

Los múltiples rostros de Lisístrata: Tradición e influencia de la *Lisístrata* de Aristófanes

Juan Carlos IGLESIAS ZOIDO

Universidad de Extremadura
Departamento de Ciencias de la Antigüedad
10.075 Cáceres (España)
iglesias@unex.es

Recibido: 23 de noviembre de 2008

Aceptado: 20 de enero de 2009

RESUMEN

El presente artículo ofrece un estudio de la tradición clásica de Lisístrata, el personaje literario creado por Aristófanes a fines del siglo V a.C. Se ofrece un panorama que parte de la Antigüedad y que llega hasta finales del siglo XX. De este modo, analizamos los distintos rostros de este personaje, las diferentes maneras en que Lisístrata ha sido interpretada y asimilada a lo largo del tiempo y, finalmente, su renovación en la época contemporánea, el momento histórico en el que *Lisístrata* se ha convertido en la obra mejor conocida de Aristófanes.

Palabras clave: Aristófanes, Lisístrata, Comedia Antigua, Tradición Clásica.

ABSTRACT

The present article offers a study of Lysistrata's classical tradition, the literary character created by Aristophanes at the end of Vth century B.C. A panorama is offered from the Antiquity to the end of XXth century. In this way, we analyze the different faces of this literary personage, the different ways in which Lysistrata has been interpreted and assimilated throughout the time, and, finally, its renovation in the contemporary age, historical moment in which *Lysistrata* has become the most well-known comedy of Aristophanes.

Key words: Aristophanes, Lysistrata, Ancient Comedy, Classical Tradition.

1. El personaje de Lisístrata es un auténtico regalo para el filólogo clásico. Su estudio, de hecho, ofrece una magnífica ocasión para profundizar en los muy diferentes modos en que esta obra de Aristófanes fue asimilada y entendida desde la Antigüedad hasta el día de hoy.¹ Frente a lo que ocurre con otros personajes dramáticos, como

¹ Entre las múltiples traducciones de la obra al español, recomendamos dos: la de GARCÍA NOVO (1987),

Electra o Alcestris, cuya influencia y recepción a lo largo de los siglos ha sido más continuada y uniforme, en el caso de Lisístrata nos encontramos ante un panorama muy diferente. En efecto, pocos personajes clásicos han sufrido hasta el día de hoy más cambios, manipulaciones e, incluso, malinterpretaciones que el arquetipo que encarna Lisístrata. Mientras que en otros casos los ojos de las siguientes generaciones de espectadores han percibido el significado esencial que hay tras la fachada de Orestes (la venganza) o de Alcestris (el sacrificio), en el personaje teatral que aquí nos ocupa los ojos del receptor moderno y contemporáneo están muchas veces empañados por prejuicios morales firmemente asentados o por la vigencia de un determinado ideario, factores que han influido decisivamente sobre su recepción posterior. Es más, la ideología y la moral sexual tienen mucho que ver con el modo en que durante los dos últimos siglos se ha interpretado a Lisístrata. Por ello, estamos ante un caso que no sólo comprende manifestaciones literarias o artísticas, que es a lo que estamos acostumbrados dentro de este ámbito de estudio, sino que también está relacionado de manera muy especial con cuestiones de tipo ideológico. Estos tres ámbitos (el literario, el artístico y el ideológico) son los que van a servir para estructurar nuestro trabajo que, por lo demás, seguirá una línea de exposición cronológica que nos permitirá analizar las interpretaciones de esta figura desde la Antigüedad hasta el día de hoy.

2. Nuestra primera tarea, por lo tanto, es explicar brevemente cómo fue creado y, sobre todo, cómo fue entendido este personaje en la Atenas de finales del siglo V a.C. para, así, poner de manifiesto su evolución a lo largo del tiempo.² Lisístrata es un personaje literario inventado por Aristófanes, que da nombre a una comedia estrenada en la primavera del año 411 a.C., durante las fiestas en honor a Dionisio Leneo, en un momento de gran inquietud y dificultad para Atenas en casi todos sus frentes.³ Apenas dos años antes, en el año 413, había fracasado dramáticamente la expedición ateniense que pretendía conquistar Sicilia; gran parte del imperio se había rebelado ante las abusivas condiciones que le ataban a la metrópoli; y, para colmo, Esparta, su mayor enemiga, había logrado una ventajosa alianza con el sátrapa persa Tisafernes. Este contexto bélico tan desfavorable para Atenas ha llevado a muchos críticos modernos a interpretar la obra de Aristófanes como un alegato pacifista. Un intento, desde el mundo de la comedia, por alcanzar una paz que pusiera fin a la sangría de hombres y de bienes en que se había convertido la Guerra del Peloponeso.⁴ Sin embargo, lo cierto es que, aunque la obra se estrenó en un momento difícil, la situación todavía no era desesperada. Aún

por su frescura a la hora de traducir los rasgos dialectales de los personajes, y la de LÓPEZ EIRE (1994), que, además, gracias a una magnífica introducción y a sus notas, es la más completa en castellano.

² Sobre el contexto teatral general de finales del siglo V a. C., momento en el que se estrenó *Lisístrata*, cf. los trabajos de ANDRISANO (1990), ALBINI (1991), CSAPO y SLATER (1995).

³ Sobre el teatro de Aristófanes en su conjunto la bibliografía es inmensa. Cf., sobre todo, los trabajos de DOVER (1972), MCLEISH (1980), BREMER y HANDLEY (1993), MASTROMARCO (1994), GIL (1996), LÓPEZ EIRE (ed.) (1997), THIERY (1999). Una amplia visión sobre los trabajos dedicados a la obra de Aristófanes publicados en España en MARTÍNEZ DÍEZ y R. TORNÉ TEIXIDÓ (2002). Sobre el contexto concreto del teatro aristofánico, cf. EHRENBERG (1962) y McDOWELL (1995). Para aspectos de la representación teatral aristofánica, cf. DEARDEN (1976).

⁴ Ésta es la idea que defienden autores como EHRENBERG (1962) o HENDERSON (1980).

le quedaba resuello a una Atenas que llevaba luchando más de veinte años en la Guerra del Peloponeso y que seguía creyendo en la victoria. Por este motivo, la obra, en todo caso, ha de ser considerada sobre todo como un «juguete teatral», como una simple expresión cómica que toma como excusa para la risa el deseo natural de paz que anida en todo hombre y en cualquier momento.⁵ *Lisístrata* ni pretende aportar una solución real y posible a la guerra, ni plantea una crítica al belicismo ateniense, tal y como lo entendemos hoy. Belicismo que, a fin de cuentas, constituía la esencia de su imperio y que, con ciertas reservas, seguía siendo respaldado por la mayor parte de la población.⁶ Y tampoco Aristófanes era un pacifista al uso. De hecho, su personalidad, como es bien sabido, debe tanto a los valores tradicionales de Atenas como a la modernidad y al relativismo encarnados por figuras tan emblemáticas como los sofistas.

El auténtico significado de la obra, por lo tanto, es otro muy diferente. Es cierto que *Lisístrata*, (que no hay que olvidar que, como nos tiene acostumbrados Aristófanes, porta un significativo nombre parlante: «la que disuelve o licencia ejércitos»),⁷ plantea que las mujeres tomen las riendas de los asuntos públicos y que, por medio del sexo, fueren una paz que los hombres no han podido conseguir por sus propios medios. Sin embargo, la clave de *Lisístrata* se encuentra en el hecho de que Aristófanes plantea una situación claramente utópica: una huelga de sexo combinada con la toma por parte de las mujeres de la Acrópolis y del tesoro del estado, que se encontraba depositado en el Partenón, y que era fundamental para mantener la actividad bélica de Atenas. *Lisístrata* convoca a las mujeres griegas. Acuden no sólo las atenienses sino también las de otros lugares de Grecia, incluidas las mujeres de sus mayores enemigos, los espartanos. Y todas juntas toman una decisión por unanimidad: sus maridos no tendrán sexo hasta que firmen la paz. A partir de este momento, y como consecuencia de este desencadenante, se suceden diversas peripecias cómicas que conforman el entramado costumbrista de esta comedia. Así, asistimos a enfrentamientos entre coros de viejos y de viejas, a una escaramuza de *Lisístrata* con un comisario acompañado de su comitiva de escitas, a diversas escenas que muestran rasgos de debilidad en estas aguerridas mujeres y a la entrada en escena de un marido desesperado que representa el sentir de los hombres, el pobre Cinésias, en busca de su mujer Mirrina con quien pretende satisfacer sus ansias de sexo.⁸ Todas estas escenas culminan, al final de la obra, con la llegada de un heraldo espartano, igualmente desesperado e insatisfecho que los atenienses por la abstinencia sexual impuesta por sus mujeres. La irrupción de este personaje permite firmar una paz entre los griegos, que pone fin de manera simbólica a más de veinte años de enfrentamientos. Sin embargo, lo que parece ser realmente más importante en el contexto de esta comedia es el acuerdo entre atenienses y espartanos, que permite restaurar la armonía doméstica.

Teniendo en cuenta este argumento, es evidente que *Lisístrata* debe clasificarse dentro del grupo de comedias aristofánicas de tema utópico en el que también se cuen-

⁵ Postura defendida en los últimos decenios por autores como SOMMERSTEIN (1977), CHAPMAN (1978) o WESTLAKE (1982).

⁶ Autores como STOW (1942-3) ponen de manifiesto los escasos resultados efectivos de las críticas vertidas por Aristófanes en sus obras.

⁷ Cf. FUNAIOLI (1984-5).

⁸ Sobre la estructura escénica de esta comedia, cf. el trabajo de RODRÍGUEZ ALFAGEME (1998).

tan obras como *Las asambleístas*, estrenada en el 392 a.C., y en la que las mujeres acuden disfrazadas de hombres a la Asamblea para aprobar una serie de medidas que suponen la implantación de una especie de comunismo político y sexual. Los puntos de contacto entre ambas obras nos permiten analizar otro error de interpretación muy frecuente hoy en día. Desde el punto de vista moderno, ambas comedias parecen alegatos en defensa del papel de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, en el contexto de la comedia antigua, ambas situaciones (tanto en su planteamiento como en su desarrollo) no tienen ningún viso de realidad y sólo sirven para proporcionar una situación de gran comicidad. La verdadera pretensión del comediógrafo es hacer reír a sus conciudadanos en un momento de aflicción. Y sus propuestas han de despojarse de cualquier viso revolucionario o feminista, ya que no pretenden afectar en absoluto a la verdadera situación en la que se encontraba la mujer en la Atenas de finales del siglo V a.C.⁹ Situación que, como es bien sabido, era muy dura: la mujer administra la casa pero no disfruta de derechos fuera de ella, viviendo siempre a la sombra de un varón cuya voluntad es decisiva en todas las situaciones de importancia en la vida. Además, no hay que olvidar un elemento contextual decisivo: tanto los actores como los espectadores que asistieron a la representación de estas obras eran hombres, ya que la mujer tenía prohibida la asistencia al teatro.¹⁰ Estamos, por lo tanto, ante un espectáculo concebido para que los hombres se rían a sus anchas.¹¹

Finalmente, el tercer aspecto más «modernamente» llamativo del argumento de la obra, la huelga de sexo promovida por Lisistrata para lograr sus objetivos, también queda reducido a sus justos términos si tenemos en cuenta una serie de precedentes literarios y mitológicos que no podían pasar desapercibidos para el público ateniense. De hecho, la estrategia planteada por Lisistrata para lograr la paz es un calco a la inversa de la empleada por Alcmena, la madre de Heracles, para provocar la guerra. La tradición mitológica, recogida en el *Escudo* atribuido a Hesíodo y en varias obras dramáticas de que no se han conservado (por lo menos un *Anfitrión* de Sófocles y una *Alcmena* de Eurípides),¹² nos transmite un dato clave: Alcmena, prometida a su primo Anfitrión, no consintió en unirse maritalmente con él hasta que la muerte de sus hermanos no hubiera sido vengada en el campo de batalla.¹³ De este modo, podemos comprobar cómo el mito y la literatura previa ya planteaban una situación similar, que pudo haber inspirado a nuestro autor, y que, además, tenía una resolución en cierto modo cómica. Como es bien sabido, la noche en que el esposo de Alcmena regresaba con la tarea al fin cumplida, se le adelantó el propio Zeus, quien, adoptando la figura de Anfitrión, se convirtió en el padre sobrenatural del futuro héroe Hércules. Situación que ya fue aprovechada tanto por la comedia griega (como ponen de manifiesto los testimonios plásticos del siglo IV a.C.) como por la romana (bástenos citar como ejemplo el *Anfitrión* de Plauto).¹⁴

⁹ Cf. al respecto FANTHAM *et al.* (1994), O'HIGGINS (2003). Sobre la mujer en la obra de Aristófanes, cf. FINNEGAN (1995).

¹⁰ Al respecto de este tema, en los últimos años, se ha desatado una polémica en la que han participado HENDERSON (1991), PODLECKI (1990), LORAUX (1995), GERÓ y JOHNSSON (2001).

¹¹ Sobre el público de la comedia aristofánica, cf. las apreciaciones de THIERY (1987).

¹² En el caso de la *Alcmena* de Eurípides, cf. Frags. 88-104 Nauck.

¹³ Cf. Apd. *Bibl.* 2.4.5-8. Cf. también Hes. *Sc.* 1-56 sobre el nacimiento de Heracles.

¹⁴ Cf. SHERO (1956).

3. Una vez determinado el significado de la obra en el momento de su estreno, pasamos a analizar su tradición e influencia.¹⁵ Al abordar este tema, no obstante, lo primero que nos ha llamado la atención es la falta de estudios de conjunto dedicados a considerar el influjo a lo largo del tiempo de la comedia aristofánica que actualmente goza de mayor fama y que, sin lugar a dudas, es la que más veces ha sido adaptada y representada en la escena contemporánea.¹⁶ El motivo de esta penuria investigadora quizás se encuentre en los escasos testimonios anteriores a la época contemporánea que, a diferencia de lo que ocurre con otros autores y otras obras de la Antigüedad, pueden invocarse a la hora de llevar a cabo el estudio de la tradición de *Lisístrata*. Frente a un panorama repleto de influjos clásicos en épocas tan señeras de la cultura occidental como el Renacimiento y el Barroco, esta obra de Aristófanes sólo suscitó una discreta atención durante estos momentos históricos. Es evidente que en este escaso interés han jugado un papel decisivo los problemas que, durante un largo período que llega hasta el siglo XIX, han generado tanto el contenido descaradamente sexual de la obra como el retrato que ofrece del comportamiento de la mujer. Fuera de las claves interpretativas de la comedia ateniense de época clásica, el tema desarrollado en la *Lisístrata* generó incompreensión, cuando no un abierto rechazo moral.

Esta situación comenzó a darse ya en los decenios siguientes a su estreno. De hecho, es muy significativo que, a lo largo de las siguientes centurias, exista en las fuentes antiguas un limitado interés por esta *Lisístrata* tan apegada al contexto de la Atenas de finales del siglo V a. C. Este desinterés, compartido en general con la mayor parte de las comedias aristofánicas, es algo lógico, si se tiene en cuenta que a lo largo de la Antigüedad, al cambiar las condiciones socio-políticas que justificaban la existencia de la comedia aristofánica, por un lado, y al triunfar las concepciones estéticas de la *Poética* de Aristóteles, por otro, abundó un juicio peyorativo con respecto a las obras de la Comedia Antigua. Sus obras, a pesar de pertenecer al período clásico de la cultura antigua, quedaron reducidas a objeto de estudio erudito para filólogos y gramáticos.¹⁷ Su espíritu crítico, su agresividad y sus continuas alusiones sexuales resultaban excesivos para un público que tenía en mayor estima a los autores más comedidos y burgueses de la llamada «Comedia Nueva». Ello explica la comparación entre Aristófanes y Menandro, que circulaba en plena época imperial, y en la que claramente salía favorecido el segundo frente al primero.¹⁸ Menandro, de hecho, es alabado por

¹⁵ Sobre la tradición literaria del teatro aristofánico en la literatura occidental, cf. el trabajo clásico de SÜSS (1911), quien, aunque promete un estudio de conjunto del influjo sobre la literatura europea, se centra preferentemente en el ámbito alemán. Cf. también LORD (1963²), RODRÍGUEZ MONESCILLO (1985: CXXXVI-CXXXVI) y, finalmente, la concisa y clara visión de conjunto que ofrece GIL (1996: 191-212). Con respecto a su influencia sobre la literatura española en particular, cf. el estudio de LÓPEZ FÉREZ (1998).

¹⁶ Sobre la tradición literaria de *Lisístrata* apenas contamos con estudios de conjunto, más allá de las breves noticias que le dedican los trabajos generales citados en la nota anterior. No obstante, cf. la breve pero enjundiosa entrada que le dedica a esta comedia FRENZEL (1980: 288-9). Una vez terminado nuestro artículo, LÓPEZ FÉREZ (2008) ha publicado un trabajo sobre la tradición de *Lisístrata* con un enfoque diferente y, en gran medida, complementario con el contenido de nuestro estudio.

¹⁷ Sobre esta cuestión, el trabajo clásico es el de SETTI (1882), que recoge y comenta los principales pasajes de autores antiguos, griegos y romanos, que aportan juicios sobre la obra aristofánica.

¹⁸ De la *Comparación entre Aristófanes y Menandro* sólo se ha conservado un breve resumen realizado por Plu. *Mor*: 853a-854d. En este sentido, es de utilidad el trabajo de GALLEGU PÉREZ (1994).

Plutarco (*Mor.* 712 b-c) por el beneficio ético que podía extraerse de su obra, mientras que Aristófanes, de cuya obra no se podría obtener el mismo provecho, es comparado con autores contemporáneos de mimos de mucha menor entidad (*Mor.* 712 a, e). En este nuevo contexto social y literario, en el que eran otros los valores imperantes y en el que primaban principios pedagógico-estéticos, era lógico que *Lisístrata* fuese una de las obras de Aristófanes que debió causar más escándalo, por lo que ocupaba uno de los últimos lugares en la consideración de los comentaristas antiguos.¹⁹

En Bizancio el conocimiento de *Lisístrata* fue, además, dificultado por la finalidad didáctica que se le acabó dando a la comedia aristofánica. De hecho, a partir del siglo XI d.C., Aristófanes siguió siendo leído, pero convertido ahora en autor escolar, al ser elegido como principal representante del género cómico. Este enfoque pedagógico de la obra aristofánica explica la formación de una «tríada» de obras compuesta por el *Pluto*, que era considerada la obra más sencilla y moralizante, *Las nubes*, elegida por su contenido filosófico, y *Las ranas*, donde primaba su interés para la crítica literaria. Estas tres obras se conservan en numerosos códices, mientras que *Lisístrata*, por las mismas razones, sólo se conserva en el códice *Ravennas* (R) y en sus copias. Es normal que el alto contenido sexual de la obra no hiciese recomendable el texto de esta comedia para ser leído en una escuela en la que predominaban los valores cristianos ortodoxos.

4. En el Renacimiento, el texto original de Aristófanes vuelve a ser conocido en Occidente gracias a Juan Aurispa, que llevó a Italia en 1423 el códice *Ravennas*. No obstante, a pesar de la temprana difusión por toda Europa de las comedias aristofánicas gracias a la imprenta, obras como *Lisístrata* no ejercieron un influjo digno de mención. De hecho, incluso se da la circunstancia de que *Lisístrata* no fue dada a la imprenta en 1498 por Marco Musuro con el resto de las obras, y tuvo que esperar hasta que Philipo Giunta lo hiciese en 1515 en unión con *Tesmoforiantes*. Pero, sobre todo, la clave que explica su escasa influencia en esta época se encuentra en la falta de unas traducciones tempranas y accesibles al latín o a otras lenguas romances. A ello se une que los hombres del Renacimiento preferían a autores dramáticos latinos como Séneca o Terencio, más cercanos a sus propias concepciones del mundo clásico que un cómico ateniense caracterizado por la obscenidad y por una excesiva libertad de lenguaje. Esta concatenación de factores hizo que en toda Europa el interés por las obras del comediógrafo ateniense quedase restringido a ámbitos muy reducidos de eruditos que sabían griego. Se sabe, así, que los humanistas alemanes sintieron un claro interés por la obra de Aristófanes, que encontró su cauce en la publicación de un amplio número de estudios dedicados al teatro antiguo.²⁰ Por su parte, en la Francia renacentista tanto Ronsard como Rabelais poseían ejemplares de sus comedias.²¹ El primero, incluso,

¹⁹ Cf. SETTI (1882: 150): «Essi ponevano il *Pluto* all'apice dell' arte aristofanesca, e vicino ad esso le *Nubi* e le *Rane*, ordinando le altre nel seguente modo: *Cavalieri*, *Acarnesi*, *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*, *Tesmoforiazuse*, *Ecclesiiazuse*, *Lisistrata*.»

²⁰ Cf. JOHNE (1992).

²¹ Sobre las traducciones accesibles en este momento, cf. STUREL (1913). Sobre el influjo de Aristófanes sobre el teatro francés de este período, cf. DELCOURT (1934). La influencia de Aristófanes sobre Rabelais ha sido analizada en detalle por STEVENS (1958).

llegó a hacer una traducción del *Pluto* al francés hacia 1550 para una representación académica en el Colegio de Coqueret.²² Pero, más allá de este interés erudito, la influencia literaria de las comedias de Aristófanes en la Europa del momento quedó condicionada a la existencia y divulgación de traducciones que permitiesen un conocimiento más amplio del texto y del argumento entre los creadores que no sabían griego. Este objetivo se va logrando a lo largo del siglo XVI, centuria en la que se suceden diversas traducciones de algunas de las comedias al latín (Andrea Divas, 1538), al italiano (hermanos Rosetini, 1545), al francés (J. A. Baif, 1560) y al español (Pedro Simón Abril, 1577). El contenido del texto ya era accesible, ahora sólo faltaba que un personaje como Lisístrata encajase en las ideas estéticas y en los objetivos literarios de los escritores y que, por lo tanto, llamara su atención y estimulase su creatividad.

En la Inglaterra de este período, no obstante, sí existió un claro interés por el teatro de Aristófanes. Como ha puesto de manifiesto G. Highet, éste es destacable en autores de la talla de Ben Johnson.²³ A pesar de este contexto favorable al teatro del comediógrafo ateniense, según E. Frenzel, la primera y única readaptación auténtica del argumento de Lisístrata en la Inglaterra de todo este período se la debemos al dramaturgo John Fletcher, en su obra *El domador domado* (*The Woman's Prize or The Tamer Tamed*) de 1625, concebida como una continuación de *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*) de W. Shakespeare.²⁴ En la comedia de Fletcher, considerada por la crítica como una obra pre-feminista, Petruchio, el «domador» de Catalina, la fierecilla shakespeariana, es finalmente «domado» por María, su segunda mujer. El asunto principal de la trama es la negativa de María para consumir carnalmente su matrimonio con Petruchio hasta que éste no cambie su dictatorial actitud hacia ella y deje de ser el tirano en que se había convertido con las mujeres. Para lograr sus objetivos, la protagonista se alía con otras esposas, que, convencidas por María para llevar a cabo una abstinencia sexual, se hacen fuertes, pertrechadas con provisiones, en el piso superior de la casa de María. Mientras, sus maridos, completamente sorprendidos, asisten a la situación en la planta baja y, tras la sorpresa inicial, asedian a las mujeres. Al conocerse la situación planteada, se solidarizan las mujeres del campo y de la ciudad, que acuden en ayuda de las sitiadas. Los maridos intentan un asalto desesperado a la planta alta, pero son rechazados. Finalmente, a los hombres, pasados seis días de forzoso ayuno sexual, no les queda más remedio que claudicar y acordar un nuevo tipo de relación con sus mujeres. A este respecto, es muy significativo lo que el autor nos señala en el epílogo de su obra:

EPILOGUE

The Tamer's tam'd, but so, as nor the men
 Can finde one just cause to complaine of, when
 They fitly do consider in their lives,
 They should not raign as Tyrants o'r their wives.
 Nor can the women from this president

²² Sobre la naturaleza de esta versión, cf. HIGHET (1954: II 597).

²³ Cf. HIGHET (1954) y, sobre todo, GUM (1969).

²⁴ Cf. FRENZEL (1980: 288).

Insult, or triumph: it being aptly meant,
 To teach both Sexes due equality;
 And as they stand bound, to love mutually.
 If this effect, arising from a cause
 Well layd, and grounded, may deserve applause,
 We something more then hope, our *honest ends*
Will keep the men, and women too, our friends.

Como se puede comprobar, por lo tanto, son múltiples los puntos de contacto entre ambas obras: la abstinencia sexual para que las mujeres consigan un objetivo, la aparición de una heroína que encabeza la lucha, el seguimiento de otras que hacen causa común, el hacerse fuerte en la planta alta de la casa (como si se tratase de la Acrópolis), el asalto de los hombres y, finalmente, su claudicación frente a las mujeres. Fletcher, de este modo, utilizó el argumento de Lisístrata para elaborar una llamativa continuación de la obra de Shakespeare, que, por su modernidad, causó auténtica conmoción en la Inglaterra del momento. Un magnífico ejemplo de «vino viejo» en «odres nuevos».

5. La obra de Fletcher quedó, no obstante, como un caso único. De hecho, la literatura dramática del siglo XVII y de gran parte del XVIII siguió por derroteros muy diferentes. En primer lugar, en cuanto al seguimiento de los modelos clásicos, esta época supuso un giro definitivo hacia el teatro de Terencio, cuya comedia de costumbres era más acorde con los gustos del Barroco.²⁵ En segundo lugar, en cuanto a las concepciones poéticas, a la visión negativa sobre la comedia antigua ejercida desde la Antigüedad por Aristóteles se le unió ahora el enfoque de la muy influyente *Poética* de Boileau (publicada a finales del XVII), para quien Aristófanes era sinónimo de mal gusto.²⁶ En tercer lugar, en este período se produce la famosa querrela entre antiguos y modernos, en la que el cómico ateniense fue uno de los autores clásicos que salió peor parado, sobre todo en comparación con el pujante teatro francés contemporáneo. Así, Fontenelle, en 1688, consideraba que el *Misántropo* de Molière era muy superior a todo el teatro de Aristófanes en su conjunto. Y Voltaire, en 1764, le dedicó al cómico ateniense juicios que rallan en el desprecio por su obra: «ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire Saint-Laurent; il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint».²⁷ Ello hizo que Aristófanes fuera un autor muy poco apreciado en Europa en el período previo a la Revolución.

6. El cambio de rumbo se produjo a finales del siglo XVIII. Sólo a partir de la difusión por Europa de las ideas propugnadas por la Revolución Francesa, Aristófanes empezó a ser apreciado como el máximo exponente de la libertad de pensamiento

²⁵ Cf. el panorama general sobre los gustos teatrales del momento descrito por WAITH (1977).

²⁶ N. Boileau es una de las figuras más influyentes del siglo XVIII en Europa. Es, además, el traductor de la obra del Pseudo-Longino, *Sobre lo Sublime* y de un comentario detallado de esta obra. Al respecto de la influencia de sus escritos, cf. BRODY (1958). No obstante, autores como GROSS (1965) han defendido la influencia de Aristófanes sobre autores como Racine.

²⁷ Cf. Voltaire, «Athéisme, Sección III», *Dictionnaire Philosophique*, Paris, 1764.

y de palabra propia de un régimen democrático. Este fenómeno, que se dio en toda Europa, fructificó de manera especial en Alemania.²⁸ Desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX fueron apareciendo en esta lengua traducciones parciales de las comedias de Aristófanes. Así, en 1806 aparece la primera traducción de *Lisístrata* al alemán realizada por Christian August Borbeck. Y, a partir de 1821, vieron la luz las obras completas del cómico ateniense en las muy influyentes traducciones alemanas de Johann Heinrich Voss (1821), de Droysen (1835-8), de Schnitzer (1842-52) y de Seeger (1845-8). Este inusitado interés por la comedia aristofánica, muy superior al que se produjo en épocas anteriores en otros países de Europa, tiene dos causas. Por un lado, la revalorización de la comedia antigua por parte del Romanticismo alemán. Por otro lado, el influjo ideológico ejercido por las revoluciones burguesas del XIX. El Romanticismo descubrió en el cómico aspectos nuevos de una Antigüedad muy diferente de la imagen ideal que había transmitido el racionalismo del siglo XVIII. Los románticos ya no veían en Aristófanes a un autor obsceno y feísta, sino que, desde la nueva perspectiva, sus obras eran vistas como la encarnación misma de la alegría y de la libertad, del entusiasmo dionisiaco y de la imaginación desbordada. Por su parte, la nueva burguesía liberal alemana y austríaca, enfrentada a las estructuras del Antiguo Régimen que habían sobrevivido a la Revolución francesa, descubrió en las obras del cómico ateniense un auténtico revulsivo político y, sobre todo, social.

7. El conocimiento de la obra aristofánica por parte del gran público alemán tuvo una consecuencia directa en la creación de un gran número de obras satíricas inspiradas en las más conocidas comedias. En el caso de *Lisístrata*, el influjo de la traducción de 1806 se observa de manera muy especial en uno de los ámbitos culturales más influyentes de esta sociedad: el mundo de la ópera. En 1819, el libretista Franz Ignanz Castelli publica en Viena el texto de una opereta en un acto, *Die Verschworenen (Las conjuradas)* basada en la obra de Aristófanes, libreto sobre el que el gran compositor vienés Franz Schubert compuso en 1823, a los 26 años, su opereta *La Guerra Doméstica (Der häusliche Krieg)*, concebida como un *Singspiel*, es decir, como una trama dramática acompañada de música.²⁹ El cambio de título se debió a un intento de salvar la crítica de la censura: la Viena del canciller Metternich, el último gran defensor del Antiguo Régimen en Europa, no estaba para bromas sobre conjuras que implicasen cualquier tipo de movimiento revolucionario. El nuevo título, además, le daba a la obra una orientación más burguesa y comedida, lo que no impidió que esta ópera compuesta en 1823 no fuese estrenada hasta el año 1861, ya que su argumento se consideró demasiado moderno para la escena de la Viena de aquel momento.

La trama de *la Guerra Doméstica* no está ambientada en el mundo antiguo, sino en tiempos medievales de la cruzada (época especialmente grata para los románticos). Los principales protagonistas son el Conde Heriberto von Lüdenstein y su mujer la condesa Ludmilla, que es la *Lisístrata* de esta ópera, convertida ahora en heroína ro-

²⁸ Cf. en este sentido el trabajo de HILSENBECK (1908).

²⁹ Sobre el referente clásico de esta ópera de F. Schubert, cf. el estudio de BETA (2001). Su posición dentro del conjunto de la obra de Schubert ha sido analizada por LEICHTENTRITT (1928: 626-629). Una visión general sobre las adaptaciones musicales del teatro aristofánico en PINTACUDA (1982).

mántica. De hecho, su verdadera meta no es el fin de la guerra en sí mismo, sino el amor con mayúsculas. Vamos a ver con cierto detalle las escenas más significativas de la obra. La condesa, ante la inminente llegada de las tropas del Conde tras una larga campaña en Tierra Santa, y cansada de la continuada ausencia de los maridos, ha convocado a todas las mujeres del campo y de la ciudad a una reunión decisiva («*Ihr habt auf Eure Burg entboten*» y «*Hier ist die Liste*»). Su plan es que cuando los maridos lleguen a casa, las mujeres los traten con frialdad y pongan freno al amor carnal. El objetivo es conseguir que los hombres, desesperados, prometan que no marcharán más a la guerra. Las mujeres, convencidas, juran llevar a cabo este plan en una escena clave de la obra («*Ja, wir schwören*»). Pero todo ha sido escuchado por el paje Udolino, que vestido de mujer, ha asistido disfrazado a la asamblea. Al comunicarle al Conde el plan de las mujeres, Heriberto trama otro plan: los hombres refrenarán sus instintos y le dirán a las mujeres que no pueden acercarse a ellas porque han hecho un juramente en el campo de batalla. Así planteada la situación, se suceden las escaramuzas galantes entre los más jóvenes de ambos sexos y, sobre todo, un enfrentamiento (dos arias contrapuestas) entre Heriberto y Luzmila, que ofrece la esencia de la obra («*Ich habe gewagt und habe gestritten, für dich, für dich*» y «*Gesetzt, ihr habt wirklich gewacht und gestritten*»). La obra acaba con la reconciliación de ambos bandos: hombres y mujeres llegan al acuerdo de que es mejor el tierno amor conyugal que la guerra de sexos y se produce la paz doméstica.

8. A lo largo del siglo XIX se estrenaron algunas adaptaciones más de la historia de Lisistrata al teatro. En unos casos, dando al argumento una clara orientación política. Así, en 1872, el autor vienés Ludwig Anzengruber estrenó en Viena una comedia social, *Die Kreuzelschreiber* (*Los que firman con una cruz*), en donde trasladó el argumento al ambiente campesino alemán, haciendo que la huelga de sexo de las esposas fuese inspirada por un confesor, que con ello pretendía conseguir que se retirase una petición de los labradores contraria a los intereses del clero que defendía la infalibilidad del papa. Otras obras, con una finalidad cómica, convirtieron a Lisistrata en protagonistas de operetas y, sobre todo, transformaron a la aguerrida ateniense en un personaje que encajaba perfectamente en el marco de un nuevo género de la escena musical. De hecho, la comedia musical de Gilbert y Sullivan, *La princesa Ida*, estrenada en 1884, está libremente inspirada en la obra de Aristófanes.³⁰ Aunque, en este sentido, se destaca sobre todo la escena berlinesa de principios del siglo XX, en donde en 1902, el compositor alemán Paul Lincke estrenó una opereta que llevaba por título *Lysistrata* y en la que por primera vez se destacaban de manera visible los aspectos más picantes de la trama.³¹

Es esta mayor apertura en las concepciones morales que se da desde finales del siglo XIX hasta los años veinte, la que permite retomar con nuevos bríos a un

³⁰ Cf. SULLIVAN (1945-6: 53-4), quien señala lo siguiente: «The *Princess Ida*, with its chorus of maidens who regard men as their inferiors and as incapable of ruling a country, catches the spirit of the *Lysistrata* ...».

³¹ Sobre la obra de Lincke, remitimos al magnífico estudio de BETA (2002). En general, sobre las diferentes adaptaciones de la obra de Aristófanes al musical cf. BETA (2005:184-195). Cf. también PINTACUDA (1982).

personaje como Lisístrata que, ahora, por fin, podía ser fielmente reproducido con su contenido abiertamente sexual. En este sentido, es preciso prestar atención sobre todo al arte gráfico. En este ámbito se destaca de manera muy especial el dibujante e ilustrador inglés Aubrey Bearsley (1872-1898), conocido por sus estilizadas ilustraciones de obras como *La muerte del Rey Arturo* de Sir Thomas Mallory o la *Salomé* de Oscar Wilde, pero que, sobre todo, ha pasado a la posteridad por las atrevidas ilustraciones que acompañaron la traducción inglesa de *Lisístrata* publicada por Samuel Smith en 1896.³² Su fuerte contenido sexual (*imagen 1*) hizo que una parte de ellas fuera censurada y que no fueran publicadas hasta el año 1973. No obstante, las que pasaron el control de la censura causaron un considerable escándalo en su momento y, lo que es más importante, influyeron sobre autores de la talla de James Joyce, quien en sus escritos personales reconoce la honda impresión que estas imágenes, cercanas a la pornografía, le causaron y que luego reflejó en ciertos pasajes de su *Ulises* y de *Finnegans Wake*.³³ Se abrió así una nueva manera de entender la obra de Aristófanes, en la que el elemento sexual se hacía patente y visible. Senda que luego siguieron artistas de la talla de Pablo Ruiz Picasso, en la serie de seis grabados y treinta y tres dibujos que compuso en 1934 inspirándose directamente en el texto de Aristófanes (*imagen 2*).³⁴ Este temprano reflejo en el arte de finales del XIX y principios del XX acabará siendo determinante para diseñar el nuevo rostro con el que Lisístrata ha sido contemplada a lo largo del siglo XX: el siglo de la resurrección del personaje.

9. En este sentido, nos vamos a detener en tres interpretaciones de Lisístrata que son hijas del siglo XX (los tres rostros que han marcado la visión contemporánea de esta indómita mujer), y que ponen de manifiesto la tremenda vitalidad del personaje y el modo en que ha sido entendido en este momento histórico.³⁵ Una mirada feminista, que es la que anima obras como la *Lisístrata* de Martínez Mediero. Otra visión que convierte al personaje en símbolo de revolución sexual, tal y como vemos en su adaptación al cómic y al cine. Y una tercera que pone de manifiesto el apropiamiento ideológico del personaje desde una perspectiva pacifista, convirtiendo a la vieja Lisístrata en un nuevo y revitalizado símbolo del movimiento de oposición a la guerra de Irak.

10. En 1980, el escritor extremeño Manuel Martínez Mediero inició un ciclo de obras concebidas para ser representadas en el Festival de Teatro Romano de Mérida:

³² La obra llevaba el siguiente título: *The Lysistrata of Aristophanes now first translated into English and illustrated with eight full-page drawings*, Londres, 1896. Una introducción a la vida y obra de este autor en COLVIN (1998).

³³ Cf., a este respecto, las apreciaciones de SCHORK (1995-1996). Un comentario de las imágenes y un análisis de su relación con la pornografía que circulaba de manera casi clandestina a finales del XIX, en PEASE (2000: 95-7 y 105-7).

³⁴ Se trata de *Lysistrata* (traducida por Gilbert Seldes), New York: The Limited Editions Club, 1934. Sobre el tema, cf. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (1973: 139-155), donde el autor pasa revista a las diferentes ilustraciones que compuso Picasso para ediciones tanto de la *Lisístrata*, como de las *Metamorfosis* de Ovidio e, incluso, de la *Pítica VIII* de Píndaro.

³⁵ En general, sobre la visión de la comedia de Aristófanes en el mundo contemporáneo, cf. VALLE (1965), FRANÇOIS (1971) y KANNICHT (1971-4).

Tito Andrónico, César y Cleopatra, El marco incomparable, Fedra y Lisístrata. En esas obras, Mediero retoma los mitos clásicos para reinventarlos y reescribirlos en la más absoluta libertad, incidiendo sobre todo en la parodia y en el efecto cómico. Entre estas cinco obras, se destaca su versión de *Lisístrata* que se estrenó el 4 de Julio de 1980.³⁶ Es quizás la más arriesgada de sus versiones, ya que en ella se mezcla con absoluta libertad la comedia y la tragedia, pues el objetivo de Mediero, como ocurre en su teatro, es convertir a Lisístrata en un personaje de fuerte contenido social, en una heroína del feminismo que, finalmente, se convierte en una víctima de la violencia doméstica.³⁷ Ambienta la historia en la Grecia clásica, pero traslada la acción a Esparta. El objetivo es conseguir una identificación más directa con la situación española. Así, aparte de la buscada correspondencia fónica entre Esparta / España («estás en Esparta, la tierra del sol y la cimera»), abundan las alusiones a la España Imperial del siglo XVI («Floripón, rey de nuestra Madre Esparta, del que se ha dicho que en su cama jamás se ha puesto el sol»). Esparta es descrita físicamente como un erial, en donde sus belicosos hombres tienen subyugadas a las mujeres y en donde hay una cultura patriarcal y arcaica que recuerda en gran medida a la época de la dictadura franquista. El Rey Floripón es un dictador que siempre va acompañado de un escriba pelota que, en uno de los hallazgos cómicos más brillantes, convierte en propaganda hasta el más nimio de sus actos. El contraste se acentúa al presentar a una Atenas democrática que es más abierta y cosmopolita, vista como una especie de París o Londres del momento. Éste es el modo que emplea Mediero para españolizar la historia de Lisístrata. Ésta es presentada como una especie de Mariana Pineda, esposa del Rey Floripón, que frente a la situación que viven las mujeres en Esparta tras años de guerra con Atenas, plantea una rebelión frente a los hombres. La excusa es una salvaje violación de una niña por parte de un soldado. Encabeza a las mujeres, que parten en barco hasta Atenas y que se presentan ante sus hombres en pleno campo de batalla para parar una guerra estúpida y sin sentido. Su atrevimiento, al ir más allá del papel que tiene asignado tradicionalmente la mujer, le acarrea finalmente la muerte a manos de su propio marido, que no puede soportar que una mujer le critique su comportamiento y lo ridiculice ante sus hombres. El final no puede ser más dramático:

FLORIPÓN: ¡Éstas son tus últimas palabras! (*Rojo de ira*). Has colmado el vaso de mi paciencia, y no puedo más. ¡A mí, estoy en peligro! Esta mujer está loca. ¡Locaaaaa! Ha llegado tu hora. Tu muerte por la felicidad nuestra.

LISÍSTRATA: Lo tenías todo preparado. No me has llamado para hablar de la vida, sino para procurarme algo tan viejo como la muerte. Nunca nos entendimos porque tú eres la muerte y yo soy la vida. Tu eres las cadenas y yo soy el viento que empuja las velas. ¡Mira mi sangre! Ten por seguro que no será una semilla vana. ¡Mírala! Tiene el color de la libertad ...³⁸

³⁶ *Lisístrata*: dramaturgia de Manuel Martínez Mediero. Dirección: Antonio Corencia. Música: Miguel del Barco. Intérpretes: Victoria Vera (Lisístrata), Manuel de Blas (el rey de Esparta), Andrés Mejuto y Terele Pávez. Sobre su estreno, cf. MUÑOZ CARABANTES (2006: 696).

³⁷ Sobre la obra, cf. los trabajos de GABRIELE (1992) y (1993). El texto de la obra está disponible en MARTÍNEZ MEDIERO (1999: 7-84).

³⁸ Cf. MARTÍNEZ MEDIERO (1999: 83-4).

11. La vuelta de tuerca definitiva al personaje de Lisístrata se produce cuando se la llega a representar como heroína de la liberación sexual. Con este nuevo rostro aparece en su adaptación a dos nuevos medios de expresión artística: el cómic y el cine. En 1987, el dibujante alemán Ralf König, conocido por sus obras de contenido homosexual, retomó la historia de Lisístrata para darle una orientación gay al argumento.³⁹ La rebelión de Lisístrata es contemplada como un simple desencadenante de una auténtica revolución sexual. Lisístrata es presentada como una punky lesbiana (cuya amante es la espartana Lampito) que plantea la huelga de sexo para acabar con la guerra (*imagen 3*). Lo importante de la historia es que la ocasión es aprovechada por el *lobby* gay de Atenas, encabezado por su líder Hepatitos, quien ve la ocasión perfecta para salir del armario y aprovechar la abstinencia sexual de los maridos heterosexuales para iniciarlos en el amor homosexual. Así, disfrazado del médico Intelectos propone a la asamblea de Atenas «la homosexualidad forzosa». Aunque al principio los maridos se resisten, al final se lanzan a practicarla con sus enemigos hasta en el mismo campo de batalla. De este modo, König presenta no el sexo sino la homosexualidad como el auténtico desencadenante de la paz. Los líderes de Atenas y de Esparta no tienen más remedio que firmar la paz porque sus guerreros en vez de luchar se besan y abrazan en pleno campo de batalla. Tanto influyó este cómic que cuando en 2003, el director Francecs Bellmunt se plantea adaptar la obra de Aristófanes al cine no lo hace a partir del texto original, sino a partir de esta versión del cómic, que se convierte en el auténtico *storyboard* de la película.⁴⁰

La película de Bellmunt (*imagen 4*), a causa de ser una adaptación de un cómic de contenido tan explícito, se aparta de las ocasiones previas en las que el personaje de Lisístrata había sido llevado a la pantalla. No obstante, es muy reducida la nómina de adaptaciones al cine de la historia de Lisístrata, que están marcadas tanto por el propio texto de Aristófanes como por las versiones de la obra estrenadas en forma de comedia musical. Uno de los casos más curiosos fruto de esa mezcla de influencias es el film dirigido por George Marshall en 1955, *The Second Greatest Sex* (en España se estrenó con el título de *El sexo fuerte*), con Jeanne Crain, George Nader y Mamie Van Doren. Se trata de un musical que traslada el argumento de *Lisístrata* al mundo del *western*. La acción transcurre en la ciudad de Osawkie, Kansas, donde los hombres están siempre peleándose con los de las ciudades vecinas. La gota que colma el vaso llega cuando Matt Davis (Nader) ha de abandonar el lecho en la noche de bodas para hacer frente a un ataque de sus vecinos. Su mujer, Liza (Crane), siguiendo el modelo del personaje teatral griego (una de las canciones además lleva por título «Lysistrata») que le proporciona Cassie (E. Skinner), organiza con la mujeres una huelga marital para lograr la paz en la pradera.

En España, también tenemos una adaptación, en clave de comedia de guante blanco, realizada en los años sesenta: *Escuela de Seductoros*, dirigida por León Klimowsky en 1962. Se trata de una comedia, nada rompedora por otra parte, sobre unas amigas que

³⁹ Cf. KÖNIG (1987). En España, se publicó cinco años más tarde: KÖNIG (1993).

⁴⁰ Un análisis del modo en que el cómic inspira al cine (algo que ha tenido su máxima expresión en la película *300*) y, en concreto, sobre la relación entre el cómic de König y la película de Bellmunt en GORDON y McALLISTER (2007: 224 y 242-3).

se matriculan en una academia para intentar aprender técnicas de seducción. Ligeramente basado en la obra de Aristófanes, la película, co-escrita por José María Elorrieta y José Manuel Iglesias, está protagonizada por Susana Campos, Conchita Bautista e Ismael Merlo.⁴¹

12. La historia de Lisístrata tampoco ha escapado de ser utilizada en clave política en un siglo que, tras dos guerras mundiales, se ha caracterizado por el pacifismo y por los movimientos de protesta. El rostro de esta nueva Lisístrata llega incluso a ser identificado con la imagen revolucionaria del Ché Guevara (*imagen 5*), adquiriendo claras connotaciones anti-imperialistas. No es de extrañar, por ello, que en Estados Unidos, durante la Guerra de Vietnam, se estrenaran en las universidades americanas diferentes versiones teatrales de la obra de Aristófanes con la intención de criticar la intervención bélica de este país en el Sudeste asiático. La más destacable es *Lysistrata's War*, estrenada originalmente en 1967, en la Wayne State University (Detroit). Se trata de una ópera dramatizada en la que bajo el argumento original, se ponía de manifiesto una crítica directa a la política de Nixon y de Johnson que llevó a un recrudecimiento del conflicto.⁴² No es extraño que su reestreno, con todos los honores, se produjese en el año 2005, en el marco del Festival de Edimburgo, con la vista puesta en la Guerra de Irak.

Consecuencia de los desastres de la guerra de Vietnam, y como ejemplo de una línea ideológica claramente antiamericana cultivada por la intelectualidad europea de los años setenta, en Alemania, en el año 1973, se publica *Lysistrata und die NATO*, de R. Hochhuth⁴³. Se trata de una obra teatral en la que el escritor alemán aprovechaba la trama de *Lisístrata* para presentar a un grupo de mujeres de una isla griega que, en el contexto de la dictadura de la Junta Militar, se oponen a que sus maridos vendan el terreno necesario para la construcción de una base de la OTAN. Y, para ello, como hicieron sus compatriotas dos mil cuatrocientos años antes, se enfrentan a sus maridos. El objetivo de Hochhuth es convertir a la Dra. Lysistrata Soulidis (presentada en la obra como *Studiendirektorin*) en un símbolo modernizado de la resistencia intelectual frente a la pesadilla de la guerra fría en Europa.⁴⁴ De hecho, en uno de sus

⁴¹ Otras adaptaciones de la obra al cine: *The Girls (Flickorna)*, película sueca de 1968, dirigida por Mai Zetterling y protagonizada por Bibi Andersson. *Lysistrata*, película griega, dirigida en 1972 por Georgos Zervoulakos, también musical y con una fuerte carga política antiamericana. Para la televisión, *Die Sendung der Lysistrata*, dirigida en 1960 por F. Kortner, con Romy Schneider en el papel de Mirrina. También se ha señalado la posible influencia de *Lisístrata* sobre la trama de la comedia *Nine to five* dirigida por Colin Higgins en 1980, donde la acción se traslada al ámbito de la lucha laboral de unas secretarías (interpretadas por Jane Fonda, Lily Tomlin y Dolly Parton) contra la tiranía de su jefe; cf. al respecto, los comentarios en WINKLER (2001: 182-193).

⁴² De hecho, los líderes de Atenas llevan los siguientes nombres: Richard Stillouse Noxious, Spiral Upyou, General Wantsmorewar y Democratea Diarrea. Una sinopsis de la obra puede encontrarse en <http://www.greenwych.ca/synopsis.htm>.

⁴³ Cf. HOCHNUTH (1973). Este escritor alemán también ha adaptado el mito de Antígona en la novela *Die berliner Antigone*, publicada en Stuttgart, 1963. Al respecto, cf. HERMES (1992).

⁴⁴ Un antecedente de este empleo simbólico, en un tono completamente distinto, ya se había intentado años antes. De hecho, la comedia musical *Un trapezio per Lisistrata*, compuesta por P. Garinei y S. Giovannini en 1958, tiene como trasfondo la tensión de la guerra fría. De hecho, el conflicto principal se

parlamentos, la Dra. Lysistrata se posiciona con toda claridad en medio de los dos bloques (p. 61):

LYSISTRATE: Da sind wir endlich einer Meinung!
 Dass Griechen Griechendland verteidigen ...
 Wir Frauen wehren ab,
 dass Frende unsre Insel
 erst interessant für Aggressoren machen!
 Kein Russe würde unsrer Insel
 nur einen Blick schenken –
 <schenkten> uns Amerikaner nicht – Raketen.

Finalmente, como más reciente fruto de esta dinámica, se comprende perfectamente que el día 3 de marzo de 2003 (3/3/03), *Lisístrata* se convirtiese en símbolo de la resistencia en todo el mundo contra la Guerra de Irak. Un colectivo de intelectuales norteamericanos tomó a este personaje como modelo del pacifismo, creando el «*Lysistrata Project*» (*imagen 6*), que consistió en una lectura simultánea (700 veces, en 55 países) de la obra de Aristófanes para protestar contra la política de G. Bush en la guerra de Irak.

13. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, *Lisístrata* es un personaje que surge en la Atenas de finales del siglo V a. de C. como medio para proponer una solución utópica que, sobre todo, pretendía hacer reír a los atenienses en un momento de aflicción. Lo interesante de esta propuesta de Aristófanes son sus múltiples reinterpretaciones a lo largo de los siglos, que poco a poco han ido apartando al personaje de su sentido inicial. Aunque su influencia ha sido muy limitada a lo largo de más de 2.000 años a causa de su abierto y descarado contenido sexual, a partir de finales del XIX ha vivido una auténtica resurrección, que ha convertido a *Lisístrata* en la obra más popular de Aristófanes hoy en día, gracias, precisamente, a los nuevos y diferentes rostros que muestra en nuestro tiempo el personaje clásico. De hecho, sus interpretaciones como símbolo del feminismo, del pacifismo y de la liberación sexual han convertido a *Lisístrata* en un perfecto emblema del nuevo papel jugado por la mujer a lo largo del siglo XX. No es extraño que el siglo de la mujer haya sido también el siglo de *Lisístrata*. Todo ello pone de manifiesto la enorme vitalidad de un personaje clásico, que durante siglos durmió el sueño de los justos, para ser finalmente reavivado con inusitada intensidad en un momento histórico en el que su figura se ha llenado de valores simbólicos que, si hoy levantara la cabeza, dejarían pasmado a su propio creador, el viejo Aristófanes.

plantea entre dos personajes: Dimitrion, el ruso, y Samio, el americano. Entre ellos se interpone Euro, (personaje interpretado en su estreno por el actor Nino Manfredi), que es el europeo que desarrolla una labor diplomática.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBINI, Umberto (1991), *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano: Editorial Garzanti.
- ANDRISANO, Angela M. (1990), «Introduzione», en H. Kindermann (ed.), *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze: La Casa Husher, pp. 7-45.
- BETA, Simone (2005), «Aristofane e il musical. Le molte facce della *Lisistrata*», *Dionisio* 4: 184-195.
- (2002), «Aristofane a Berlino: La *Lysistrata* di Paul Lincke», *QUCC* 72: 141-162.
- (2001), «Aristofane a Vienna: *Le congiurate* di Franz Schubert», *QUCC* 67: 143-159.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José M. (1973), «El mundo clásico en Picasso», en *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid: SEEC, pp. 139-155.
- BREMER, J. M. y HANDLEY, E. W (eds.) (1993), *Aristophane*, Entretiens 38, Vandoeuvres y Geneva: Fondation Hardt.
- BRODY, Jules (1958), *Boileau and Longinus*, Genève: Librairie E. Droz.
- CHAPMAN, G. A. H. (1978), «Aristophanes and History», *Aclass.* 21: 59-70.
- COLVIN, David (1998), *Aubrey Bearsley: A Slave to Beauty*, New York: Welcome Rain.
- CSAPO, Eric y SLATER William J. (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DEARDEN, Christopher W. (1976), *The Stage of Aristophanes*, London: The Athlone Press.
- DELCOURT, Marie (1934), *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris : Droz.
- DOVER, Kenneth J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- EHRENBERG, Victor (1962), *The people of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford: Blackwell.
- FANTHAM, Elaine et al. (eds.) (1994), *Women in the classical world. Image and text*, New York y Oxford: Oxford University Press.
- FINNEGAN, Rachel (1995), *Women in Aristophanes*, Amsterdam: Hakkert.
- FRANÇOIS, Gilbert (1971), «Aristophane et le théâtre moderne», *AC* 40: 38-79.
- FRENZEL, Elisabeth (1980), *Diccionario de temas y motivos de la Literatura Universal*, trad. esp., Madrid: Gredos.
- FUNAIOLI, Maria P. (1984-5), «Nomi parlanti nella *Lisistrata*», *MCr* 19/20: 113-20.
- GABRIELE, John P. (1993), «Performing Feminism in Manuel Martínez Mediero's *Lisistrata* and *Juana del amor hermoso*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 27: 257-276.
- (1992), «*Lisistrata* de Martínez Mediero: en busca de la identidad femenina en la España de la transición», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17: 229-242.
- GALLEGO PÉREZ, María T. (1994), «La comedia en Plutarco», en Manuela García Valdés (coord.), *Actas del III Simposio Internacional sobre Plutarco*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 631-642.
- GARCÍA NOVO Elsa (1987), *Aristófanes: Las nubes, Lisistrata y Dinero*, Madrid: Alianza.
- GERÖ, Eva-Carin y JOHNSSON, Hans-Roland (2001), «Where were the Women when the Men laughed at *Lysistrata*? An inquiry into the question whether the audience of the Old Comedy also included female spectator», *Eranos* 99: 87-99.

- GIL, Luis (1996), *Aristófanes*, Madrid: Gredos.
- GORDON, Ian J. y McALLISTER Mark P. (2007), *Film and Comic Books*, Jackson: University Press of Mississippi.
- GROSS, Nathan (1965), «Racine's Debt to Aristophanes», *Comparative Literature* 17: 209-224.
- GUM, Coburn (1969), *The Aristophanic Comedies of Ben Jonson*, The Hague: Mouton.
- HENDERSON, Jeffrey (1991), «Women and the Athenians dramatic Festivals», *TAPhA* 121: 133-47.
- (1980), «*Lysistrata*: The Play and its Themes», *YCS* 26: 153-218.
- HERMES, Eberhard (1992), *Interpretationshilfen, Der Antigone-Stoff: Sophokles - Anouilh - Brecht - Hochhuth*, Stuttgart: Klett.
- HIGHET, Gilbert (1954), *La tradición clásica*, trad. esp., 2 vols., Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- HILSENBECK, Fritz (1908), *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18 Jahrhunderts*, Berlin: Verlag von Emil Ebering.
- HOCHHUTH, Rolf (1973), *Lysistrata und die NATO : Komödie mit einer Studie: Frauen und Mütter, Bachofen und Germaine Greer*, Hamburg: Rowohlt.
- JOHNE, R. (1992), «Aristophanes-Studien im deutschen Renaissance-Humanismus. Zum Eccius dedolatus Willibald Pirckheimers», en Bernard Zimmermann (ed.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Stuttgart, pp. 159-168.
- KANNICHT, Richard (1971-4), «Aristophanes redivivus: Über die Aktualität der *Acharner*», *Dioniso* 45: 573-591.
- KÖNIG, Ralf (1987), *Lysistrata: Frei nach einer Komödie von Aristophanes*, Berlin: Rowohlt.
- (1993), *Lisistrata: versión libre según una comedia de Aristófanes en una escenificación de Ralf König*, Barcelona: La Cúpula.
- LEICHTENTRITT, Hugo (1928), «Schubert's Early Operas», *Musical Quarterly*: 620-638.
- LÓPEZ EIRE Antonio (1994), *Lisistrata*, Salamanca: Hespérides.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (ed.) (1997), *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua*, Salamanca: Logo.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2008), «Aristófanes, *Lisistrata*», en Pilar Hualde y Manuel Sanz (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid: Akal, pp. 145-184.
- (1998), «Estudio sobre la influencia de la comedia griega en la literatura española», en J. A. López Férrez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 387-455.
- LORAUX, Nicole (1995), «Donne a teatro nell'Atene di Aristofane», en Luigi Belloni, Guido Milanese y Antonietta Porro (eds.), *Studia Classica Iohanni Tarditi Oblata*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 947-55.
- LORD, Louis E. (1963³), *Aristophanes. His plays and his influence*, New York: Cooper Square.
- McDOWELL, Douglas M. (1995), *Aristophanes and Athens*, Oxford: University Press.
- McLEISH, Keneth (1980), *The Theatre of Aristophanes*, New York: Thames and Hudson.
- MARTÍNEZ DíEZ, Alfonso y TORNÉ TEIXIDÓ, Ramón (2002), «Bibliografía hispánica de Aristófanes», *Tempus* 30: 5-56.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel (1999), *Obras Completas*, vol. IV, Madrid: Fundamentos.
- MASTROMARCO, Giuseppe (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma y Bari: Laterza.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel (2006), *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

- O'HIGGINS, Laurie (2003), *Women and Humour in Classical Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PEASE, Allison (2000), *Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*, Nueva York: Cambridge University Press.
- PINTACUDA, Mario (1982), *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo: Palumbo.
- PODLECKI, Anthony J. (1990), «Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia», *AW* 21: 27-43.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (1998), «*Lisistrata*: estructura escénica», *CFC (g)* 8: 53-73.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, Esperanza (1985), «Influencia de Aristófanes», en *Aristófanes, Comedias*, vol. I, Madrid: CSIC, pp. CXXVI-CXXXVI.
- SCHORK, Reuben J. (1995-6), «Aristophanes and Joyce», *IJCT* 2, 399-413.
- SETTI, Giovanni (1882), «Della fama di Aristofane presso gli antichi», *RFIC* 10 : 132-182.
- SHERO, Lucius R. (1956), «Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama», *TAPhA* 87: 192-238.
- SOMMERSTEIN, Alan H. (1977), «Aristophanes and the Events of 411», *JHS* 97: 112-126.
- STEVENS, Linton C. (1958), «Rabelais and Aristophanes», *Studies in Philology* 55: 24-30.
- STOW, H. Lloyd (1942-3), «Aristophanes' Influence upon Public Opinion», *CJ* 38: 82-92.
- STUREL, René (1913), «Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550», *Revue d'histoire littéraire de la France* 20 : 637-666.
- SULLIVAN, Patrick A. (1945-6), «Modern Musical Comedy and Aristophanes», *CB* 22: 53-4.
- SÜSS, Wilhelm (1911), *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig: Dieterich.
- THIERCY, Pascal (1999), *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris: PUF .
- (1987), «Il ruolo del pubblico nella commedia di Aristofane», *Dioniso* 57: 170-85.
- VALLE, Eugenio della (1965), «Tragedia e commedia attica antica e senso e limiti della loro 'attualità'», *Dioniso* 39: 95-109.
- WAITH, Eugene M. (1977), «Aristophanes, Plautus, Terence, and the Refinement of English Comedy», *Studies in the Literary Imagination* 10: 91-108.
- WESTLAKE, H. D. (1982), «The *Lysistrata* and the War», *GRBS* 23: 157-163.
- WINKLER, Martin (2001), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press.

APÉNDICE DE IMÁGENES



Imagen 1: A. Beardsley (1896):
«Lysistrata shielding her coynte»



Imagen 2: Picasso (1927):
«Cinesias y Mirrina»



Imagen 3: R. König, *Lysistrata*: (1987):

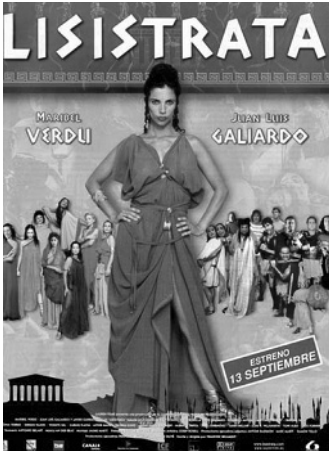


Imagen 4: Cartel de *Lisistrata* dirigida por F. Bellmunt (2003)



Imagen 5: «The War of the Sexes. Greek Style»

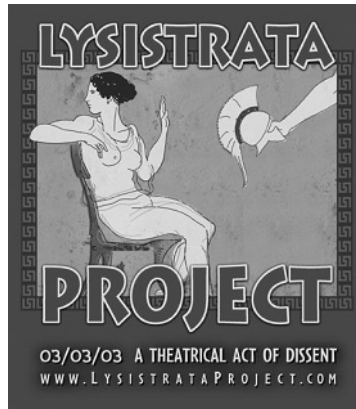


Imagen 6:
Lisistrata Project (2003)