, para protegerse a sí mismo y a su familia. Unos viejos acarnienses, enterados de esto, acuden en su persecución por considerarlo un traidor, pues no perdonan a Esparta la destrucción de sus viñas. Diceópolis trata de defenderse y finalmente consigue exponer sus motivos para pactar la tregua, quedando libre. Mientras disfruta de su paz privada, monta un mercado y comercia con diversos extranjeros, siendo destacable el episodio en el que el megarense vende a sus hijas. Durante este tiempo, Lámaco, su vecino, se ve obligado a vigilar los pasos fronterizos, hasta que regresa herido, asistiendo al triunfo del astuto Diceópolis, al tiempo que los acarnienses se dan cuenta de lo necesaria que es la paz.

ASAMBLEÍSTAS

Las *Asambleístas* es la penúltima comedia de Aristófanes. Se representa (no sabemos con qué éxito) en el año 392 a.C., doce años después de la rendición de Atenas ante Esparta, que pone fin a la Guerra del Peloponeso. Aunque existe la democracia, está muy herida, tras sucesivas coaliciones y guerras intestinas: Atenas está nuevamente en armas contra Esparta, con la consecuente ruina económico-social, y quienes ocupan los cargos públicos no saben manejar los asuntos del Estado de modo favorable. Es en este panorama cuando Aristófanes escribe la obra.

Praxágora, la protagonista, decide presentarse en la Asamblea en las fiestas Esciras junto con las demás esposas de la ciudad, todas disfrazadas con las ropas de sus maridos, con el fin de proponer que el gobierno recaiga en manos femeninas, ya que ellas podrán gobernar infinitamente mejor de lo que lo han hecho ellos. En la fecha fijada, muchos esposos se encuentran retenidos en sus casas por carecer de sus habituales atuendos varoniles, de manera que solo unos pocos asisten a la Asamblea. Tras varios ensayos previos, que dan lugar a diversas escenas jocosas, la dirigente de las conjuradas toma la palabra entre los falsos asambleístas y todo lo que propone se convierte en decreto: comunidad de bienes, educación de los ciudadanos a cargo del Estado y especial protección a las viejas y a las feas, que gozarán de prioridad sexual frente a las jóvenes y atractivas. Al regresar a casa, Praxágora se encuentra con su esposo, Blépiro, a quien cuenta una excusa para justificar su ausencia, y explica la nueva situación en la ciudad. La comedia se cierra con diversos episodios que ponen de manifiesto el triunfo del plan de las mujeres.

AVES

Las *Aves* se representó en las Grandes Dionisias del 414 a.C., durante el arcontado de Cabrias, quedando en segundo puesto. Son los momentos de la derrota de la flota ateniense en Sicilia, tras la cual los lacedemonios habían dispuesto sus fuerzas en torno al Ática, amenazando seriamente a su población. Con esta comedia Aristófanes critica la situación social provocada por esos acontecimientos.

En la obra, Pistetero y Evélpides, dos viejos atenienses que están hartos de pleitos y de malos gobernantes, abandonan la ciudad y se dirigen hacia el país de las aves en busca de Tereo, una abubilla que les indicará cuál es el mejor sitio para vivir. Sin embargo, acaban decidiendo construir ellos mismos una gran ciudad en el cielo, que les permitirá gobernar a los hombres, y bloquear a los dioses olímpicos. Tras convencer a las aves, con su ayuda acaban fundando la ciudad. Siguen varias escenas episódicas: algunos aprovechados intentan sacar beneficio en el momento de la fundación; varios parásitos tratan de conseguir alas para habitar en la nueva ciudad, pero acaban siendo expulsados con razones o a golpes. Los dioses, sumidos en el hambre porque el humo de las ofrendas ya no les llega, mandan una embajada integrada por Posidón, Heracles y un dios Tríbalo, a fin de negociar la paz. Desde un principio las negociaciones son inciertas, pero cuando Pistetero está asando unos pajarillos condenados a muerte por conspiración aristocrática, Heracles, atraído por el olor, no puede resistir por más tiempo y vota a favor de las condiciones de Pistetero. Así, Zeus entrega su cetro y Pistetero se casa con Soberanía, una bella joven, concluyendo la obra con la celebración de la boda.

AVISPAS

Las *Avispas* fueron representadas en las Leneas del 422 a.C., y obtuvieron el primer puesto. La obra en sí constituye una crítica al sistema de tribunales de justicia en Atenas, que en esta época proporcionaba, por medio del pago de tres óbolos por cada día de servicio como jurado, una forma de subsistencia para un elevado número de ciudadanos atenienses pobres y ancianos.

El argumento de la obra es el siguiente: A Filocleón, un viejo ateniense, lo consume la pasión de ejercer como juez, por lo que su hijo, Bdelicleón, se ve obligado a encerrarlo para que no pueda asistir al tribunal. Los compañeros de Filocleón, disfrazados de avispas (que dan el nombre a la obra), van hasta su casa e intentan ayudarlo a escapar. Surge una discusión entre el padre y el hijo, en la que el padre le expone los placeres que le produce el ejercicio de juzgar, mientras que Bdelicleón trata de convencerlo de que se está engañando a sí mismo y es un títere de la gente que realmente gobierna. Ante la negativa de su padre, Bdelicleón consiente en que se celebre un juicio en casa con tal de ayudarlo a superar su adicción, por lo que acusan a uno de los perros de la familia, que ha robado un trozo de queso. Engañado por su hijo, Filocleón lo absuelve sin querer. A continuación, Filocleón se dispone a acudir a un banquete, por lo que su hijo, ante su falta de formación, trata de enseñarle modales y algunos rudimentos de educación moderna. Filocleón regresa con una flautista secuestrada y perseguido por las personas a las que ha agraviado, que lo amenazan con llevarlo a juicio por malos tratos. Filocleón ridiculiza el asunto y termina retando a los hijos del poeta trágico Carcino a un concurso de baile.

LISÍSTRATA

No hay certeza sobre la fecha del estreno de *Lisístrata*, pero suele aceptarse que fue en las Leneas del 411 a.C., tras veinte años de guerra y sólo unos pocos meses antes del golpe de Estado oligárquico que tomó el poder en Atenas en los últimos años de la Guerra del Peloponeso. Se trata, una vez más, de una comedia antibelicista, cuya tesis se justifica por la terrible situación política y social que vive la ciudad.

Lisístrata, la protagonista que da nombre a la obra, convoca en Atenas una asamblea de mujeres ciudadanas de diferentes partes de Grecia para acabar con la Guerra del Peloponeso. El plan es el

siguiente: que las esposas se nieguen a mantener relaciones sexuales con sus maridos hasta que éstos no puedan más y dejen de guerrear entre sí. Gracias a Lampito, la representante de Esparta, Lisístrata consigue persuadirlas a todas de actuar como propone. Las atenienses toman entonces la Acrópolis, donde se encuentra el dinero de la ciudad, para que no pueda ser usado con fines militares. Siguen diversas escenas de disputa verbal y física, y otra en la que un marido que ya no puede más por la huelga sexual intenta sin éxito convencer a su esposa de que desista, pero las mujeres se mantienen firmes en su propósito. Finalmente, desde Esparta, donde Lampito también ha llevado adelante el plan con éxito, envían embajadores para firmar la paz con Atenas, con lo que concluye la obra.

NUBES

Las *Nubes*, en su primera versión, fue representada en las Grandes Dionisias del 424/ 23 a. C., obteniendo el tercer y último puesto. Aristófanes, que la consideraba su mejor obra hasta el momento, se indignó por ello y, culpando a los jueces de mal gusto, la reescribió, al parecer parcialmente, entre 3 y 7 años después. Esta nueva versión (que, contra lo que dicen algunos escolios, probablemente nunca se llevó a escena) es la que conservamos. A diferencia de la mayoría de las comedias del autor, las *Nubes* no trata de paz ni de guerra, sino que contiene una crítica feroz contra el nuevo sistema educativo propugnado por los sofistas, que, en opinión de Aristófanes, prescinden de toda ética cuando enseñan a argumentar a sus alumnos.

Estrepsíades, un campesino acomodado, está casado con una mujer de familia noble de la ciudad. Su hijo, Fidípides, ha sido educado con todos los caprichos típicos del hijo único de familia rica, y ha provocado el endeudamiento de su padre con su afición a los caballos de carreras. Como solución, Estrepsíades decide enviarlo a estudiar con Sócrates, para que le enseñe a argumentar y librarse de sus acreedores de un modo eficaz, aunque prescindiendo de toda moral y justicia. Al negarse en un primer momento su hijo, lo intenta él mismo sin éxito. Finalmente, Fidípides se forma en casa de Sócrates y se convierte en un destacado litigante. Pero cuando llega a casa, tras una disputa con su progenitor, pega a su padre y afirma que hará lo mismo con su madre, argumentando que, si es adecuado que los padres castiguen físicamente a los niños para educarlos, con más razón los viejos deben ser castigados del mismo modo, pues no tienen excusa para sus faltas. El padre, totalmente arrepentido de haber dado a su hijo una educación que prescinde de toda ética, va a la casa de Sócrates y le prende fuego.

PAZ

La *Paz* se presentó en el año 421 a. C., en la breve interrupción de la guerra del Peloponeso que supuso la Paz de Nicias, quedando en segundo puesto. Como el propio título indica, lo que pretende la obra, tras 10 años de sangrientas guerras entre los bandos representados por Atenas y Esparta, es reivindicar la paz.

El argumento es el siguiente: Trigeo, un granjero ático, desesperado por los males que afligen a todos los griegos a causa de la guerra, decide subir al Olimpo, montado en un escarabajo pelotero, para traer de vuelta a la Paz, que ha sido encerrada en una cueva por la Guerra. Trigeo convoca a ciudadanos de todos los países para que lo ayuden a liberarla, pero algunos hacen todo lo contrario. Sin embargo, con el esfuerzo de los labradores, finalmente consigue rescatar a la Paz, con la que aparecen Opora y Teoría, personificaciones de la abundancia y de las fiestas anejas a la paz. Ya en casa, la comedia concluye con la entrega de Teoría al Consejo de Atenas, y las bodas de Trigeo y Opora.

PLUTO

Pluto es la última comedia que Aristófanes presenta firmada por él como autor. La estrenó en el 388 a.C., probablemente en las Dionisias. Existe una versión anterior, del 404 a. C., que no se ha conservado. Lo mismo que las *Asambleístas*, y frente al resto de obras aristofánicas conservadas, se enmarca en la denominada “comedia media”, que surge tras la derrota de Atenas en la Guerra del

Peloponeso. Se trata de una obra de evasión, en la que se fantasea con lo que ocurriría si la riqueza de los ciudadanos estuviera ligada con sus virtudes, en lugar de depender de circunstancias azarosas.

La obra comienza con una conversación entre Crémilo, el protagonista, y su esclavo, Carión, que van siguiendo a un anciano ciego. Ante la extrañeza de Carión, Crémilo le explica que el oráculo de Delfos (que acaba de visitar para consultarle de qué modo podría cambiar a una vida mejor, especialmente pensando en su hijo) le había aconsejado ir detrás de la primera persona que se encontrase al salir del santuario, y ésta ha sido el anciano ciego, que resulta ser Pluto, la personificación de la riqueza. Tras llegar a un acuerdo con él, Crémilo, acompañado de su vecino y amigo Blepsidemo, lo lleva al templo de Asclepio para curarle su ceguera. Antes de llegar, sin embargo, les sale al encuentro Penía, personificación de la pobreza, que trata de disuadirlos de su misión, indicándole los desastrosos efectos de lo que se proponen realizar, pues según ella ha sido la pobreza lo que ha hecho de Grecia lo que es. Sin embargo, ellos no se dejan disuadir y Crémilo cumple su misión. Finalmente, una vez curada la ceguera de Pluto, diversos personajes van a casa del protagonista para celebrar o lamentarse de las consecuencias de la curación, pues algunos han perdido sus riquezas, entre ellos Hermes, ya que, desde el momento en que Pluto comenzó a ver, la gente dejó de ofrecerles sacrificios a los dioses.

RANAS

Las *Ranas* se representaron en las Leneas del 405 a.C., obteniendo el primer puesto. En esta ocasión Aristófanes abandona el tema político para crear una comedia de asunto literario y paródico, en torno a la tragedia y su evolución. Aristófanes manifiesta en la obra su preferencia por la tradición representada por Eurípides y Sófocles, frente a los nuevos modos abrazados por Eurípides, muy influido tanto por la retórica contemporánea como por las formas de composición musical del denominado “nuevo ditirambo”, que los cómicos de la época coinciden en rechazar de plano.

El dios Dioniso pretende bajar al Hades con su esclavo Jantias para traer de vuelta al mejor de los poetas trágicos, pues ya no quedaba vivo ningún buen tragediógrafo. Tras una serie de peripecias que ocurren durante el viaje, y una vez ya en el Hades, se produce un concurso en el que compiten Esquilo y Eurípides por ver cuál de los dos es mejor poeta, en una escena plagada de parodias de versos de ambos. Aunque en un principio es Esquilo el que queda proclamado vencedor, finalmente es a Sófocles (muerto el año anterior, pocos meses después de Eurípides) a quien Dioniso se lleva de vuelta a la tierra.

TESMOFORIAS

Las *Tesmoforias* fueron representadas en las Grandes Dionisias del 411 a.C. El asunto es mucho menos comprometido que el de las comedias anteriores, tal vez por las dificultades que el inminente golpe de estado oligárquico estaba ya provocando en Atenas.

Eurípides se entera de que las mujeres van a conspirar para decidir su destino durante la celebración de las Tesmoforias, ya que están furiosas por cómo habla de ellas en sus tragedias. Aterrorizado, va con su Pariente (personaje al que algunos manuscritos llaman Mnesíloco) a casa del también poeta trágico Agatón, para pedirle que se disfrace de mujer y vaya a las fiestas, para así obtener información y hablar a su favor. Ante la negativa de Agatón, el Pariente se ofrece a asistir en su lugar. En su asamblea, las mujeres expresan los motivos de su odio hacia Eurípides, y, cuando llega el turno del Pariente, dice cosas aún peores de ellas. En ese momento llega Clístenes para avisar a las mujeres de que Eurípides ha introducido un hombre entre ellas. Inmediatamente sospechan del Pariente, ya que es la única mujer a la que no conocían, y acaban descubriéndolo. Él trata de ponerse a salvo robando el bebé de una de las asistentes, que acaba siendo un odre de vino, y es capturado, quedando bajo la custodia de un arquero escita. Después de varios intentos de Eurípides por rescatarlo, finalmente consigue liberarlo y huir de la población femenina, tras prometer dejar de atacarla en sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, E. (1976). *Aristófanes. Comedias completas. Los acarnienses. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz*. Barcelona: Iberia.
- ARNOTT, P. D. (1989). *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge.
- AUSTIN, C. y OLSON, D. (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford: Oxford University Press.
- BARBIERI, G. (1963). *La vida cotidiana en la Grecia de Pericles*. Barcelona: Avance.
- BUENAVENTURA, A. (1952). “La paz de Aristófanes”. *Helmantica* 3, pp. 33-52.
- CEPEDA, J. (2000). “Transmisión hereditaria a través de la mujer en la Grecia clásica”. *ETF(hist)* 13, pp. 159-186.
- CSAPO, E. Y SLATER W. J. (1994). *The Context of Ancient Drama*. Michigan: The University of Michigan Press.
- DAMET, A. (2016). “El estatuto de las madres en la Atenas Clásica”. *AHAM* 50, pp. 5-20.
- DELGADO HERVÁS, A. y PICAZO GURINA, M. (eds.) (2016). *Los trabajos de las mujeres en el mundo antiguo. Cuidado y mantenimiento de la vida*. Tarragona: Institut Català d’Arqueologia Clàssica.
- DÍAZ LAVADO, J. (2001). “La educación en la Antigua Grecia”. En C. M. Cabanillas Núñez y J. A. Calero Carretero (eds.). *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas*. Mérida: Junta de Extremadura, pp. 93-114.
- DOVER, K. J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press.
- (1987). *Greek and the Greeks*. Oxford: Basil Blackwell.
- FLACELIÈRE, R. (1993). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Trad. esp. Madrid: Temas de hoy.
- FREY GARCÍA, D. (2010). “Mujer y religión en Atenas: libertad femenina a través de las ceremonias religiosas”. *Historias del Orbis Terrarium* 1, pp. 8-17.
- GALLEGO, J. (2003). *El mundo rural en la Grecia antigua*. Madrid: Ediciones Akal.
- GARNIER, A. (1858). *La moral social ó deberes del Estado y de los ciudadanos*. Madrid: Librería Española.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2010). “Mujer y vino en la comedia griega”. En M. J. García Soler (ed.). *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Vitoria Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1995). *Comedias. Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- (1996). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.

- GUEVARA MACÍAS, E. (2020). “Clasificación de los personajes femeninos en las comedias de Aristófanes”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, pp. 117-134.
- HARRISON, A. R. W. (1968). *The Law of Athens. The Family and Property*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- LESKY, A. (1985). *Historia de la literatura griega*. Trad. esp. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ EIRE, A. (1986). *Aristófanes. Las assembleístas* (edición y traducción españolas). Barcelona: Bosch.
- (1994). “Escena del coito frustrado”. *Nova Tellus* 12, pp. 31-74.
- LÓPEZ FÉREZ, J., (1997). “La educación en Aristófanes”. En A. López Eire (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*. Salamanca: Logo, pp. 81-101.
- (2006). “Una lectura de la Lisístrata de Aristófanes”. *Synthesis* 13, pp. 11-48.
- MACÍA APARICIO, L. (1993). *Aristófanes. Comedias II. Las nubes. Las avispas. Las tesmoforias. Las ranas*. Madrid: Ediciones clásicas.
- (1993). *Aristófanes. Comedias III. Los pájaros. Lisístrata. La asamblea de mujeres. Pluto*. Madrid: Ediciones clásicas.
- MIRÓN PÉREZ, M. (2000). “El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el *oikos*”. *SHHA* 18, pp. 103-117.
- MOLAS FONT *et al.* (eds.) (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- MORALES ORTIZ, A. (2007). “La maternidad y las madres en la tragedia griega”. En E. Calderón Dorda y A. Morales Ortiz (eds.). *La madre en la Antigüedad. Literatura, sociedad, religión*. Madrid: Signifer Libros, pp. 129-167.
- MOSSÉ, C. (1990). *La Mujer en la Grecia Clásica*. Trad. española. Madrid: Nerea.
- NORWOOD, G. (1931). *Greek Comedy*. London: Methuen & Company.
- OLSON, D. (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Oxford University Press.
- (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press.
- PALLI BONET, J. (1969). *Comedias. Las nubes. Las ranas. Pluto o la riqueza. Aristófanes*. (edición y traducción española). Barcelona: Bruguera.
- POMEROY, S. (1987). *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Trad. española. Madrid: Ediciones Akal.
- QUINTANO MARTÍNEZ, P. (2015). “Las mujeres en la familia y el Oikos de la Atenas clásica”. En M. C. Espinosa y J. A. López Cordero (eds.). *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo histórico diocesano, pp. 679-696.
- ROBERTSON, N. (1992). *Festivals and legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*. Toronto: University of Toronto Press.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1991). *Aristófanes. Los acarnienses. Los caballeros. Las tesmoforias. La asamblea de las mujeres* (edición y traducción española). Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (2014). “Música y matrimonio en la Antigua Grecia”. En A. Bellia (ed.), *Musica, culti e riti nell’Occidente greco*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 273-285.
- ROJO PÉREZ, M. T. (1987). *La mujer en la comedia clásica ateniense* (resumen de Tesis doctoral). León: Universidad de León.
- SANCHIS LLOPIS, J. (2014). “Las profesionales del sexo en la comedia griega del siglo IV a. C.”. *Asparkía* 25, pp. 48-67.
- SOMMERSTEIN, A. (2001). *The comedies of Aristophanes. Wealth*. Warminster: Aris & Phillips.
- SOUTO DELIBES, F. (2002). “El rol de la prostituta en la comedia: De Ferécates a Menandro”. *CFC(G)* 12, pp. 173-191.
- VELÁSQUEZ, O. (2001). “Las *Nubes* de Aristófanes y las nuevas tendencias en la educación ateniense”. *Onomázein* 6, pp. 183-194.
- VERGARA CIORDIA, J. (2013). “Familia y educación familiar en la Grecia antigua”. *Estudios sobre Educación* 25, pp. 13-30.
- WEST, M. L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press.
- WILSON, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae*, 2 vols. Oxford: Oxford Classical Texts.