

*Los rostros de la Empusa.  
Monstruos, heteras, niñeras y brujas:  
aportación a una nueva lectura de Aristófanes  
«Ec». 877-1111*

Alejandro A. GONZÁLEZ TERRIZA

**Summary**

A careful reading of the passage from Ar. *Ec.* 877-1111 reveals a bisemical structure. *Eros* and *thanatos* are skilfully superposed throughout the scene: Hags' proposal of love to a young boy is seen by their victim as a gruesome attempt to lure him to Death. The character of the three Hags is probably based on that of Empousa, ogress and φάσμα sent by Hecate, widely known and used in Old Attic Comedy, and specially by Ar., who pictures her in at least two other passages (*Ra.* 288 ss, fr. 515 K-A) apart from this. In the context of the whole work, this μορμολυκεῖα scene may be read as an exaggeration of male fears to active sexual role by women, a trait which is most underlined in the Greek imagination of ogresses such as Lamia, Gello and Empousa.

1. NOTA INTRODUCTORIA

*Αἱ Ἐκκλησιαζούσαι*, *Las Asambleístas*, han sido, en comparación con otras obras de Aristófanes, objeto de pocos y sucintos comentarios<sup>1</sup>. Es fácil hallar motivos para ello: de un lado, se trata, como el *Pluto*, de una de sus obras finales, consideradas como de transición a un tipo de comedia distinto<sup>2</sup>: una obra, por tanto, ingrata al comentario habitual, pues es difícil localizar en ella los elementos característicos

---

<sup>1</sup> Ediciones con comentario: Van Leeuwen 1905 (2ª ed., 1968), Rogers 1917, Ussher 1973; edición con traducción y notas: Coulon y Van Daele 1963<sup>3</sup>, López Eire 1986<sup>4</sup>; traducciones anotadas: Espinosa Alarcón 1977, Paduano 1984, De Sousa e Silva 1988, Rodríguez Adrados 1991.

<sup>2</sup> *Vid.*, sobre tal transición, el estudio de Sutton 1990.

estudiados con éxito por la crítica en piezas anteriores<sup>3</sup>. De otra parte, cuenta en contra la comparación, en general desventaja, nada menos que con *Listratta*, comedia en la que el poeta, en plenitud de facultades, juega con el mismo supuesto chistoso de fondo: la actividad política de las mujeres<sup>4</sup>.

Puede ser, desde luego, que esta obra no sea la mejor de Aristófanes<sup>5</sup>. Creo que ello no nos exime de la obligación (autoimpuesta por supuesto, *vive Kant*) de estudiarla con interés, ni nos priva del derecho inalienable a encapricharnos con ella. Pienso, en fin, que nada impide que ella, a través de su pobreza consabida, guarde caminos nuevos a quien se arriesgue a buscarlos. De modo que, por lo uno o lo otro, hemos emprendido este estudio, que aborda la parte penúltima de la obra, y que, tras paciente y gozoso análisis, propone de ella una interpretación, según creo, casi totalmente nueva. Una novedad, eso sí, que no se desprende del capricho, ni se aventura demasiado por el pantano de la polisemia, sino que se limita a mostrar, sobre lo explícito, un tanto de lo implícito en la letra del drama.

## 2. ESCENA ANALIZADA: *Ec.* 877-1111

La escena analizada es la que pone en práctica (y en solfa) la decisión adoptada en versos anteriores por la Asamblea de mujeres, y que, entre otras cosas, implica ésta: todo hombre que quiera acostarse con una jovencita debe primero satisfacer a una mujer ya madura. La escena se abre con una anciana (la Vieja Primera) que, alborozada por la ley recién promulgada, espera que algún joven vuelva de

<sup>3</sup> Rasgos tradicionales del género cuya presencia en *Asamblea* resulta problemática: la *paribasis*, que no aparece como tal (López Eire 1986<sup>2</sup>: 49; Rodríguez Adrados 1991: 217); el personaje del héroe cómico (¿Praxágora?), cuyo éxito o no es discutido; la crítica constructiva a la política del momento, que según algunos se ve sustituida aquí por simple escapismo utopista. Con todo, hay quien piensa, como Ussher 1969:183, que la obra *encaja bien dentro de las tradiciones de la Comedia Antigua*. Para Lasso de la Vega, estamos por el contrario ante una *explicación... de la Comedia Nueva* (Lasso de la Vega 1972: 78), que al tiempo supone *la esquila literaria de defunción de todo un género* (la ἀρχαία) (*ibidem* 82). En ello inciden, a su juicio, no sólo argumentos formales, sino también una razón más profunda: el ocaso de la libertad política y de la ilusión por lo público que eran inherentes a la Comedia antigua y a la democracia anterior a la derrota.

<sup>4</sup> Una comparación ilustrativa de ambas comedias puede hallarse en Lasso de la Vega 1972: 79-80.

<sup>5</sup> Sobre la senilidad atribuida al autor, véase por ejemplo MacDowell 1995: 308-9 (cf. Murray 1933:198, que habla de *la literatura de la fatiga*). Una defensa sentida y razonada, por el contrario, la hallamos en Ussher 1969: 383, quien rechaza además considerar la obra como Comedia Media. En cualquier caso, como señala David, *the Aristophanes of the last plays is certainly different from the Aristophanes of earlier comedies, but difference need not signify decline* (David 1984:1). En las valoraciones negativas de la obra, hay que contar con la distorsión que haya podido introducir un rechazo, consciente o no, al intencionado feísmo de varias escenas: cf. el juicio de Leo Strauss: *It is not sufficient to say that the Assembly of Women is the ugliest comedy; it is the ugly comedy* (Henderson 1991<sup>2</sup>: 101).

cenar para llevárselo al lecho. Para fortuna de este joven, una muchacha se encuentra asomada con la misma intención, y tiene lugar entre ambas una divertida lucha dialéctica cantada sobre los primores de la experiencia amorosa y los de la juventud. Tras su enfrentamiento, la vieja finge retirarse, y sigue un idilio muy cómico de los dos jóvenes. La vieja, sin embargo, reaparece en el momento álgido, indicando que el joven ha llamado a su puerta, y que debe entrar adentro a gozar de sus encantos según el mandato de la Asamblea. La muchacha, empero, consigue salvar *in extremis* a su amado, aduciendo, básicamente, que la vieja *podría ser su madre*, y que si la ley se aplica, *el mundo se llenará de Edipos*. La Vieja Primera se retira de este modo, prometiendo venganza, del escenario.

Cuando el joven cree llegada la hora del placer, llega sin embargo una segunda monstruosidad, la Vieja Segunda, mucho más horrible, cuya sola presencia ahuyenta definitivamente a la joven, y que viene dispuesta a hacer cumplir la ley. Y cuando está a punto de hacer su voluntad, llega una Vieja Tercera aún más horrible, y ambas luchan por llevarse consigo al joven al lecho. Finalmente, la Vieja Segunda gana la partida, y el muchacho se despide del público y del mundo con una tirada de tono paratrágico.

En opinión de Taaffe (1993: 123), ésta es sin duda *una de las escenas más extrañas del corpus aristofánico*. A nuestro parecer, la escena, que rebosa *αἰσχρολογία* et *vocabula turpia*, guarda a los ojos modernos una comicidad profunda y menos obvia. Toda la escena está, si bien se observa, dotada de una admirable coherencia, basada en la constante superposición de dos planos de referencia: el acto sexual y la muerte. Como término real, las viejas lascivas: como figurado, el mundo de Ultratumba, los seres fantasmales del séquito de Hécate<sup>6</sup>. Y en especial, se da un juego explícito con la Empusa, ser al tiempo espectral y lujurioso, del que Aristófanes es, junto a Filóstrato, el principal testimonio, pero del que, según Harpocración, la Comedia rebosaba en su día (*πλήρη τοῦ ὀνόματος ἢ κωμῳδία*<sup>7</sup>).

### 3. CONFIGÜIDAD DE HETERAS Y OGRESAS EN EL IMAGINARIO

Como marco general, conviene tener en cuenta dos hechos conocidos que nos muestran lo común que resultaba la superposición de los dos planos en cuestión (lascivia femenina, prostitución/monstruos de ultratumba). De un lado, los sonoros apodos de las prostitutas antiguas son a menudo nombres de monstruos femeninos, devoradoras de hombres como Lamia o la Esfinge (listas de este tipo de nombres pueden

<sup>6</sup> *Estantíguas* (traduciendo acaso ἔμπουσαι) llama con donaire Lasso a estas ancianas rijosas, dando a entender acertadamente (aun sin desarrollarlo) que tal carácter *demoníaco* les corresponde en el desarrollo íntegro de la escena (Lasso de la Vega 1972: 80 n. 112).

<sup>7</sup> Harp. s.v. ἔμπουσα.

verse en Anaxil., fr. 22 Koch, y Call. Com., fr. 28 PCCG; aún, en nuestros días, nombres de *seductoras-seducidas terribles*, como Circe o Medea, pueden encontrarse en las páginas *ad hoc* de los diarios); de otro, el mismo nombre común de las prostitutas romanas, *lupae*, era comúnmente usado para asustar a los niños<sup>8</sup>. Las μορμολύκαι, *mormo-lobas*, eran, según Filóstrato, equivalentes a las Lamias (las aterradoras de niños por excelencia) en el habla del vulgo (Philostr. VA IV 25). El lobo era un animal muy temido; y ello por algo más que sus daños físicos. Antes que el vampiro moderno, el lobo antiguo tuvo la capacidad de hipnotizar con la mirada: se creía que si observaba a un hombre antes que éste a él, la presa quedaba sin habla, a su merced<sup>9</sup>. Las lobas, por su parte, eran guardianes liminares de la Ultratumba: Μορμολύκη, según Apolodoro, fue nodriza del dios cónico Aqueronte (Apollod. 1.5.3.). Y fue una tumba, según opinión hoy aceptada, la ubicación prístina como guardiana de la famosa Loba Capitolina<sup>10</sup>. La asociación de esta *lupa* funeraria con aquella que amamanta y cría a los niños expuestos, Rómulo y Remo, es sin duda un error, pero un error más revelador de lo que suele creerse. Según indica Salles 1983:185, la misma Acca Larentia (cuyo nombre es paralelo al de la ogressa griega Ἄκκω), la esposa del pastor que recoge a los niños, aparece en leyendas posteriores como célebre *lupa*, prostituta. El círculo de ideas queda, así, perfectamente cerrado.

#### 4. LA FIGURA DE LA EMPUSA

Respecto a la Empusa, un resumen apretado de su historial puede ser éste: ante todo, no se trata de un ser material, sino de un φάσμα, una emanación de

<sup>8</sup> Aún la loba y el lobo son, en algunas zonas de España, como Olmeda del Rey (Cuenca), figuras inquietantes de las nanas, que acuden, lo mismo que el Coco, a llevarse los niños insomnes:

*A dormir que viene el lobo,  
y si no, viene la loba,  
preguntando de casa en casa  
cuál es el niño que llora* (Cerrillo 1990: n° 2).

<sup>9</sup> Theoc. XIV, 22: οὐ φθεγγῆ; λύκον εἶδες, et Schol. ad locum; Verg. B. IX, 53: vox quoque Moeris iam fugit ipsa, lupi Moeris videre priores; Themist. p. 253 C: καὶ μικροῦ γενέσθαι ἀναύδου, καθάπερ φασὶ τοῖς ὑπὸ λύκου πρότερον ὀφθέντας; Cramer An. Ox. IV, 268; Serv. ad Verg. l.c.: hoc etiam Physici [v. Plin., HN VIII, 22, 80] confirmant, quod voce deseratur is, quem prior viderit lupus. Unde etiam proverbium hoc: natum est: «Lupus in fabula».

La creencia sigue viva en el folklore francés. Cf. el relato «Ha visto al lobo» en Seignolle (1990: 113): *Estos animales tienen el poder mágico de quitar el uso de la voz a aquellos a los que han aterrorizado y esto es tan cierto que incluso en la actualidad se dice corrientemente de quien padece una afonía transitoria: 'A bist le loup!'. Ha visto al lobo.*

<sup>10</sup> Sobre su destino se ha discutido mucho; la opinión más aceptable es la que ve en ella la figura zoomorfa de un genio profílico, apotropaico, guardián probable de una tumba (García y Bellido 1972<sup>2</sup>: 31).

Hécate que ésta envía *contra los desventurados*<sup>11</sup>. En *Ranas* (288ss.), la Empusa se aparece, según Jantias, a él y Dioniso, tras cruzar el río del Otro Mundo, tomando muchas formas, tanto de mujer como de bestia (perro, vaca, buey). Tiene una pierna de bronce y otra de boñiga. Su rostro aterrador brilla como fuego. La escena, a pesar de su trazo cómico, es paralela al encuentro que tanto Heracles (Apollod. 2.5.12)<sup>12</sup> como Eneas (Verg. *Aen* VI: 285-294) tienen con monstruos ctónicos en su κατάβασις, lo que sugiere que estas figuras (Gorgó en el caso de Heracles. Empusa en *Ranas*, Gorgó y otras muchas en la *Eneida*<sup>13</sup>) cumplen la función de proteger el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos de incursiones παρὰ νόμον<sup>14</sup>. En Filóstrato, la Empusa aparece en lugares desiertos. Ataca bajo la luz de la luna a Apolonio y su séquito mientras cruzan el Indo, y es alejada con grandes insultos (VA II 4). En Corinto, ciudad famosa por su disipación, se aparece a un joven filósofo, Menipo, mientras éste pasea por las

<sup>11</sup> Schol. Ar. *Ra* 293 y 294; Harpocrat. s.v. ἔμπουσα; Hsch. s.v. ἔμπουσα; *Suda* s.v. ἔμπουσα; Eust. *Ad Odyseam* 1704: 40-42; Eust. *In D.P.* 723; Tz. *Comm. in Ar.* 293; Ps. Zonar. s.v. ἔμπουσα; *EM* s.v. ἔμπουσα; Ps. Eudocia *Violarium* 343.

<sup>12</sup> Al entrar Heracles al Hades, todas las almas huyen, salvo las de Meleagro y Medusa. Heracles desenvaina contra ésta la espada, pero Hermes le advierte que se trata de una forma vacía. En la *Eneida*, es la Sibila quien advierte a Eneas que se trata de ilusiones. Según una propuesta de Norden, desarrollada después por Lloyd-Jones, el texto de Apolodoro sobre el descenso de Heracles es un resumen de una obra épica perdida sobre este tema, compuesta hacia el siglo VI en la órbita de Eleusis. Probablemente, Virgilio tomó algunos detalles de este texto para su *descensus ad inferos*. La escena de la Empusa en *Ranas* es claramente una parodia en este punto del poema arcaico perdido: lejos de actuar como Heracles, Dioniso es presa del pánico (Lloyd Jones 1967: 219; cf. Brown 1991: 49).

<sup>13</sup> Exactamente, por orden de entrada: Centauros, Escilas, Briareo, la Hidra de Lerna, Quimera, Gorgonas y Harpías. La Sibila advierte a Eneas, que al momento desenvaina como Heracles su espada, que se trata de meras ilusiones. Como Apolonio de Tiana observa de la Empusa: *apariencia de materia, y no materia* (Philostr. VA IV 25).

<sup>14</sup> Cf. aún, con esta misma función de *Guardián del Umbral*, el papel de Caronte (según Verg., *G.* 500-1) o de una Furia (según Poliziano) en la leyenda de Orfeo, impidiendo que, tras haber perdido por segunda vez a Euridice, descienda de nuevo al Averno.

*Volendo Orfeo di nuovo tornare a Plutone, UNA FURIA se li oppone e dice così:*

*'Pù non venire avanti, anzi el piè ferma,*

*e di te stesso omai teco ti dole:*

*vane son tue parole,*

*vano il pianto e'l dolor; tua legge è ferma*

(Poliziano, *Orfeo*, vv. 318-21)

Nótese, en *Asambleístas*, la invocación de la Ley en boca de la Vieja Segunda, impidiendo, como aquí, la reunión de amado y amada. Por lo demás, la Antigüedad percibió a Erinias y Empusas como figuras próximas. Tenemos una Erinia χαλκόπους, paralela a la Empusa de *Ranas*, en *S. El.* 491. Tenemos, en fin, el testimonio de San Jerónimo, según el cual algunos hebreos identificaban a Lamia Lilith con las Furias: *Et lamiam, quae Hebraice dicitur LILITH... quam quidam Hebraeorum ἐπιπύων, id est, furiam, suspicantur* (Origenis *Hexapla*, ed. Field; cf. también González Terriza, 1996, t. II, p. 498, 2<sup>a</sup> col.).

afuera. La aparición toma la forma de una mujer extranjera muy hermosa (*una hetera*, según el resumen de Focio), e invita al joven a visitarla en su casa. Menipo, en efecto, tiene frecuente trato amoroso con ella, sin percibir su verdadera naturaleza, como en *asuntos de niños*. Apolonio, tan pronto ve al joven, percibe que es víctima de las atenciones de la Empusa, y se presenta, sin ser invitado, al banquete de bodas de ambos. Una vez allí, hace que todos los lujos (esclavos, comida, etc.) se desvanezcan, como *apariciencia de materia, y no materia* que son (Apolonio los compara a las frutas que Tántalo ve en el Hades), y fuerza a la novia a revelar que en realidad es una Empusa, una de aquellas *a las que el vulgo llama lamias o mormolobis*, y que gustan del placer amoroso, pero aman sobre todo la carne de los jóvenes apuestos, y los ceban con amores para luego desgarrarlos y comérselos (VA IV 25). Plutarco nos dice que se utilizaba a la Empusa para asustar a los niños (*Moralia* 1101 C). Notemos, por último, que a Glaucotea, la madre de Esquines, sacerdotisa en Eleusis, se la llamaba Empusa por *hacerlo y sufrirlo todo* (lo que parece una alusión a su actividad como prostituta: D. 18. 130), y porque en los Misterios se aparecía de pronto desde lugares oscuros, asustando a mujeres y niños (Idom. FGH 338 F2; Αισχίνου ῥήτορος βίος, p. 3 en la edición de Martin & Budé de Esquines).

## 5. EL VESTIDO DEL AMOR: CERUSA, AZAFRÁN Y SANGRE.

### LOS COLORES DEL AJUAR FUNERARIO.

Los dos planos de referencia se hacen presentes desde el inicio: y podemos hablar del inicio en dos sentidos. Por una parte está el primer golpe de vista, lo que los espectadores captaban del personaje antes de que éste hablara siquiera: la caracterización de su máscara y atavíos, su situación en el escenario. Por otra, la pintura global que va formándose desde el momento en que los actores comienzan a hablar: es decir, el modo lisonjero como las viejas se presentan, se *dibujan* con sus palabras, y al lado, en violento contraste, el repeluzno explícito que provocan, primero en la joven, y después en el mancebo objeto de sus atenciones.

Por supuesto, dado que no hemos conservado indicaciones sobre el *atrezzo* ni la caracterización exterior de los personajes, la única manera honesta de acercarnos a esta parte de la *persona* dramática es *a posteriori*, tras el estudio del texto mismo. Por ello, demoramos una consideración global de las máscaras de estos personajes para más tarde. De momento, basta con atender a lo que los actores mismos dicen.

Al inicio mismo del pasaje que analizamos, sale a escena y empieza a hablar la Vieja Primera (877-883). Según lo proclama, ella, que aparece asomada a una ventana o en el umbral de una puerta<sup>15</sup>, está dispuesta para el amor: embadurnada de albayalde, y vestida con su camisa de azafrán (889: κροκωτὸν ἡμφιεσμένη). Por las palabras de la joven en 929, sabemos que además del albayalde, blanco, va embadurnada de arrebol rojo, ἔγχουσα. Idéntico debe ser el atavío de la Vieja Segunda que aparece más tarde, si bien a los ojos del acosado joven el vestido rojizo, azafranado, aparece trasfigurado en la pústula de sangre propia de una Empusa (1057: ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἡμφιεσμένη)<sup>16</sup>.

En cuanto a la Vieja Tercera, su exagerado maquillaje abusa igualmente del blanco artificioso: el joven, nada más verla, se pregunta si se trata de una monja embadurnada de albayalde (1072: πίθηκος ἀνάπλωως ψιμυθίου).

Como vemos (y esto es muy importante), los personajes son tres, pero su carácter es el mismo: lascivas, horrendas y embadurnadas de maquillaje, la única diferencia que puede darse entre ellas (aparte el momento de su entrada en escena), es de grado o gravedad<sup>17</sup>. Reiteran la llegada de lo malo<sup>18</sup>.

Dos colores, el rojo del azafrán, el arrebol y la sangre y el blanco del albayalde, son los que configuran el atavío y el rostro de las viejas. Dos colores que son, precisamente, los de los léцитos funerarios con los que

<sup>15</sup> La escenografía es, en esta escena, foco de vivas polémicas. Parece haber cierto consenso en que la vieja y su joven rival están asomadas a sendas ventanas, aunque se discute si se trata de dos ventanas del mismo edificio o de dos edificios situados frente a frente (Dover 1966: 118-23; Ussher 1969; Russo 1994: 226, con bibliografía de aportaciones anteriores). Más interesante a nuestro propósito es el hecho de que la vieja se encuentra, en cualquier caso, en el límite mismo entre la privacidad propia de la mujer y la calle: *Para una mujer honesta, como reza el proverbio griego, el portal de la casa señala el linde de su mundo; las que eran un tanto casquivanas debían contentarse con hacer guiños al amante asomadas a los ventanucos* (Gil 1966: 61-2; cf. Lycurg, 40). Esta situación liminar cuadra muy bien a la Empusa, que guarda el límite del Hades y vigila la transgresión.

<sup>16</sup> Rogers 1917: 160 indica que el escoliasta da dos explicaciones a la expresión ἐξ αἵματος (1057): ἦτοι ὡς ἐχούσης τῆς γραφῆς κροκωτῶν, ἢ ὡς ἔλκος ἐχούσης, de las que, según Rogers, obviamente es la segunda la cierta. Lo apuntado sugiere la opción contraria (ἡμφιεσμένη apunta sin error a que el término real tiene que ser algún tipo de vestimenta). *Aristophanes appears to use ἡμφιεσμένη when describing someone dressed in an outrageous costume, as this hag's surely must be* (cf. *Old Woman A*, 879; also *Wasp* 1172; *Thesmophoriazusaē* 92, where Euripides describes how the Relative will infiltrate the Thesmophoria; and *ibid.*, 840, in description of *Hyperbolus' mother*) (Taaffe 1993: 190, n.40). Cf. además Taaffe 1993: 126.

<sup>17</sup> La Vieja Segunda es peor que la Primera (1053: τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον); la Tercera peor a su vez que la Segunda (1070: τοῦτ' αὐτὸ πολὺ τοῦτου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον).

<sup>18</sup> Como escribiese Silvio Rodríguez, *la moto y aparece otra mayor*. El título mismo de la canción a que pertenece el verso, *Sueño con serpientes*, no deja de ser pertinente a nuestro estudio. Véase más adelante sobre Hécate y la maldición de hallar una serpiente en la cama.

repetidamente se las va a comparar<sup>19</sup>: conviene anticipar que en un lécito viviente, adorno de la tumba del joven muerto en combate, terminará, según deseo del difunto, convertida su asesina, la Vieja Segunda (1106-1111).

De uno de los dos elementos, el del rojo azafranado (889), y su correlato visionario, la sangre (1057), las connotaciones son bastante explícitas<sup>20</sup>. Las túnicas azafranadas son un vestido considerado como provocativo y excitante: con esta idea las recomienda Lisístrata, cuando se trata de exasperar el deseo de los maridos (*Lys.* 46-8, 51, 220)<sup>21</sup>. Aquí, sin embargo, puesto sobre un cuerpo que no puede evocar deseo, el rojo azafrán se transforma en sangre: la evocación del sexo femenino no desaparece, pero se funde con la de la muerte<sup>22</sup>.

Por lo que se refiere al albayalde, es mucho y notable lo que las fuentes nos dan sobre su uso. Tenemos, por tanto, elementos de juicio para entender bien la caracterización que supone su presencia masiva en el rostro de las viejas seductoras.

Que el uso (y, sobre todo, el abuso) de maquillaje en general, y en concreto del ψιμίθιον, albayalde o cerusa, era propio de prostitutas está explícitamente atestiguado por un pasaje de Eubulo, un poeta de transición entre la Comedia Antigua y la Media, coetáneo por tanto del Aristófanes de esta obra, y al que Ath. 557f cita así:

«Ahora bien, nuestras mujeres casadas no son como aquellas a las que se refiere Eubulo en *Las vendedoras de las guirnaldas*:

μα Δί' οὐχὶ περιπλασμένοι ψιμιθίοις  
οὐδ' ὥσπερ ὑμεῖς συκαμίνω τὰς γνάθους  
κεχριμένοι.

<sup>19</sup> Así, en 994-6, según el joven el *mejor de los pintores*, que tiene a la vieja como amante (y modelo), es el autor de los lébitos funerarios. Cf. además, más abajo, el comentario a 1111 (la vieja es una *Friné con un lécito funerario en las mandíbulas*).

<sup>20</sup> En la misma serie de la túnica azafranada y la sangre puede integrarse la pierna broncínea de la Empusa y la Erinia. Cf. Ruck (1978a: 74): *la diosa [Deméter/Hécate] solía llevar su color distintivo [el rojo del cornezuelo del trigo] en la túnica o en el calzado*.

<sup>21</sup> El azafrán aparece a menudo en la Mitología en escenas de deseo y violencia. Creúsa es raptada por Apolo mientras recoge flores de azafrán (E. *Io* 889). Zeus rapta a Europa bajo la forma de un toro que *resoplaba krókos* (Ruck 1978b: 144, n. 51)

<sup>22</sup> Un psicoanalista no dejaría de indicar, a este respecto, cómo esa superposición de sangre y femineidad evoca sin duda en la mente la sangre menstrual. Dejo la pertinencia del caso a gusto del intérprete resuelto. Pero recuérdese, en fin, la abundancia de tales materias en grimorios y recetas de amor a través de la Edad Media hasta nosotros.



*Por Zeus, no emplastadas con cerusa  
ni como vosotras que con mora las mejillas  
os unáis.»* (Eub. fr. 97 Kassel-Austin)<sup>23</sup>.

Podemos preguntarnos, a pesar de Eubulo, si un uso tal de maquillaje era aceptable en una mujer de buen nombre, una *mujer de su hogar*. Y tenemos respuesta cabal a ello en la educación que Isómaco, según relato de Jenofonte (X., *Oec.* 10, 2-7), imparte a su mujer. Según el propio Isómaco, su joven esposa llegó como servidora suya a su hogar cuando aún era casi una niña, y carecía de conocimientos sobre las cosas más prácticas. Así, cometía el error de hacer de uso de cosméticos como el albayalde o arrebol para parecer más blanca o más sonrosada de lo que era en realidad. Isómaco, cuya educación, si bien coercitiva, al menos nunca es explícitamente violenta, convence con buenas palabras a la joven de que tales prácticas engañosas la deshonran, como deshonra en general el engaño.

El aire pedagógico de Jenofonte compensa y completa la franqueza de Eubulo: el uso de cosméticos (blancos y rojos, como aquí) es un engaño, una apariencia destinada a la seducción, cuyo uso los atenienses concedían sólo como propio a las heteras, esas hermosas lascivas infértiles cuyo trato encontraban peligroso, pero lleno de deleite y ocasión para la risa. (No en vano el mismo maquillaje exagerado, con el fin de parecer más sonrosada y más blanca de lo que se es, se atribuye paradigmáticamente al Vicio -en griego, ἡ Κακία- en las *Horas* de Prodic., fr. B 2 D.-K.).

De vuelta al escenario, vemos en este caso a las viejas, lascivas e infértiles, *pero en modo alguno deseables*, usar de los cosméticos para intentar ocultar su

<sup>23</sup> Parece, pues, un tanto peregrino poner en duda que las tres viejas son prostitutas (así, Dover 1966: 118, para quien se trata de *ordinary people, of the class which cannot afford to segregate its womenfolk all the time in a γυναικωνίτις*). Esto puede ser cierto de la joven, pero es inverosímil respecto a las tres viejas. Ussher 1969: 396 niega que se trate de πόρναι, aunque previamente admite, a propósito del maquillaje, que *esto podría ser, por supuesto, una marca de profesión, o en todo caso apuntar a su moralidad*. En su edición de *Ec.* indica, a propósito de la vieja primera: *She is acting, in fact, very much like the slave prostitutes (721) now banned for her advantage* (Ussher 1973: 195). Si bien Praxágora ha eliminado la prostitución, es obvio que no ha eliminado el estereotipo: aunque ya no existan legalmente, años de entrega a un oficio pueden marcar indeleblemente costumbres y atavio. Como escribe, acertadamente, Henderson 1991: *Although prostitution and intercourse between slaves and citizens have been abolished (718-24) and these women are thus technically not prostitutes, we should think of them as prostitutes inasmuch as they speak and act the part. Certainly, the hags correspond to the type of the battle-hardened whore (cf. 877-82)*. La cuestión, en todo caso, queda cerrada a mi juicio desde el momento en que el mismo joven, en su despedida, se refiere a ellas como *κασσαλβάδου* (1106). Anádase, en esta misma despedida, el apelativo *Φρύνην* (1101): *Phryne was a common name for an old whore* (Ussher 1973: 225-6), *as well for a toad* (Taaffe 1993: 190, n. 51).

decrepitud, su monstruosidad en último grado: ocultación que es, exactamente, la rutina de todos los monstruos femeninos en la Mitología antigua, lo mismo que de las brujas en el folklore reciente. Las bestias líbicas descritas por Dión de Prusa en su *Discurso Quinto* enseñan su hermoso rostro y sus senos para atraer a sus víctimas, y después las devoran con el resto de su cuerpo, formado de escamas durísimas, de cuyo final brota una devoradora cabeza de serpiente. Las Ὀνοσκελεῖς que actúan como plato final en los *Relatos verídicos* de Luciano (Luc. *VH* II, 46) van, como nuestras viejas, maquilladas intensamente *como heteras* (πάνυ ἑταιρικῶς κεκοσμημέναι), y aturden a los marineros con vino y besos para luego devorarlos. Afortunadamente, el protagonista mira bajo su falda y ve lo que oculta: unos sospechosos pies de asno. La Empusa, en fin, de la *Vida de Apolonio de Tiana* toma la apariencia de una mujer hermosa, ataviada *como una hetera* (así resume de memoria Phot., *Bibl.* 44. 10a. 9, aunque el término no esté explícito en el original de Filóstrato); de esta guisa seduce a un joven, y lo ceba entre riquezas ilusorias, para proceder a comerlo y beber su sangre.

A este primer nivel de connotaciones sociológicas (albayalde/heteras /engaño) debemos añadir otras notas semánticas menos obvias, que se asocian al albayalde como reforzador de la palidez. En la cultura griega (y no sólo en ella) la palidez tiene una doble vertiente que se ajusta perfectamente al contexto: feminidad y muerte. De un lado, la palidez indica feminidad, pues en principio las mujeres no salen a la calle, a la luz solar, sino que están recluidas en la privacidad del οἶκος (Bowie 1993: 257). Una indicación de este código (palidez/feminidad) lo tenemos en la propia obra, al inicio, cuando una de las mujeres indica que, para camuflarse como hombre, ha intentado ponerse morena, exponiéndose al sol con el cuerpo aceitado (63-65). En 385-7, un espectador de la Asamblea indica que ésta estaba inusualmente llena de gente pálida, a la que toma por zapateros. Se trata, en realidad, de las mujeres imperfectamente disfrazadas, cuya palidez es inocultable. De otro, la palidez sugiere frialdad, falta de sangre y vigor, enfermedad y muerte. Así, en 1101, el joven indica que la vieja es una Φρύνη, una prostituta, que tiene un lécito (vaso funerario, de fondo característicamente blanco, como el albayalde) en las mandíbulas. Es un modo (aunque no un modo cualquiera) de indicar que tiene un pie puesto en la tumba. La misma idea de frialdad y muerte sugiere la corona de cera que el joven promete dar a la vieja, en vez de la corona de flores que ésta le pide (1035). A la esfera de la muerte apuntan directamente la podredumbre y el estiércol que reaparecen constantemente en la escena, y en general en la obra (véase más abajo, apartado 8).

## 6. LA SEDUCCIÓN ES UN JUEGO.

## CANTAR PARA ATRAPAR, O EL CANTE JÓNICO DE LAS OGRESAS.

Tenemos, pues, a esta vieja prostituta, o en todo caso maquillada como tal, asomada a la calle. Según ella dice, está jugando (παίζω; cf. 922, donde la joven no puede arrebatarle sus juguetes, τὰμὰ παίγνια), y silba una melodía *para atrapar a alguno según pasa* (περιλαμβάνω: atrapar englobando, inmovilizando en el abrazo). El notable poder de atracción que se da al canto, y el hecho de que la seducción se defina como un juego de niños (o más bien un juego *con* niños) no ha detenido mucho a la crítica. Sin embargo, tenemos ya definido desde el principio un doble plano juego/niños//seducción-captura/jóvenes que es fundamental para entender el pasaje.

En realidad, el comportamiento de la vieja sigue una vez más la pauta del de los monstruos que pueblan los cuentos de niñera, populares en la Antigüedad lo mismo que más tarde: en estos cuentos, la ogresa atrae a sus víctimas infantiles mostrando su lado más dulce y seductor<sup>24</sup>. Al acto ya notado de

<sup>24</sup> Un ejemplo perfecto de este tipo de historias en nuestro folklore es el bellissimo romance asturiano recogido por Cabal 1924: 166-7:

Romance del Cuetu-Lloro  
 ¡Ay, niñas, las tres garridas!  
 ¡Ay, niñas, las de la Torre!  
 ¡Ay, salen de madrugada!  
 ¡Ay, salen a coger flores!  
 ¡Ay, qué florido está el soto!  
 ¡Ay, qué relumbres y olores!  
 ¡Ay, cómo ríen los prados!  
 ¡Ay, qué alboradas se oyen!  
 ¡Ay, qué linda mariposa  
 ante las niñas se pone!  
 El cuerpo tiene de espuma,  
 las alas de tres colores,  
 ¡Ay, que inocentes la siguen...!  
 ¡Ay, que se van hacia el bosque!  
 ¡Ay, que allí está el Cuetu-Lloro!  
 ¡Ay, que do van no conocen!  
 ¡Ay, que una xana hechicera  
 lavando está en Fuente noble,  
 lavando cadejos de oro,  
 vestida de mil primores!  
 ¡Ay, que la vieron sus ojos,  
 sus lindos ojos traidores!  
 ¡Ay, que riendo las llama!

mostrar la parte bella de su cuerpo, o la apariencia de una parte bella, se corresponde, en el nivel de la palabra, el recurso no al *lógos*, sino a un discurso embaucador y seductor. Dentro de las argucias de las ogresas, el canto mágico era probablemente una de sus armas más eficaces (Friedländer 1921: 23), como lo es de otros predadores del imaginario, en tiempos antiguos y recientes<sup>25</sup>. Por

---

*¡Ay, que quién es no conocen!*

*Al Cueto Lloro,  
niñas, venid,  
que un zurrón de oro  
tengo yo allí...*

*¡Ay, con su gracia les roba,  
les roba los corazones!  
¡Ay, fuera de sí la miran!  
¡Ay, fuera de sí la oyen!  
¡Ay, que prendidas las lleva  
con cadenitas de flores!  
¡Ay, que inocentes la siguen!  
¡Ay, que embelesadas corren!  
¡Ay, que la cueva se abre!  
¡Ay, qué sonidos acordes!  
¡Ay, que se ve un paraíso!  
¡Ay, que relucen tres soles!  
¡Ay, que por ella la xana,  
ay, que por ella se esconde!  
¡Ay, que las niñas la siguen!  
¡Ay, que do van no conocen!  
¡Ay, que la cueva se cierra!  
¡Ay, que en su seno las coge!  
¡Ay, que allí quedan cautivas!  
¡Ay, que han muerto los tres soles!  
¡Ay, que dentro suenan llantos!  
¡Ay, que la fuente no corre!  
¡Ay, que la culebra canta!  
¡Ay, niñas, la de la torre!*

<sup>25</sup> Hay, a falta de pruebas concluyentes, indicios notables en los textos antiguos sobre el hecho de que la ogresa raptora de niños *cantase*, en el sentido propuesto por Friedländer 1921: 93: *Durch ihre Gesang könnte die Unholdin etwa in dem griechische Märchen die verirrtten Kinder in ihre Burg gelockt... haben*. En apoyo de esta idea, Friedländer cita oportunamente a Plu. *Moralia* 515 F: τὴν Λάμψαν λέγουσιν οἴκοι μὲν ᾄδειν. Este pasaje constituye en efecto un apoyo notable: para darle todo su valor, conviene restituir ᾄδειν, la lección de los manuscritos, que los editores recientes han preferido, sin razón suficiente, enmendar según la conjetura de Xylander, εἶδειν. Por supuesto, la interpretación que proponemos de este pasaje de Plu. sería ella misma un apoyo en la misma dirección. Además de estos pasajes, no escasean indicios que hacen verosímil la propuesta: el tema de la *devoradora/ seductora* que atrae con su canto no era desconocido en Grecia: cf. las sirenas, y la *Perro Cantora*, la esfinge, cuyas

supuesto, en lo que se refiere a brujas, servidoras de Hécate, es impropio separar *canto* de *encanto*. Y los niños son las víctimas mágicamente más rentables... para preparar hechizos de lujuria (así al menos lo creen Canidia y las otras brujas: Hor. *Ep.* V, 1-14, 73-82).

Un paralelo claro de esta secuencia doble, a la vez seducción y juego de niños, lo encontramos en la conducta de Menipo, la víctima de la Empusa, en la *Vida de Apolonio* de Filóstrato (VA IV 25): frecuenta la compañía amorosa de la aparición sin apercibirse de su verdadera naturaleza, *como en asuntos de niños* (ὡσπερ παιδικοῖς).

Lo visto hace razonable, a la par que sugestivo, el pensar que el canto de la vieja puede estar modelado sobre el tipo de canto con que, en estos cuentos, ogresas como Empusa o Lamia atraían a sus víctimas: si seguimos leyendo, vemos que, tras un primer enfrentamiento con la joven rival, que la trata de σαπρά, «podrida»<sup>26</sup>, la Vieja Primera empieza efectivamente su canto, al modo jonio, acompañada por una flautista, *Jonio*, como indican escoliastas y comentaristas, indica aquí un tipo de canto sensual, lascivo e insinuante (Rogers 1917: 136, Ussher 1973: 196, Gangulia 1994: 86-95).

Examinemos el contenido del canto. Se trata, sin ambages, de una invitación erótica: ella promete a sus amantes hacerles experimentar *lo bueno*, el placer por autonomasia (893-4: εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται παθεῖν τι, παρ' ἐμοὶ χρῆ καθεύδειν)<sup>27</sup>, y el arte sofisticado del amor que sólo la experiencia provee (895-

<sup>26</sup> Las víctimas son, en las representaciones vasculares más antiguas, muchachos muy jóvenes (Iriarte 1990: 131-2, figs. I-V). También existen paralelos claros en el folklore reciente europeo, del tipo del romance asturiano citado (v. nota anterior): un ejemplo universalmente conocido es el del flautista de Hamelín, que rapta a los niños con su melodía, y se los lleva al mundo subterráneo (el mundo de los muertos).

Por otra parte, la música encaja bien en el círculo griego de ideas seducción/muerte ritual: Glaucotea, la madre de Esquines a la que se conocía como Empusa, era τυμπανίστρια en Eleusis (Αἰσχίνου ῥήτορος βίος, p. 3 Martin-Budé). Cf. Ruck (1978b: 182): *Al llegar al clímax de la visión eleusina, el hierofante, acompañado por un instrumento de percusión [¿el τύπανον?] que imitaba el sonido del trueno en la tierra, entonaba solemnemente el gran refrán: 'La señora Brimo ha dado a la luz al señor Brimos'.* En Atenas, las heteras, las heteras (que llevaban a menudo nombres de ogresas, como Lamia o Esfinge) solían reunir, entre otras habilidades, la de flautista.

<sup>27</sup> El insulto reaparece después en boca del joven acosado (*Ec.* 884, 926, 1097). Véase, más abajo, sobre la podredumbre y sus connotaciones.

<sup>28</sup> Cf. la tradición neogriega recogida por Πολύτης 1904: II 809, donde una fórmula muy parecida reaparece en labios de una vieja horrenda que intenta conquistar el corazón de una niña pequeña. La sinopsis del cuento es ésta: una vieja muy fea y malhumorada, a la que Dios ha negado tener hijos, sale a medianoche a por agua (lo cual está prohibido), y encuentra en la fuente una niña de belleza sobrenatural. La vieja la lleva consigo, prometiéndole: *vamos a nuestra casa, niña mía, y yo te daré de todo lo bueno* (Πάμε 'ς τὸ σπίτι μας... κορίτσι μου, καὶ θὰ σὲ δώσω ἐγὼ ἀπὸ ὅλα τὰ καλὰ). En el último momento, la madre de la niña, la Ninfa de la fuente, se la quita a la anciana de las manos con terribles amenazas. La caracterización de la vieja sugiere claramente la de una bruja: es *muy mala* (πολὺ κακὴ), regaña con sus vecinos y su marido, y por ello Dios no

6: οὐ γὰρ ἐν νέαις τὸ σοφὸν ἔνεστιν ἀλλ' ἐν ταῖς πεπεύραις)<sup>28</sup>. Pero eso no es todo: además, la anciana dará a su querido un amor fiel, sin volar hacia otro como haría cualquiera (897-9: οὐδέ τις στέργειν ἄν ἐθέλοι μᾶλλον ἢ ἰγὼ τὸν φίλον ὧπερ ξυνεῖην, ἀλλ' ἐφ' ἕτερον ἄν πέτοιτο).

Si observamos en paralelo el principal ejemplo de un cuento de Empusas, la *Vida de Apolonio*, vemos allí que el φάσμα ἐμπούσης promete igualmente a su amado placeres incomparables (vino y *música* como nunca los ha probado), y un amor maduro, sin rivales:

ἀφικομένῳ σοι ὥδῃ τε ὑπάρξει ἐμοῦ ἀδοῦσης καὶ οἶνος, οἶον οὔπω ἔπιες, καὶ οὐδὲ ἀντεραστῆς ἐνοχλήσει σε (VA IV 20).

Habida cuenta de la diferencia de registro entre ambos pasajes (el tono paródico de Aristófanes, frente al moralismo de Filóstrato<sup>29</sup>), el paralelo global de ambos intentos de seducción (promesa de placer incomparable, encantamiento melodioso<sup>30</sup>, promesa de fidelidad más allá del amor común de las mortales) es tan cercano que sugiere la presencia de un modelo. De ser así, es difícil resistirse a pensar que en boca de la Vieja Primera estamos cerca de oír la letra (o al menos el *aire*) del canto de la Ogresa sugerido por Friedländer (1921: 93).

En cuanto a la relación niñez/prostitución, conviene notar que a los antiguos estaba lejos de escandalizarles. Como C. Salles ha resaltado, resultaba doblemente común: de un lado, las niñas expuestas o raptadas por piratas se iniciaban con muy pocos años en la prostitución<sup>31</sup>, y llamaban *παρά* a sus clientes<sup>32</sup>; por otro, lo mismo en Atenas que en Roma, los adolescentes que podían permitírselo se iniciaban, desde los primeros síntomas de capacidad sexual, en el trato amoroso, normalmente con prostitutas de las más veteranas y económicamente asequibles, como las habituales de la Subura romana:

---

la da hijos ni sobrinos. El genio del cuento es que, en este caso particular, la vieja inspira menos horror que compasión.

<sup>28</sup> La Vieja hace suya, en clave positiva, la misma presunción que, según Demóstenes, llevaba al vulgo a llamar Empusa a Glaucotea, la madre de Esquines: saber y querer πάντα ποιεῖν en lo que de amor se trata.

<sup>29</sup> Moralismo sincero o no; pero, si falso, fingido a conciencia, y sin un solo desliz en el tono severo.

<sup>30</sup> En Aristófanes, este elemento no forma parte de lo que se dice, sino que está *en acto*. La vieja está cantando para atraer a su víctima (ᾄδει ἡ γράως; Sch. Ar. *Ic.* 893).

<sup>31</sup> Según Salles 1983:58, una de las más célebres, la destinataria del discurso del Ps.-Demóstenes, *Contra Neera*, comenzó su actividad como hetera a los seis años. Cf. además Luc., *DMeretr.* 6 ss., donde una madre aconseja a su hija, una niña de unos ocho o diez años, dedicarse a la prostitución.

<sup>32</sup> *En efecto, ellas mismas usan la fuerza y arrastran*

*a los que son viejos llamándoles*

*«quidrecitos» (Xenarch., fr. 4 Kassel-Austin, en Ath. 569c).*

Con estas profesionales de Subura los adolescentes de buena familia, que carecen aún del dinero suficiente para mantener una cortesana, hacen su aprendizaje amoroso: «en la edad en que mi toga blanca me permite ir a Subura<sup>34</sup>», dice el poeta Persio para evocar su adolescencia y sus primeros placeres (Salles 1983: 173; para el mismo fenómeno en Grecia. cf. además Salles 1983: 74).

Con la figura de esta Vieja Primera que intenta camuflar su decrepitud y canta para atraer y atrapar a su joven amante, Aristófanes está reproduciendo, con equivalencia funcional y guiños formales, la trama inicial de un cuento de ogresas para niños, explicitando eso sí su contenido erótico. Ello no es, en modo alguno, una transgresión o arbitrariedad. El juego entre los dos planos es, por el contrario, parte de la idea misma que el oyente se hacía de este tipo de figuras<sup>34</sup>. La superposición de los terrores infantiles sobre las primeras experiencias sexuales con heteras está socialmente prevista, y tiene parte importante en la concepción masculina de la mujer sexualmente activa como ser placentero, pero temible, *alogos*, cuyo trato debe ser objeto de cautela<sup>35</sup>. La sociedad ateniense parece haber canalizado su atracción hacia este tipo de mujer en la figura de la hetera, única mujer a la que se permite cierta capacidad intelectual e iniciativa erótica. Pero aun dentro de lo permitido, la hetera es objeto de cierto temor, que el imaginario amplifica y da en paradigma (las heteras con nombres de ogresas: las ogresas tomando la apariencia de heteras).

## 7. EL RAPTO DE LA EMPUSA: ἀρπάζειν

Como tal situación dramática, las escenas de 976-1037 (Vieja Primera) y de 1054-1065 (Vieja Segunda) y 1074-1097 (el fatídico asalto final de la Vieja

<sup>34</sup> La toga blanca se empezaba a usar a los 16 años.

<sup>35</sup> Así, en D. Chr. Or. V la historia de los *Λυβικὰ θηρία*, que seducen sexualmente a sus víctimas, es no obstante caracterizada como una de las historias que acostumbra contarse a los niños, y una por cierto de las que más les placen. El moralista añade además que tales historias se refieren, alegóricamente, a los peligros del amor de pago, o del amor femenino en general.

<sup>36</sup> En este punto, la comparación con otras culturas de la misma área muestra el carácter más permisivo (para el hombre) de la moral sexual griega. En el ritual para proteger el hogar familiar hebreo del espíritu de la infertilidad, la fórmula mágica reza: *Adán y Eva; Lilith, fuera* (Killen 1932: 294; Unterman 1991, s.v. Lilith). La sexualidad no reproductiva queda así excluida por completo de la vida correcta. Por contra, los atenienses no renunciaban al trato con *lo fementino infértil*. El trato con Lamia, Empusa, Esfinge (los equivalentes funcionales de Lilith) formaba uno de los alicientes, peligrosos pero indispensables, de la vida social, e incluso religiosa, de un ateniense de pro.

Tercera) no son nuevas de Aristófanes: la escena de una prostituta que arrastra por la fuerza a un cliente, un viejo o (como aquí) un jovencito parece haber sido común. Es lo que tenemos en el fragmento, ya citado, de Jenarco:

αὐταὶ βιάζονται γὰρ εἰσέλκουσί τε  
 τοὺς μὲν γέροντας ὄντας ἐπικαλούμεναι  
 πατρίδια, τοὺς δ' ἀφφράρια, τοὺς νεωτέρους.  
*En efecto, ellas mismas usan la fuerza y arrastran  
 a los que son viejecitos llamándoles  
 «padrecitos», y «cielitos» a los que son más jóvenes*  
 (Xenarch., fr. 4 Kassel-Austin, en Ath. 569c).

Lo peculiar de Aristófanes es que, en el subtexto, tenemos presente el acto del rapto de un niño que, tras la seducción, es la actividad propia de las ogresas. Provista seguramente de zarpas, Lamía, que tras perder a sus hijos se volvió fea y malvada, raptaba a los niños y los destruía. Lo mismo hacen Geló, Mormó, Empusa. Es el abrazo terrible prefigurado al inicio en περιλάβοιμ' (881), y cuya presa permite el arrastre de la víctima: 1036 (ποῖ τοῦτον ἔλκεις), 1056 (ὁ νόμος ἔλκει σ'), 1066 (ἔλκομαι), 1094 (ἐλκόμενος εἶμ'). La tensión sube de grado cuando la Vieja Segunda y Tercera tiran ambas del joven cada una para un lado, sin que ninguna ceda (1075: Γρ.<sup>γ</sup> ὡς οὐκ ἀφήσω σ' οὐδέποτε'. Γρ.<sup>β</sup> οὐδὲ μὴν ἐγώ: 1085: Γρ.<sup>β</sup> ἀλλ' οὐκ ἀφήσω μὰ Δία σ'. Γρ.<sup>γ</sup> οὐδὲ μὴν ἐγώ), hasta el punto que el joven teme que lo despedacen, y las compara con barqueras (probablemente, barqueras infernales), que harían pedazos a los viajeros al disputárselos para el embarque: 1087, ἔλκοντε τοὺς πλωτήρας ἄν ἀπεκναίετε. Según concluye de este duelo, *es preciso que joda en dos mitades* (1090: βινεῖν δεῖ με διαλελημμένον).

#### 8. MADUREZ, EXPERIENCIA Y PODREDUMBRE. ESTIÉRCOL Y γυναικοκρατία.

Un punto capital que se enfatiza en el texto, y se subraya con lápiz bien grueso, es la decrepitud de las tres Viejas. La lectura tanto de este pasaje como del de la Empusa en *Ranas* muestra el gusto que Aristófanes (lejano precursor en toda la escena de las sátiras barrocas de Quevedo sobre mujeres y afeites) tenía por la chanza madurez/podredumbre. Como hemos visto, la Vieja Primera se cuenta a sí misma entre las mujeres maduras (895: ταῖς πεπεύραϊς), experimentadas<sup>36</sup>. Aunque su decrepitud es obvia, en su enfrentamiento con la joven la anciana reivindica su sazón, su ὄρα, que la joven no podrá arrebatarle (*Ec.* 922-23). Esta

<sup>36</sup> Cf., sobre el tema tradicional de la mujer *madura, pasada*, como tópicos en la lírica anterior que aquí se evoca (en especial, Arquíloco y Anacreonte), Gangutia 1994: 46-7.



ironía con el sentido de ὥρα, como sazón/madurez (eufemismo por vejez/podredumbre) es típica de Aristófanes, que la utiliza igualmente en *Ranas*. Según nos dice por boca de Jantias, la Empusa toma, entre otros, el aspecto de una mujer ὠραιοτάτη (*Ra.* 291), lo cual suele traducirse como «bellísima», pero, atendiendo al sentido propio de ὥρα, puede traducirse más bien como «bien en sazón», «de lo más maduro». La Vieja Primera de *Asambleístas*, ὠραιοτάτη a su propio juicio, es en realidad σαπρά, un fruto ya podrido por completo (884, 926, 1097); la Empusa de *Ranas* tiene de hecho una pierna completa formada de podredumbre, estiércol de vaca (βολίτινον: *Ra.* 295)<sup>57</sup>.

La podredumbre y el estiércol son elementos fuertemente asociados al simbolismo de la muerte (Bowie 1993: 259). Así, Príamo, en el duelo por Héctor, se embadurna de estiércol, en tanto el cadáver mismo, de no ser por la intervención divina, tendería a estercolarse (*Il.* 22.414 ss; 24.163-5, 639ss). El estiércol es, además, δῦσσομος, y el mal olor está asociado tanto a la γυναικοκρατία como a los monstruos ctónicos (cf., además del episodio de las mujeres lemnias, el caso de Lamia, reina de Libia, que tras perder sus hijos por celos de Hera, se convierte por efecto del dolor en un θηρίον δῦσσομον<sup>58</sup>).

Todos los elementos (feminidad, sexo infértil, descomposición, muerte) aparecen condensados en la broma de 648, donde, según Praxágora, Blépiro olerá a καλαμίνθη, *cagamento*, según la acertada traducción de López Eire 1986<sup>2</sup>: 155, que recoge bien el juego entre μίνθος, *estiércol*, y μίνθη, *menta*. La καλαμίνθη es una variedad fétida de menta, asociada como tal menta a Hades, cuya ambigüedad, según los escritores médicos, reproduce un esquema lujuria/esterilidad, sexo/muerte, que nos es ya familiar: provoca el deseo sexual, pero impide la procreación; hace a la mujer estéril, e impide la coagulación del semen masculino (Schol. Ar. *Ec.* 648; Ael. *NA* 9.26; cf. Bowie 1993: 259-60).

<sup>57</sup> La pierna de estiércol de la Empusa ha sumido a los críticos en una innecesaria perplejidad. Según muchos, estaríamos ante una broma grosera de Aristófanes, *to amuse the more bucolic members of the audience* (Stanford, *comm. ad Ra. loc. cit.*); el poeta habría sustituido la habitual pierna de animal de la Empusa (de ahí la denominación ὄνοσκελίδα, que sustituye a ἔμπουσα desde época imperial) por otra de boñiga. Por el contrario, la prospección del imaginario muestra que este rasgo, chocante en principio, cuadra perfectamente en la caracterización de la figura: como corresponde a su función liminar entre vivos y muertos, la Empusa es un ser mixto de vida (belleza, sangre, apariencia humana) y muerte (estiércol, frialdad). Su paralelo funcional en los cuentos populares rusos, la *maga* o *bruja*, tiene siempre, como ella, un pie anómalo, que a veces es de esqueleto, y otras veces, como en *Ra.*, de carne en descomposición: *Una pierna agusanada y la otra hecha de estiércol* (Propp 1974: 97). Una lectura simbólica de la pierna de estiércol, distinta de lo que proponemos, se encuentra ya en Bachofen 1856: 21-22.

<sup>58</sup> Lamia, reina de Libia convertida en monstruo disforme: D.S. XX: 41. Schol. Ar. V, 1035: convertida en una fiera maloliente: Schol. *Pax* 158. Cf., además, la fetidez de las madrigueras de las lamias en D.Chr. V, 18-9. Sobre la δῦσσομία como una de las marcas de los monstruos, cf. Mastroniarco 1988.

En cuanto al excremento humano, su mención en la Comedia sirve para caracterizar a un personaje en una de estas dos direcciones básicas: de un lado, apunta a la indolencia, la falta de actividad (hacia el inicio de la obra, el marido de Praxágora aparece en escena desahogándose, cuando debería estar en la Asamblea, lo que expresa su desidia); de otro, hacia el miedo. En *Ra.* 308-9, cuando la Empusa acaba de desaparecer, Dioniso exclama: *¡Ay de mí, cómo palidecí al verla!* A lo que Jantias replica: ὄδῃ δὲ δεύσας ὑπερεπυρρίασε σοῦ. *y éste, del miedo, se te ha puesto de lo más rojo*<sup>39</sup>. Lo que, tras mucha exégesis huyendo de la evidencia, parece hoy aceptado sin mucha discusión como una broma sobre los efectos del miedo a la Empusa en el vientre del dios: *Dionisus cacavit*. Llamativamente, este mismo circunloquio aparece, sin que quepan dudas esta vez sobre el sentido, en la escena de *Asambleístas*. El joven, que busca algún pretexto para escapar del férreo abrazo de la Vieja Segunda, le dice así:

Νε. ἴθι νυν ἕασον εἰς ἄφοδον πρώτιστά με  
 ἐλθόντα θαρρήσαι πρὸς ἑμαυτόν· εἰ δὲ μή· αὐτό  
 τι δρῶντα πυρρὸν ὄψει μ' αὐτίκα ὑπὸ τοῦ δέου.

A lo que la vieja replica:

Γρ<sup>β</sup>. θάρρει, βάδιζ', ἔνδον χεσεῖ.

Vemos que, aunque en el segundo caso se trate de una excusa para huir, el móvil aducido es el miedo: en este caso, el subtexto (la víctima de la Empusa se caga de miedo) es un texto del mismo Aristófanes, *Ra.*, dentro de la tónica general de parodia de los cuentos de ogresas. Por lo demás, en un cuento popular neogriego de este tipo, *Ο Μισοκωλάκης*, en el que la raptora es precisamente una λάμνισσα, encontramos una escena, paralela a la de *Asambleístas*, en la que la víctima intenta la misma treta, aunque aquí con éxito. El joven héroe se encuentra subido a un árbol, guardando un huerto. Llega la λάμνισσα y le pide que le dé un higo. El joven no se fía, pero la ogresa le convence con su verbo meloso para que baje. Misokolakis termina cediendo.

Κατεβαίνει και της δίνει ένα σύκο. Όπως της το 'δινε, προσεχτικ  
 εκείνη, και τότε βάνει στο σακούλι της. Καθώς τον επήγγαινε στο  
 σπίτι της, ο Μισοκωλάκης της λέει: «Θέλω να κατουρήσω». Λέει:

<sup>39</sup> El miedo era también, en Eleusis, uno de los síntomas que acompañaba la visión de φάσματα como la Empusa. Algunos, como Ruck, lo interpretan en relación con los elementos psicoactivos que, probablemente, estaban presentes en el *kykeón*: *Había además síntomas físicos que acompañaban la visión: miedo y un temblor de las extremidades; vértigo, náusea y sudor frío* (Ruck 1978a: 56-7).

«Κατούρησε ευτού μέσα». «Μα πώς, λέει. να κατουρήσω εδώ, που θα σε γεμίσω ούλι». «Καλά, λέει. θα σε βγάλω». Και πραγματικώς τον έβγαλε από το σακούλι της. Αλλά ο Μισοκωλάκης καθώς ήτανε μικρός, της ξέφυγε. Εγύρισε πίσω και πήγε πάλι απάνω στο δέντρο κι έκατσε (Καφαντάρης 1988: II, 60-1).

*Baja y le da un higo. Tan pronto se lo dio, ella, al quite, lo mete también en su saco. Mientras lo llevaba a su casa, Misokolakis le dice: «Quiero hacer pis». Dice: «Hazlo ahí dentro». «Pero cómo» -dice- «voy a hacerlo aquí, que te voy a llenar toda». «Bien» -dice-, «te sacaré». Y en verdad lo sacaba de su saco. Pero Misokolakis, como era pequeño, se le escapó. Volvió hacia atrás y fue de vuelta arriba al árbol y se sentó.<sup>10</sup>*

## 9. HÉCATE. EMPUSA Y LAS SERPIENTES

Engañosas en su aspecto y en su lengua, decrepitas y malolientes, las tres Viejas son, además, socias confesas de Hécate y de la brujería. Mujeres-serpiente, o productoras de serpientes.

Si examinamos el canto de la Vieja Primera, vemos que posee en efecto una doble dirección, un ojo puesto en el deseo y otro en la muerte, que son las dos materias de la escena. En cuanto dirigido a su amante, es un canto jonio, lascivo. Pero en cuanto se dirige a su rival, la joven, es una muestra preclara de maldición. Tras las ironías de la joven, que canta una estrofa ridiculizando a la vieja, ésta cierra su primera intervención actuando como una bruja genuina servidora de Ártemis-Hécate: desea a la joven que, al ir a abrazar a su amante, encuentre una serpiente (908-910). La maldición no es, como algunos querrían, un mero futurible, y menos una metáfora: es exactamente lo que le pasa a Admeto cuando no cumple en el rito matrimonial lo debido a Ártemis, y al abrir el lecho nupcial lo encuentra lleno de serpientes (Apolodoro I, 9, 15). El fr. 515 Kassel-Austin de Aristófanes muestra que Hécate (el lado más oscuro de Ártemis) es vista con serpientes enroscadas al cuello; y que precisamente de esta guisa se la confunde con la Empusa<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La treta, por supuesto, funciona sólo una vez. Al día siguiente la ogresa vuelve al huerto y vuelve a convencer a Misokolakis de que baje: lo mete en su saco y Misokolakis vuelve a pedirle lo mismo. «Αλλά η λάμνισσα πού ν' ακούσει. Pero la Lamia, de qué le iba escuchar (Καφαντάρης 1988: II 61).

<sup>11</sup> En una canción popular neogriega una Lamia, disfrazada de mujer, seduce a un jovencito, y le convence para que baje por el hueco de un árbol a buscar el anillo que, según cuenta, se le ha caído. Si sale con él, podrá desposarla. El joven baja, y encuentra un túdo de víboras enroscadas.

Fr. 515 Kassel-Austin

Χθονία θ' Ἑκάτη  
σπείρας ὄφρων εἰλιζαμένη  
(B). ωωωω τί καλεῖς τὴν Ἐμπουσαν;

*Y Hécate subterránea*

*ceñida por una espiral de serpientes.*

(B) \*\*\*\* ¿Por qué invocas a la Empusa?

Pero hay un paralelo aún más estrecho, una vez más en la *Vida de Apolonio*. El texto de la maldición reza así en Aristófanes (*Ec.* 906-910 Hall-Gedart):

Γρ' ἐκπέσοι σου τὸ τρήμα  
τό τ' ἐπίκλιτρον ἀποβάλοιο  
βουλομένη σποδεῖσθαι,  
κάπῃ τῆς κλίνης ὄφιν εὖροις  
καὶ προσελκύσαιο...  
βουλομένη φιλήσαι.

VIEJA 1ª *Que tu agujero se caiga  
y que el lecho te rechaze  
cuando quieras que te amuelen,  
y sobre la cama encuentres una sierpe  
y la atraigas a ti  
queriendo besarla.*

Por su parte, cuando Apolonio se encuentra por vez primera a Menipo, lo observa atentamente, *como si fuera a hacerle un retrato*, y luego proclama:

---

el anillo de compromiso (ἀρραβώνας) es, en realidad, una rosca mortal de sierpes. Cuando le dice lo que ha encontrado, y pide que lo saque, ella declara que es en realidad *la Lantia de la mar que come a los muchachos* (ἐγὼ εἶμαι Λάντια τοῦ γιαιλοῦ, ποῦ τρώει τὰ παλληκάρια). Nunca saldrá del vientre del árbol: las serpientes (prolongaciones de ella misma) lo comerán. Él, entonces, finje ser *el hijo del payo* (γυιὸς τῆς ἀστραπῆς); la amenaza con quemarla, y consigue que lo saque de vuelta (Πολίτης 1871: 196-7; González Terriza 1994: 299-300, con traducción).

Cf., una vez más, con provecho, la infusa vena mítica de Silvio Rodríguez: *Anoche tarde ardió mi frente/ con fiebre de la oscuridad./ Era la Virgen de Occidente./ era el amor de lupanar./ Y como quien amor celebra./ el hondo velo descubrió./ y vi su sexo de culebras/ jugando a ser la tentación* (*Virgen de Occidente*, inédita).

*tú, hermoso, y perseguido por las hermosas, acaricias a una sierpe, y una sierpe a ti.*

ὁ δὲ Ἀπολλώνιος ἀνδριαντοποιῷ δίκην ἐς τὸν Μένιππον βλέπων ἐξωγράφει τὸν νεανίαν καὶ ἐθεώρει. καταγνοῦς δὲ αὐτὸν «σὺ μέντοι» εἶπεν «ὁ καλὸς τε καὶ ὑπὸ τῶν καλῶν γυναικῶν θηρευόμενος ὄφιν θάλλεις καὶ σὲ ὄφις» (Philostr. *VA IV 25*).

Con el sexo cambiado, como en el caso de Admeto, vemos aquí cumplida la maldición de la vieja. El amor se transforma en muerte. La maldición de la Empusa reproduce, en realidad, lo que el amor de la propia Empusa causa<sup>42</sup>.

En reacción contra estas brujas, en 1068, la víctima llama en su auxilio, en primer lugar, a Heracles. Es una buena y sintomática elección. Fue Heracles quien, según Dión, exterminó el linaje de las *lamiae* líbicas (D. Chr. V, 20-1); como divinidad apotropaica se espera de él que protega contra los seres ctónicos: Apolonio se encomienda a él para vencer a la Empusa (Philostr. *VA 8.7*), y es por haber asumido Dioniso la personalidad del héroe en *Ranas* por lo que se espera de él que afronte satisfactoriamente a la aparición<sup>43</sup>. Entra perfectamente dentro de esta lógica que ellas dos, a su vez, se encomienden a Hécate (1907), que es la diosa emisora de la Empusa<sup>44</sup>.

#### 10. OGRESAS Y NIÑERAS: UNA MÁSCARA BIFRONTE

También el contracanto de la joven nos da información preciosa: en una secuencia obscena, la joven de repente habla como una niña, que echa de menos a su madre y llama a su aya... Pero es a la vez una joven que aprovecha la ausencia de su madre para intentar que su amante venga a verla, y que al no recibir su visita se procura como sea consuelo. Su aya, a su vez, es en realidad una ogresa que quiere comerse a su amado.

<sup>42</sup> En el cuento de Filóstrato la Empusa es, claramente, una *Dama Serpiente*, según la definición del *Motif-Index* de Thompson, F 582.1: *Dama serpiente. Una mujer tiene dentro una serpiente que sale y mata a sus novios.*

<sup>43</sup> Las demás advocaciones del joven (a los Panes y Coribantes, y a Cástor y Pólux) son explicadas convincentemente por Ussher 1973: 223. Panes y Coribantes son divinidades que causan el miedo y la locura, como en el joven los causa la vista de la Vieja Tercera. En cuanto a los Dioscuros, son protectores de los viajeros (cf. E. *Hel.* 1664), deidades apotropaicas como Heracles.

<sup>44</sup> No es la primera encomienda a esta divinidad que aparece en la obra: anteriormente, en el ensayo de la asamblea, la mujer primera jura por Hécate (70); poco después, otra de ellas apela a Artemis (90).

En los versos 911-917, la muchacha se queja de su suerte: su compañero no ha venido, y ella ha quedado sola. Su madre se ha ido a otra parte, y ella invoca a su niñera/comadrona (μαῖα)... para que traiga un consolador<sup>45</sup>. Con su habitual talento para lo inesperado e incongruente, Aristófanes mezcla dos situaciones bien distintas en una: de un lado, la escena de una niña asustada que echa de menos a su madre e invoca a su nodriza; de otro, la joven que espera excitada a su amante, aprovechando la ausencia de su madre, y ante la incomparecencia de aquél incita a la vieja a traer un consolador, y masturbarse o hacer la *lambda* (entregarse al lesbianismo, debiendo probablemente entenderse éste aquí a la moderna). Una vez más, el doble plano presente en la escena: de un lado, la niñez y el miedo (la niñera, el temor por la madre que desaparece), por otra la madurez sexual y la lascivia (referencia al consolador).

Es interesantísimo que la joven identifique a la vieja empusea con su niñera-comadrona (μαῖα)<sup>46</sup>: en primer lugar, sabemos que eran las niñeras las que, para aquietar a los niños, contaban historias sobre seres como la Empusa o Lamia, y los invocaban contra los niños (Plu. *Moralia* 1101 C; D.S. XX. 41; Sch. Ar. *Pax* 758). Tampoco es inusual que se las relacione con la magia: la nodriza de Fedra, que además actúa fallidamente como alcahueta, no duda en presentarse como una experta en magia erótica (E. *Hipp.* 478-81, 509-516)<sup>47</sup>. Las nodrizas son siempre viejas, mujeres que, por estar ya *lejos del parto y de los dones de Afrodita* (h. *Cer.* 103-4), pueden traspasar sin riesgo ni mancilla el umbral de la casa<sup>48</sup> y, según enfatizan los cómicos, beber sin vigilancia masculina (Henderson 1987: 119, n. 104; cf. Theopomp. *Com.*,

<sup>45</sup> αἰαὶ τί ποτε πείσομαι;

οὐχ ἤκει μούταῖρος  
μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ' ἢ  
γὰρ μοι μήτηρ ἄλλη

βέβηκε· καὶ τᾶλλ' οὐδὲν μετὰ ταῦτα δεῖ λέγειν.  
ἀλλ' ὦ μαί' ἱκετεύομαι, κάλει τὸν Ὀρθαγόραν, ὅπως  
σαυτῆς κατόναι', ἀντιβολῶ σε.

<sup>46</sup> Como en ejemplos anteriores (884: σαπρά; 910: ὄφιν), pensamos que Aristófanes hace uso de las palabras con todo su sentido, el literal y el connotativo. Μαῖα no es, por tanto, un mero trato deferencial dirigido a cualquier mujer de edad, utilizado aquí de modo irónico (Ussher 1973: 202; Henderson 1987: 108 n. 19); en un contexto en el que aparecen tan próximas referencias a la niñez y a la madre el significado primero de *nodriza* difícilmente puede eludirse. Como Rogers 1917: 140 indica, sin negar por ello su uso figurado en otros pasajes (E. *Alc.* 393, *Od.* 17.499), *in the song itself μαῖα signifies an overindulgent old nurse*.

<sup>47</sup> También en *Las mujeres lemmias*, de Eurípides, la nodriza de Hipsípila actuaba como correveidile en sus amores con Jasón (Henderson 1987: 123).

<sup>48</sup> Por tanto, al llamarla así, la joven está, entre otras cosas, excluyendo a la vieja del orden natural de la actividad sexual. *A woman was old when she was no longer defined in terms of procreative or erotic sexuality* (Henderson 1987: 108).

*Pamphila* 40-42). El papel de las nodrizas respecto a los niños puede llegar a ser inquietante: en las *Tesmoforias*, Aristófanes pone en boca del Pariente la historia de una vieja que vende niños a madres estériles y actúa como comadrona en el falso parto (502-16: cf. D. 21.149. Sobre este temor masculino. v. Gardner 1989).

Por otra parte, en el imaginario los seres enemigos de los niños actúan a veces, paradójicamente, como niñeras: Hécate es caracterizada por Hesíodo (o el Ps.-Hesíodo) como niñera de los niños del Olimpo (Hes., *Th.* 450), y como *κουροτρόφος* se la apela en textos órficos (Orph., *II.* 1.8 Quandt)<sup>49</sup>: *Μορμολύκη* es, según Apolodoro, nodriza de Aqueronte (Apollod. 1.5.3). Recordemos, en fin, que como ya Creuzer notó<sup>50</sup>, parece más que un parecido fónico lo que se da entre Lilith, la demonesa destructora de niños en el imaginario hebreo, e Ilitia, la diosa comadrona que, si bien en general ayuda al nacimiento, puede ser enemiga del mismo si no es propiciada convenientemente (así, en Ant. Lib. XXIX, donde es enviada por Hera para impedir el nacimiento de Heracles; en Paus. IX, 306ss, son las Farmácides las enviadas por Hera con tal cometido. Las Farmácides son, así mismo, auxiliares de Hécate: Schol. Ap. Rh. III, 361<sup>51</sup>).

Según resume Henderson 1987: 126, *el poder siniestro atribuido a las brujas deriva del contacto de las viejas con los acontecimientos misteriosos, turbadores y contaminantes que rodean al nacimiento y a la muerte*. No es casual a este respecto que la misma ambigüedad comadrona/devoradora de niños reaparezca a propósito de las brujas medievales. Como es sabido, los tratadistas cultos del Medievo y Renacimiento aluden siempre en latín a las brujas como *lamiae* o *strigae*<sup>52</sup> (superponiendo, pues, como aquí, los dos términos, el monstruo imaginario y la mujer

<sup>49</sup> *Κουροτρόφος* tiene también un doble sentido erótico: así, en Arquilocho 112, donde la *πορνοβοσκούσα*, portera de un burdel, que anuncia a los que pasan las excelencias del local, es llamada de esta forma. También es *κουροτρόφος* el anciano que busca jovencitas (Henderson 1987: 125 y n. 144). Este último valor hace pensar en el que Safo daba a Γελλῶς παιδοφιλότερε (Sapph. fr. 168 Voigt), aplicándolo sin duda a una rival amorosa. Geló, como *Lamia* y *Empusa*, era una aparición que raptaba a los niños y los destruía. En el fragmento de Safo, amor y destrucción parecen rigurosamente superpuestos. Nodrizas, prostitutas y devoradoras de niños están como se ve ligadas de cerca en la serie de ideas.

<sup>50</sup> Creuzer 1841: II, 524-5

<sup>51</sup> Sobre las *φαρμακίδες*, v. Maass 1922, a propósito de la glosa de *CGI*, II 595, *strigae* | *λωστριγῶν* καὶ γυνή *φαρμακίς*. Para Maass, *Hexen (strigae) und pharmakides (herbariae, wie das Mittelalter sagte) wurden auch im Altertum gleichgesetzt, pharmakides sind Medea und Kirke, Hexen, nur durch Epos verklärt* (Maass 1922: 226).

<sup>52</sup> Sobre el uso en el Alto Medievo, v. Cardini 1982: 79. Ejemplos posteriores, hasta el Renacimiento: Grimm 1835: II 885-6. Caro Baroja 1974: 41-2.

marginada real, en una sola figura<sup>53</sup>). Las brujas, enemigas de la infancia, son, sin embargo, las comadronas, y en general las sanadoras de las *enfermedades femeninas*<sup>54</sup>. Es común que en su juventud obren como prostitutas, y en su vejez como proxenetas (un prototipo perfecto es el de la Celestina)<sup>55</sup>. Su actividad infanticida en el imaginario se ve correspondida, en la realidad, con su auxilio en el aborto deseado y clandestino<sup>56</sup>.

Vemos, pues, que son ya tres las identidades acumuladas metafóricamente en las Viejas: de un lado, el término real de partida, la prostituta lasciva y entrada en años; de otro, la Empusa, expresión imaginaria, entre otras cosas, del tipo de fobias (temor al acoso sexual femenino) que una mujer así despertaba en el ateniense medio; y ahora, se añade la figura de la nodriza, que es la que inculca en los niños el temor a este tipo de figuras... y a la vez, ambiguamente, es el papel que estas figuras toman a veces en los mitos.

De nuevo, la multiplicidad de planos aparentemente contradictorios que Aristófanes usa sabiamente no es una manipulación artificiosa, sino que está recogida de la mentalidad corriente, en donde está presente, por supuesto de un modo subconsciente. Su maestría consiste en que su juego no es arbitrario, sino que despierta con facilidad ecos subconscientes en su público, ecos que a nosotros a menudo nos pasan desapercibidos, y que son parte esencial de la comedia<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Algunos historiadores, como Robert Rowland, parten para el análisis de la *caza de brujas* de esta proyección colectiva sostenida en una misma figura (*la bruja*) de dos arquetipos (una figura legendaria-onírica, una clase definida de los marginados sociales) que hallamos disociadas en otras culturas: *Se trata del bien conocido y cotidiano brujo de pueblo, por una parte, y de la misteriosa criatura que vuela de noche y está asociada con la pesadilla antinatural, por otra* (Ankarloo y Hennigsen 1987: 21). De un lado, *la pesadilla nocturna*, el ave de la noche que agota sexualmente a los dormidos y ataca a los niños; de otra, la comadrona, curandera y experta en *pharmaka*. Esta proyección de temores imaginarios en figuras reales, de Empusas y Lamias en brujas-heteras, tiene como se ve su raíz en el mundo antiguo: su primer testimonio, en el mismo Aristófanes.

<sup>54</sup> *No dudo que su admirable libro [de Paracelso] sobre las Enfermedades de las mujeres, el primero que sobre el asunto se escribiera, salió especialmente de las mismas mujeres a quienes las demás pedían auxilios; quiero decir de las hechiceras que en todas partes ejercían de parteras. Nunca en aquellos tiempos habría admitido la mujer la asistencia de un médico, jamás se hubiera confiado a él para revelararle sus secretos. Las hechiceras las asistían exclusivamente y fueron, para la mujer especialmente, los únicos médicos* (Michelet 1984: 114-5).

<sup>55</sup> Sobre la confusión de rasgos entre la alcahueta y la bruja, v. Caro Baroja 1984: 71-73. La brujería y la actividad de comadrona como profesión en la vejez de antiguas prostitutas: Cardini 1982: 107.

<sup>56</sup> *Las prácticas infanticidas, pre o posnatales, jugaron un papel importantísimo dada su verosimilitud: eran, como se ha constatado a los ojos de los investigadores, muy comunes, y estaban muy difundidas en la Europa altomedieval. La «bruja», fuese mujer o genio, era por encima de todo una enemiga de la infancia* (Cardini 1982: 79).

<sup>57</sup> Así lo percibe también Bowie 1993:266, aunque su búsqueda de ecos se orienta en otra dirección, buscando analogías rituales con los Adonia, en los que Afrodita y Perséfone se disputan a Adonis, como las Viejas Segunda y Tercera a su víctima. Aunque muchas de sus acertadas observaciones sobre la obra nos han sido muy útiles en nuestro estudio, en conjunto creo que su



## 11. EL LECHO FATAL, O EL AJUAR DE LA MUERTE

En el transcurso del agón entre el joven y la Vieja Primera, las sugerencias de muerte superpuesta al coito se acumulan imparablemente. Ya en opinión de la joven, la anciana es τῷ θανάτῳ μέλημα (905), *prenda de la muerte*. Por su parte, el joven declara tener miedo a su amante, que es el mejor pintor, el autor de los vasos funerarios (994-996)<sup>58</sup>, cuyos colores (blanco como la cerusa, rojo como el azafrán y la sangre) son los mismos del rostro y el vestido de la anciana.

Cuando el joven parece resignarse a yacer con ella, al describir el lecho en el que van a dormir le sugiere, en realidad, los preparativos de un funeral (Kurt y Boardman 1971: 200-217; Bowie 1993: 265; Taaffe 1993: 126): le pide que extienda orégano, coloque sarmientos (material combustible para una pira funeraria), se ciña con bandas la cabeza<sup>59</sup>, coloque los lécticos (funerarios, una vez más), y disponga ante la puerta un cacharro con agua (lustral)<sup>60</sup>. A la petición de ella de que le regale una corona, él indica que ésta será de cera (1030-5), mortuoria por tanto.

Un armónico especialmente curioso de este lecho fatal es el de 1028-9: el joven pregunta si el encuentro amoroso es inexcusable, y ella responde que es *necesidad*, literalmente Διομήδεια γέ. Como el escoliasta indica, Διομήδεια es igual a ἀνάγκη (Pl. R. 493d). Y da para ello un *aition* mítico, que nos es del mayor interés. Diomedes, el rey tracio, obligaba a los viajeros a acostarse con sus dos hijas,

---

interpretación pierde matices específicos de la escena: según las pistas explícitas del propio autor cómico, la dirección hacia Hécate/Empusa es más razonable, y menos forzada en la interpretación del texto. *Their [the Old Hags'] sexual liaison turn out to be with death. They resemble monsters instead of goddesses* (Taaffe 1993: 127).

Más cercana aún a nuestro propósito está la formulación de Cartledge sobre la necesidad de sacar a la luz (*to bring out*) the background of Athenian popular myth... which shaped his [Aristophanes'] feminine creations (Cartledge 1990: 33), si bien entendemos que tal trasfondo no debe postularse como genéricamente presente de un modo importante en todos los personajes femeninos de su teatro. Los rasgos masculinos de Praxágora o Lisístrata sólo muy superficialmente podrían evocar, como algunos pretenden, a las Amazonas, y nada en el texto anima realmente a ello (ninguna de las dos heroínas aristofánicas odia a los hombres, ni hace uso de armas); en cambio, las sobrecaracterizadas Viejas de nuestra escena sí son referidas explícitamente por Aristófanes, de un modo continuo, al ámbito de Hécate, Empusa y la muerte. En cualquier caso, a la hora de entender el trasfondo mítico del pasaje, su superposición de varios planos, coincidimos con Cartledge en su observación de que es fundamental tener en cuenta el carácter mixto, integrador de mito y cotidianeidad, de la comedia aristofánica: *A central ingredient in the humour of Aristophanes' women... is the mingling of the commonplace with the absurd, the mythical with the down-to-earth* (Cartledge 1990: 23).

<sup>58</sup> *In other words, the woman resembles a model for the pictures of dead people on funeral vases* (Taaffe 1993: 125). Puede ser que el parecido sea también, o más bien, con los seres sobrenaturales del Hades mismo, como la Empusa. Para Ussher (1973: 214), el mejor de los pintores es aquí la propia Muerte (ὁ Θάνατος).

<sup>59</sup> Sobre bandas o coronas funerarias, v. E. Alc. 613, 631ss.; Med. 980.

<sup>60</sup> Sobre este agua lustral, con la que los viandantes aspergián al muerto, cf. E. Alc. 988s.

insaciables ninfómanas: Διομήδης ὁ Θράξ, πόρννας ἔχων θυγάτερας, τοὺς παριόντας ξένους ἐβιάζετο αὐταῖς συνεῖναι ἕως οὐ κόρον σῶσι καὶ ἀναλωθῶσιν οἱ ἄνδρες· ἄς καὶ ὁ μῦθος ἵππους ἀνθρωποφάγους εἶπεν (Sch. Ar. *Ec.* 1029). Tal como el joven teme respecto a la Vieja, el contacto con las *devoradoras de hombres* terminaba con el viaje y con la vida del viajante. La historia es paralela a la de Ónfale, la reina que tuvo como esclavo a Heracles, y que se acostaba con los forasteros, matándolos al amanecer (Clearch. fr. 43a Wehrli = Ath. XII 515e-516c).

## 12. TRES ERAN TRES. LA COMADREJA TRINA

El tono es tan insistente a estas alturas que muchas alusiones que podrían entenderse inocentes, sin doble sentido, en el contexto se deducen fatalmente cargadas. Así, según la joven, la Vieja Primera se asoma a la puerta como una comadreja (924). Es exactamente el gesto de un animal doméstico asomándose a la ventana o la puerta, como hoy hacen los gatos. Pero por Borthwick 1968 sabemos que la comadreja, lo mismo que la Empusa, era auxiliar o emanación de Hécate, y su aparición provocaba el terror supersticioso y suscitaba la mala suerte<sup>61</sup>. Si alguien se encontraba una comadreja, debía tirar, apotropaicamente, tres piedras (Thphr., *Char.* 16. 3)<sup>62</sup>; del mismo modo, Dioniso hace jurar tres veces a Jantias que la Empusa ha desaparecido (*Ra.* 305-6). En la inscripción latina de un altar en Northumbria hallamos la dedicación *tribus Lamis* (*CH.* VII 507). Las viejas de la escena, en fin, son tres y parecen tres formalizaciones de un único arquetipo: la asociación con Hécate trina, con sus emanaciones también trinas, está claramente a la mano.

El simbolismo de la comadreja es, además, crucial en la obra. Cuando las mujeres ensayan, al inicio de la obra, el ritual de la Asamblea, en vez de hacer circular un cerdo, hacen pasar una comadreja. La comadreja está asociada al mundo femenino, al οἶκος, y su presencia atípica en el acto público por

<sup>61</sup> He aquí un argumento adicional para atribuir estas líneas a la joven, como hacen Hall y Gedart 1907<sup>2</sup> y Ussher 1973, en vez de a la vieja primera, como hace Coulon 1930.

<sup>62</sup> La superstición respecto a la comadreja como signo funesto aparece también en la Grecia moderna, con una forma narrativa que recuerda la historia de la Lamia líbica (joven hermosa cuya vida marital se trunca en esterilidad, y es convertida en un animal): *A weasel seen about the house, just as on the road, is significant of evil, more specifically if there is in the household a girl about to be married; for the weasel (νυφίτσα) was once, it is said, a maiden destined to become, as the name implies, a 'little bride', but in some way she was robbed of her happiness and transformed into an animal; its appearance therefore augurs ill for an intended wedding* (Lawson 1964: 327). En el folklore francés, uno de los presagios de muerte es *Una comadreja que cruza el camino por delante de nosotros* (Seignolle 1990: 186-7).

excelencia es una metáfora de la transgresión general que da tema a la obra (Bowie 1993: 257). Más tarde, uno de los pretextos aducidos por el insolidario a Cremes para no aportar los bienes propios a la Asamblea es precisamente el de haberse cruzado con una comadreja (791-3). La comadreja, en fin, era famosa, como Lamia, por sus evacuaciones malolientes (Ar. Pl. 693)<sup>63</sup>.

### 13. EL FILO DE LA LEY. LA VIEJA SEGUNDA COMO APARICIÓN.

Por dos veces a estas alturas la tensión parece haberse resuelto: primero, la Vieja Primera finge retirarse (937, 942-7), permitiendo el idilio entre los jóvenes (952-75), que luego rompe al pretender que ha sido su puerta la golpeada (976). Después, cuando parece que el muchacho va a sucumbir sin salvación, la joven, convirtiendo a la Vieja en una Yocasta, consigue dejarla fuera de combate (1038-1042).

En este instante que, salida no se sabe de dónde, la Vieja Segunda aparece dispuesta a vigilar el rigor de la norma. Así, en 1049, se dirige de sopetón a la joven, acusándola por actuar *παράβῃσα τόνδε τὸν νόμον*. La joven, aterrorizada, ni siquiera contesta.

Es obvio el interés personal que mueve a la Vieja; pero el acto le cuadra bien a la Empusa, que como hemos señalado vigila paradigmáticamente la transgresión (impide, como Furias y Gorgonas, la entrada ilícita, en vida, al Hades). Lo que ella dice es, en realidad, algo muy parecido a lo que la Empusa, de hablar, podría haber dicho a Jantias y Dioniso. Y enormemente parecido a lo que la Furia dice a Orfeo en Poliziano<sup>64</sup>.

La aparición inesperada de la Vieja Segunda es un susto equipolente a los que, según la *Vita Aesquini*, daba Glaucotea en los Misterios, apareciéndose desde lugares oscuros a niños y mujeres. La joven queda tan impresionada que, a partir de este momento, enmudece como si hubiera visto al lobo. No alcanza a responder a la pregunta de 1049. En cuanto al joven, su reacción es preguntar a la vieja: *Πόθεν ἐξέκοψας*; Parece, en efecto, que hubiese aparecido de la nada, y ese *ἐκκύπτειν*, «asomarse a fisgar», y ello repentinamente, sin que se vea desde dónde, recuerda en efecto la actividad de la madre de Esquines en los Misterios: aparecerse de improviso, desde lo oscuro, a entrometerse e importunar (*ἐμποδίζειν*: Idom. FHG 2, 493, 17).

<sup>63</sup> Recuérdese lo dicho sobre la asociación del mal olor con la *γυναικοκρατία* (así, las mujeres lemmias).

<sup>64</sup> V. nota 13.

## 14. LOS ROSTROS DE LA VIEJA TERCERA.

AUNQUE LA MONA EN CERUSA SE EMPLASTE..., O DE ENTRE LOS MUERTOS.

En cuanto a la Vieja Tercera, nada más verla aparecer el joven se pregunta si se trata de *una mona emplastada de albayalde o una vieja que se ha alzado de entre los muchos* (los muertos) (1071-2). De nuevo, ambos casos no son invenciones aisladas. Un ejemplo de lo primero, una ogresa con aspecto simiesco, lo tenemos en un famoso vaso de Cabirion, en el que algunos han querido ver a Lamia-Karkó (Levi 1964, lám. V-VI); en cuanto a lo segundo, el tema de una *revenant* que se une sexualmente con un mortal, causando al final su muerte, lo tenemos en Flegón de Tralles, un oscuro paradoxógrafo, cuyo relato escueto<sup>65</sup> inspiró a Goethe la balada *La novia de Corinto*, el primer poema moderno que abordó el tema del vampirismo<sup>66</sup>. Pero el tema es con mucho previo a Flegón: como hemos visto, el joven de *Asambleístas* concibe el lecho de amor con la vieja como un lecho funerario, en el que ésta se caerá hecha pedazos (1306), podrida y disuelta.

## 15. LA DESPEDIDA DEL JOVEN:

LA TUMBA EN EL PUERTO Y EL LÉCITO MONÓPODO.

LA FIERA CONTRA LOS DESDICHADOS.

Cuando el joven se resigna a morir, con una despedida de tono paratrágico, indica que *si sufro algo, como muchas veces suele suceder, en mi navegación, a manos de estas dos prostitutas, que se me entierren en la boca del puerto*. Los comentaristas no dan soluciones especialmente convincentes a la alusión marina: probablemente tengamos una alusión a los cuentos sobre víctimas de monstruos marinos, lamias u onoscélides, cuya conducta es la misma que las ogresas- brujas terrestres: seducir y llevar a la muerte<sup>67</sup>. Un caso claro de estas Empusas/Onoscélides acuáticas, que seducen y matan a los marineros, aparece en Luc. . VH II 46.

<sup>65</sup> Giannini, *Paradoxographorum Graecorum reliquiae*. Milán, 1945, págs. 170-178. Una edición anterior en *FGH II B 257*.

<sup>66</sup> *Die Braut von Korinth* (1797); texto alemán y trad. de Miguel Sáenz en *Vampiros*. Madrid: Siruela, 1992, 4-15.

<sup>67</sup> Sobre lamias marinas, véase nuestro trabajo González Terriza 1994. Lamia, madre de Escila: Stsch. fr., 220 Davies. Lania, pez (=καρχαρίας, σκύλλα): Arist. *II* 1 540b18. Nic. fr. 137 Gow-Schofield. Gal. *De alimentorum facultatibus* 3.31. Opp. *II*. I: 365-70. V: 35-6, 358-364. Lamia, híbrido mujer-pezuca (= sirena): Alberto Magno *De animalibus* V.15. Caro Baroja 1984: 48. Lamias, genios marinos antropomorfos en el folklore griego moderno: Πολίτης 1904: 820-1.

En esta despedida se da, además, una de las correspondencias más notables con otros testimonios sobre Empusas: el joven se declara *δυστυχής* por ser víctima de tales *θηρία* (1103-4); ambos términos (Harp., s.v. Ἐμπουσα: φάσμα... τῆς Ἑκάτης, ὁ τοῖς δυστυχοῦσιν ἐφαίνετο; Ar. *Ra.* 288: θηρίον μέγα) aparecen usados en relación con la Empusa en nuestros, por otra parte, no muy numerosos testimonios, de donde se puede inferir que, muy probablemente, debían estar estrechamente asociados a ella.

El joven se designa, en muy poco espacio, con varios términos muy explícitos, que indican el tipo de entidades de las que se siente víctima: *τρισκακοδαίμων* (1098), *κακοδαίμων* (1102), *βαρυδαίμων* (1102). Los términos parecen, una vez más, hipercaracterizados: además de su valor estereotipado (*desgraciado, infeliz*), el joven es efectivamente víctima de un tipo de *δαίμων*, la Empusa, que es trino (*τρισ-*: tres son las viejas, triple Hécate: *vide supra*), maligno (*κακο-*) y pesado (*βαρυ-*: una de sus formas es la *pesadilla*, el espectro que oprime durante el sueño<sup>68</sup>).

Tras lo dicho, resulta perfectamente lógico que el joven declare su temor a morir extenuado tras el acto sexual y despedazado por estas viejas: temores a la consunción sexual y al despedazamiento que corresponden exactamente al trato con Empusas (según Apolonio, Philostr. *VA IV 20*, ellas *παλεύουσι τοῖς ἀφροδισίοις, οὗς ἂν ἐθέλωσι δαΐσασθαι*)<sup>69</sup>.

Las últimas palabras del joven resumen varios temas. La Vieja, inmovilizada con pez, será colocada en su tumba como un lécito viviente (blanco y rojo). Y, con los dos pies trabados, quedará inmortalizada como Empusa, en el sentido de *μονόποδα* propuesto por la etimología popular *ἔμπουσα < ἐνίπουςα*. El joven pide que, tras rebozarla viva en pez, derramen plomo fundido sobre sus pies (1108-1111), uniéndolos así en uno.

<sup>68</sup> *Lamia y Geló, que ya en la antigüedad fueron identificadas con la Empusa... no son otra cosa que distintas concepciones locales de la Pesadilla (das Mahrenwessen), lo mismo que Empusa* (Laistner 1889: I 63). La relación entre la Empusa y la Pesadilla ha sido expuesta por Laistner en varios aspectos. Capacidad de metamorfosis (*Ra.* 289-92): cuando se es atacado por la Pesadilla (*die Ma*), se la debe agarrar y no dejar que se vaya; entonces ella toma todas las formas posibles, p.ej. la de serpiente, rana o brizna de paja, pero no puede hacer nada, por furiosa que esté, y al final tiene que retornar a su forma humana (Laistner 1889: 62). Resplandor del rostro (*Ra.* 293-4): en Bohemia se cree que la Pesadilla (*der Alp*) es el alma de un difunto. Antaño, una muchacha fue atacada por el *Alp*, y su novio la llevó al cementerio; una mujer con la que se encontraron reconoció en el *Alp* a un aldeano difunto, pero se escondió detrás de un árbol por miedo, porque sus ojos brillaban terriblemente (Laistner 1889: 63).

<sup>69</sup> Como ya hemos analizado, el acto sexual que se pretende es visto a la vez (por el joven) como un rito funerario, en la que la vieja se va a descomponer en pedazos como un cadáver, y como una boda (por las viejas).

## CONCLUSIÓN

## I. DE MÁSCARAS Y ENIGMAS. Los μορμολυκεῖα

Tras todo lo dicho, empieza a ser admisible sacar alguna conclusión sobre el aspecto de las Viejas en escena, y en especial sobre el tipo de máscara que las caracterizaba. Los escoliastas nos han dejado dicho que se llamaba μορμολυκεῖα a todo cuanto daba pavor a los niños, o provocaba un pavor infantil a los adultos (Sch. Ar. *Eq.* 693). El compuesto, que aparece también en femenino, μορμολύκη, lo es de Μορμώ, una ogresa, y de λύκη (la loba que a la vez es ogresa, nodriza de héroes y, como *lyra*, hetera). Filóstrato, corroborado por otros, indica que el vulgo llamaba μορμολυκεῖα ο λάμναι a las Empusas (Philostr. *VA IV* 20). Pero el sentido prístino de la palabra, según los escoliastas, es el de las máscaras del teatro, o al menos *cierto tipo* de máscaras, espantables y ridículas, que causaban pánico a los niños (Sch. Ar. *Pax* 474; *EM* s.v. μορμολυκεῖον; Tim. *Lex.* s.v. μορμολυκεῖα).

Parece claro que ésta es una escena de μορμολυκεῖα, quizás *la* escena. La máscara pálida y sangrienta indica al primer golpe de vista que eran ellas, las ogresas, ἔμπουσαι ο μορμολυκεῖα, más o menos disfrazadas, las que el Cómico sacaba a escena. Y así, nada más verla, podía exclamar el joven que la Vieja Segunda es una Ἐμπουσα τις/ ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἠμφιεσμένη (1056). Escenas con este tipo de máscaras debían ser comunes: no sólo del nombre de la Empusa, como dice Harpocración, debía estar llena la Comedia, sino también de su presencia como tipo. Así parecen indicarlo títulos como la *Lamia* de Crates (Crates Com. frs. 20-25 Kassel-Austin) o la *Akkó* de Amfis. Así también la *Lamia*, posible drama satírico de Eurípides, o en todo caso el *Busiris*, donde *Lamia* pronunciaba el prólogo (E. fr. 922 Nauck-Snell). Más laxamente, probablemente era el μορμολυκεῖον la máscara de la Vieja en *Pluto*. Lo femenino infértil, la mujer terrible, tenía un rostro definido en el teatro: en definitiva, un correlato del γοργονεῖον. No en vano, según un escoliasta, γοργώ y μορμολυκεῖον son dos nombres del mismo ser o máscara, en distribución dialectal o de otro tipo (Sch. Pl. *Grg.* 473d).

La cuestión, en fin, de si la escena podría interpretarse (como suele hacerse) sin trasfondo mítico se vuelve contra sí misma: probablemente, en las numerosas escenas de la Literatura (desde Quevedo al simbolismo y decadentismo) que juegan con la fachada maquillaje-juventud-exterior/podredumbre-vejez-interior, mujer/serpiente o bestia, hay siempre un poso mítico que sirve de referente fundacional de la misoginia; nada obsta (y aun puede ayudar a su acción) el que

este poso sea, las más de las veces, inconsciente. Tal acción solapada se puede sospechar entre nosotros, como las feministas, con justicia, acostumbran señalar. Pero, antaño, los mitos actuaban sin rubor: aún pertenecían al ámbito público. Así, en un teatro como el ateniense, aún cercano al ritual del que procede, y en concreto en Aristófanes, autor de obras como *Ranas*, rebajar o ignorar los ecos míticos es, sencillamente, suprimirle su profundidad. Y perder junto con ella su gracia: la gracia irrepetible de un genio a la vez sutil y explícito, tradicional e innovador.

## II: EL SENTIDO DE LA ESCENA EN LA OBRA

Por otra parte, la escena, aparte su coherencia y construcción interna, presenta la cuestión de su relación, de sentido y de estructura, con el resto de la obra. No está de más, desde luego, partir para la cuestión de lo que el mismo texto aporta, explicar a Aristófanes desde Aristófanes, las *Asambleístas* por sus propias palabras. Es claro que el autor ha preparado esta escena como un desarrollo del comunismo sexual preconizado previamente por Praxágora para la ciudad, en paralelo con el comunismo de bienes, en versos anteriores de la comedia (613-643). Se trata, pues, de una *reductio* o *exaggeratio ad absurdum* de la propuesta (Henderson 1987: 119). El objetivo es que todos los hombres y mujeres libres puedan disfrutar unos de otros sin restricciones: para evitar que las personas menos agraciadas de ambos sexos queden marginadas del amor, quien desee unirse a un joven o una joven hermosos deberá antes satisfacer a los viejos y viejas, feos pero deseosos, correspondientes.

La propuesta, pues, tiene un claro inconveniente, que la escena de las tres viejas ejemplifica: postula un tipo de unión sexual que, en vez de reunir a los jóvenes y fértiles, fuerce de mal grado un encuentro de los jóvenes con quienes están ya privados tanto de atractivo sexual como de capacidad engendradora.

Ahora bien: aunque el parlamento de Praxágoras recoge las dos posibilidades de uniones forzosas, muchacha con viejo/feo, muchacho con vieja/fea, Aristófanes escoge llevar a escena esta segunda posibilidad<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Aunque Aristófanes sea el primero en desvirtuar intencionadamente el espíritu de la propuesta de Praxágora, presentando una escena de acoso sexual de tres viejas (y no, como podría, de tres viejos o tres feos), conduce a un malentendido el hablar, en términos que evocan el feminismo actual, de *positive discrimination in favour of old and ugly women* (Cartledge 1990: 40). La propuesta de la legisladora es, en general, en favor de los menos atractivos, cualesquiera que sean su sexo y edad: bien entendido está que, por supuesto, la vejez no suele añadir *sex appeal*. Cuando Praxágora plantea su ocurrencia, ni siquiera se le ocurre contar con situaciones de conflicto entre varias candidatas al puesto de *la menos agraciada*, que hubieran exigido prever algún tipo de arbitraje.

Para ello, por supuesto, le sobran razones: la sociedad ateniense permitía de hecho a los hombres, agraciados o no, acceso al trato venal con mujeres jóvenes y atractivas (como ya hemos visto, las prostitutas llamaban *papá* a sus clientes). El matrimonio mismo solía darse entre hombres adultos y muchachas adolescentes (Gil 1966: 68-70; Slater 1968: 50)<sup>71</sup>. Por tanto, esta parte del futurible apenas lo es: aun sin el extremismo de la propuesta de Praxágora, responde en buena parte a una realidad cotidiana, y se prestaría mal a un tratamiento cómico realmente sorpresivo.

Por contra, la presentación en escena de mujeres lascivas e infecundas procurando seducir, y, en su caso, forzar a jóvenes indefensos, reúne todas las características para bordar una escena cómica. De un lado, desarrolla las connotaciones más escabrosas de la *γυναικοκρατία*, tal como ésta podía ser concebida *in phantasia* por un griego. El dominio masculino de la iniciativa sexual, como muestra ejemplarmente el mito de Lilith, está en la base de la sumisión social de la mujer al hombre (Graves y Patai 1986: 59). Y el cambio de poder que Aristófanes expone como fantasía, con las mujeres asumiendo la apariencia y las capacidades políticas del hombre, implica en sus oyentes la puesta en cuestión de esta iniciativa. En *Lisístrata*, la cuestión es medular a la iniciativa política femenina: pese a su fama proverbial de insaciabilidad (recuérdese al efecto el mito de Tiresias), las mujeres, a diferencia de los hombres, pueden controlar su deseo sexual, y forzar al hombre, por la abstinencia, a adoptar lo que ellas creen más conveniente.

En *Asambleístas*, la propuesta política se presenta en un inicio como un paso global de la responsabilidad organizativa a las mujeres; pero Aristófanes pronto lleva la cuestión al terreno sexual, mostrando ejemplarmente cómo iniciativa política, libertad de habla e iniciativa sexual, van claramente ligadas<sup>72</sup>.

Naturalmente, en una sociedad que algunos estudiosos (y, naturalmente, algunas estudiosas; aquí la moción de género no es, por una vez, redundante) han

---

La disputa que mueve la escena entre las Viejas Segunda y Tercera es, pues, consecuencia de un típico vacío legal. Cartledge simplifica (al excluir a los hombres feos y viejos) y añade una cláusula inexistente al resumir la propuesta de Praxágora como *a law compelling men to have sex with any woman who demands it, in strict order of age and ugliness where two or more women compete for the sexual favours of the same man* (Cartledge 1990: 41). Cuando la Vieja Tercera pretende preeminencia por ser más fea y horrible (1078), su argumento no deja de ser una glosa personal al decreto, que nadie acepta; al final, reveladoramente, es la fuerza, y no otra cosa, la que termina dirimiendo el conflicto.

<sup>71</sup> Platón coloca la nubilidad de la mujer en los dieciséis años (*Leg.* 785 B). Pero eran comunes edades mucho menores: la mujer de Isómaco, p.ej., tenía menos de quince cuando se casaron (*X. Oec.* VII 5). Las inscripciones funerarias nos dan fechas como 12 (*JG XIV 1927*), 13 (*JG XIV 1370*, 1831, 1866) y 15 años (*JG XIV 1845*).

<sup>72</sup> Sobre la relación entre la locuacidad en público y la voracidad sexual como transgresiones conexas del rol femenino establecido, cf. Taaffe 1993: 183 n.8. Sissa 1990.



bautizado como *paraíso del falocratismo*, los moldes de referencia sobre la iniciativa sexual femenina han de buscarse en el imaginario<sup>73</sup>. Y de allí los toma el autor, encontrándolos en sí lo mismo que en su público: son los monstruos legendarios femeninos los que asumen este rol. Singularmente, las representaciones tempranas de la Esfinge son iluminadoras de cómo, una vez concebida, los griegos se aplicaron con una mezcla de gusto imaginativo y desazón (nosotros hablaríamos de *morbo*) a representar una *violación masculina* por parte de la mujer (Iriarte 1990: 131-144, figuras III-V).

El hueco de esa figura arquetípica, la mujer sobrenatural, falsamente atractiva, que atrae con trampas a su amante y después del amor (o durante) provoca su muerte parece haber estado cubierto, en la Atenas del siglo V, especialmente por la Empusa. La declaración de Harpocración de que la comedia *estaba llena* de este nombre muestra hasta qué punto el público debía tener asumida esta figura, de modo que, una vez establecido un doble tenor, la producción de armónicos en el imaginario (otros hablarían de subtexto) tenía todas las garantías de éxito.

Nada más natural, pues, que a la hora de presentar en escena el acoso sexual femenino, como temor arquetípico asociado a una posible γυναικοκρατία en los demás órdenes, recurra Aristófanes a la Empusa como término de referencia. Si la madre de Esquines era, metafóricamente, una Empusa por su doble actividad inquietante de hetera devenida en sacerdotisa de ritos iniciáticos, estas tres viejas que pretenden hacer presa en un joven, pretendiendo deleitarse en un juego de niños que es a la vez un acto de seducción mortífera, habrían resonado como Empusas en la mente de los espectadores, incluso en el caso de que Aristófanes no hubiese utilizado conscientemente al personaje. Pero, por supuesto, no es así: no sólo sabemos que Aristófanes usó repetidamente a la Empusa (*Ra.* 288-306; fr. 515 Kassel-Austin), sino que él mismo se preocupa de asegurar literalmente que una de las ancianas es, a ojos de su víctima, una Empusa envestida en una pústula de sangre (1056-7: ἔμπουσα τις/ ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἡμφιεσμένη).

El resultado de esta composición, con su tenor metafórico sostenido, es que, como se ha notado agudamente, la escena de las tres viejas, pese a todas sus referencias sexuales, no es en absoluto erótica (*sexually appealing*), sino más bien angustiante<sup>74</sup>. (Recuerda, en ese sentido, ciertos chistes sobre prostitutas misera-

<sup>73</sup> In matter of cultural fact, the idea of gynaikokratía is not new to men at all, although all exempla of women in charge tends to confirm the need to keep men in charge: cf. Clytemnestra, Omphale, the Amazons and the Lemnian Women (Taaffe 1993: 188, n.35).

<sup>74</sup> Taaffe 1993: 123: in this parodic seduction there is grotesque adornment, ineffective trickery, suggestions of sterility and incest, and threats of death. The outcome is comic, grotesque, and not erotic. Cartledge 1990: 41 exagera un tanto, perdiendo de escena la comicidad, al hablar de *this scene of horror*.

bles de nuestro propio acerbo, de humor menos picante que negro). De un lado, supone una puesta en escena de las connotaciones más oscuras del poder femenino, que viene de rechazo a justificar el *status quo* real de sometimiento al hombre<sup>75</sup>. El poder de las mujeres no es, viene a decir Aristófanes, más que una fantasía: todos sabemos (y aquí hace este guiño) hasta dónde podría llegar la cosa. Los μύθοι nos lo cuentan. Y podemos reírnos, sin riesgo, de ello<sup>76</sup>. La rotura de la imagen utópica formulada en teoría poco antes anticipa la rotura de la ilusión escénica misma, que está a punto de producirse. (El banquete está servido; todos los espectadores pueden tomar parte... si regresan pronto del teatro a su casa: 1146-8).

Por otra parte, la escena supone una suerte de pesadilla controlada que, inmediatamente, se ve seguida de compensación, en forma del habitual final cómico, con festín y resolución de todas las tensiones<sup>77</sup>. Esto es, por terminar, característico tanto de la comedia como de las mismas historias de Empusas: por lo que sabemos, estas historias, pese a su componente terrorífico, rara vez terminan mal. En *Ranas* (y, acaso, en Eleusis, si las interpretaciones que llevan el φάσμα a los Misterios son acertadas: Brown 1991, cf. Pl. *Phdr.* 250c<sup>78</sup>), la aparición causa terror, pero en último término es inofensiva, y se ve seguida por la aparición del coro de los Iniciados. En Eleusis, el momento de máximo terror

<sup>75</sup> De hecho, como algún comentarista ha señalado agudamente (Bowie 1993: 256), la obra misma tiene lugar en pleno verano, en el momento en que el sol es más caluroso. En esta época, según indica Hesíodo, la fuerza masculina decae, y al mismo tiempo el deseo femenino se vuelve más insaciable (Hes. *Op.* 582-8; Ps.-Arist. *Prob.* 879a26). Por nuestra parte, añadimos a esta consideración que la aparición de la Empusa viene asociada precisamente al momento de máximo calor del día, el mediodía u *hora sexta*, que supone en el discurso del día un punto máximo de inflexión claramente análogo al del verano en el discurso del año. De nuevo, pues, el eje de las analogías (verano/mediodía) muestra cómo el tema general de la obra (las mujeres toman el poder/la iniciativa erótica en verano, cuando el calor es más intenso y los hombres duermen) está en relación metafórica con la Empusa (el espectro femenino que ataca eróticamente a los hombres a mediodía, cuando el calor es más intenso y los hombres decaen/duermen). Sobre la Empusa como *daemon meridianus*, v. nuestro trabajo González Terriza 1995.

<sup>76</sup> Como escribe Taaffe (1993: 128), *an audience with a taste for comic irony sees that Aristophane mocks the fantasy of seduction controlled by women*. Por supuesto, el poder mismo de las mujeres no constituye en modo alguno una propuesta viable, sino *el colmo de los colmos* para un ateniense *antiquo more*: *La sátira del sistema es de un desgarrar y originalidad hondos; pero es aún más drástico el hecho de que sean las mujeres, perfectamente abacias en la vida pública helénica, las que tengam que gobernar. Éste es ya un propósito grotesco y desdichado, que pone la pingorota a la falta de sentido y al desbarajuste imperante* (Lasso de la Vega 1972: 81).

<sup>77</sup> *Ecclesiastuzasae examines the nature of being a woman and of being a man, but in the end restores the old and established gender order* (Taaffe 1993: 131). Dicho de otra manera, Aristófanes was *playing the dangerously serious game of sexual politics- and battling on the side of conservative masculism* (Cartledge 1990: 42).

<sup>78</sup> Cf. tb. Ruck (1978a: 56-7): *Lo que se presenciaba allí [en Eleusis] no era una escenificación con actores, sino con phasmata: apariciones fantasmales.*

era seguido por otro de total beatitud (Brown 1991: 50; Ruck 1978a: 57; cf. Plu. fr. 178 Sandbach), en una secuencia común a iniciaciones y viajes psicodélicos. En los cuentos, en fin, el momento de máximo peligro a manos del monstruo es seguido de una compensación que no por resultar algo forzada dejaba de ser efectiva: pese a las quejas de Horacio respecto al teatro popular romano (*A.P.* 338-40) en la escena final el niño devorado por la Lamia salía vivo de ésta cuando el héroe acudía a destriparla, como Caperucita y la abuela seguirán saliendo ilesas de la tripa del lobo en similares circunstancias<sup>79</sup>. El joven Menipo es rescatado por Apolonio de las atenciones de la Empusa, cuando, literalmente, estaba ya a punto de caer irremisiblemente en sus fauces mediante el rito final de la boda (boda que, a no dudarlo, de no mediar el sabio hubiera sido, como aquí, a la vez funeral y esponsales).

Las críticas de algunos estudiosos al final de *Asambleístas* son, pues, si bien se mira, reminiscentes de las dichas objeciones de Horacio a ciertas farsas del mismo género cómico. *El gozo tras la aflicción*, propio del cuento, pero también de la iniciación y de la comedia (propio, en fin, del folletín, entre nosotros) funciona dentro de la inmediatez dramática, aunque encuentre pronto sus escépticos, distanciados de la ilusión escénica o narrativa. Pero es mejor entenderlo, en su ingenuidad, y criticar (si ello nos satisface o vale de algo) su verosimilitud en lo que tiene de fórmula tópica, que optar, como otros han hecho, por forzar la escena del acoso sexual de las viejas empuseas dentro del esquema general que ellos se hacen de la comedia, y ver en ella, contra toda evidencia, una muestra del éxito del plan de Praxágora, una escena regocijante en la que Aristófanes centraría sus iras sobre el joven adúltero, que por su conducta tendría ganados sus males nupciales<sup>80</sup>. Esto último es, a mi juicio y pienso que al de cualquiera, perfectamente inverosímil: es obvio que los chistes que el autor pone en boca del joven son los más ingeniosos, los destinados a hacerse con la simpatía del público. Y es igualmente claro que

<sup>79</sup> Grimm 1976: 115. Esta versión con *happy end* contrasta con la de Perrault, que termina abruptamente con el lobo devorando a la niña (Bettelheim 1980: 55).

<sup>80</sup> Un ejemplo es el trabajo, recientísimo, de MacDowell 1995: 319-320, que en este punto, a mi juicio, no está muy lejos de desbaratar: *A modern reader may feel inclined to sympathize with the Young Man, whose love affair is so violently interrupted; but that is a misreading of the scene. Aristophanes seldom, perhaps never, invites sympathy for strong young men... This particular Young Man is not a deserving one. On the contrary, he is trying to seduce a girl of citizen birth (not a prostitute or courtesan). By real Athenian law that was a great offence, which might be punished even by death. By Praxagora's new law it is allowed, but only if he satisfies an ugly old woman first. Thus he is trying to cheat, just like the Neighbour in the previous scene, by conforming the new law when it suits him and not when it does not; and when his attempt fails, that means that the law has prevailed.* Cf. Sommerstein 1984.

éste, identificado con el joven, difícilmente puede sentir por las viejas otra cosa que repulsión. Como escribe Henderson 1991<sup>2</sup>:

*the plan to share all women (613ff.) ends in pleasure for the ugly and the old but misery for the young and the beautiful.*

Pero el fracaso del supuesto héroe cómico no es fracaso del autor, ni de la comedia. Aristófanes, que conoce a su público, le da todo lo que puede desear, todo aquello que la *κᾶθαρσις* cómica ofrece: primero, reírse de sus propios terrores, exagerados y caricaturizados; y después, gozar de la distensión final que constituye y justifica el género<sup>81</sup>. En definitiva, los *μορμολυκεία*, las figuras aterradoras, no son en principio, como los escoliastas indican, sino las máscaras cómicas mismas (Ar. fr. 31); como los *trenes o pasajes del terror*, acotan el terror a la ilusión controlada, a la farsa. Hacen que aquél termine con ésta. Aún no ha nacido el verdadero terror; aquél que, como escribe Leopoldo María Panero, no es sino

*la carencia de un rostro  
a la hora de arrancar las máscaras*<sup>82</sup>.

ALEJANDRO A. GONZÁLEZ TERRIZA  
Pl. Pedro de Valencia, 1, 2º D  
06480 Montijo (Badajoz)

<sup>81</sup> A lo primero se aplica, esmeradamente, el comentario genérico de Lasso sobre las escenas grotescas en Aristófanes: *El auditorio se relaja porque, ficticiamente, se considera superior a la situación ridiculizada; la «vis cómica» de esta situación es como una forma ficticia de agresión a los espectadores, que responden con el disparo rudimentario de su risa, expresión de una ficticia superioridad intelectual sobre la situación cómica* (Lasso de la Vega 1972: 38-9). En el mismo sentido va la cita, también genérica, de Hobbes sobre las causas de la risa en Gil 1993: 25, que se refiere a *la toma de conciencia de la propia superioridad en comparación con las debilidades ajenas*.

<sup>82</sup> Panero 1976: contraportada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANKARLOO, Bengt y Gustav Henningsen (1987): «La brujería europea en la Edad Moderna», en *El mundo mágico. Supersticiones, brujas, hechiceros e inquisidores. Historia* 16 136: 12-22.
- BACHOFEN, J.J. (1856): *Versuch über die Gräbersymbolik*. Basel (citamos por la trad. italiana, *Il Simbolismo Funerario degli Antichi*, trad. M. Pezzella y V. Lanzara. Nápoles, 1989).
- BETTELHEIM, Bruno (1980): *Los cuentos de Perrault*, Barcelona: Crítica.
- BORTHWICK, E.K. (1968): «Seeing Weasels: the superstitious Background of the Empusa Scene in the *Frogs*». *CQ* 18: 200-6.
- BOWIE, A.M. (1993): *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, Ch. G. (1991): «Empousa, Dionysus and the Misteries: Aristophanes, *Frogs* 285ff.». *CQ* 41: 41-50.
- CABAL, Constantino (1924): *Covadonga. Estudio histórico-crítico*. Madrid: Pueyo.
- CARDINI, Franco (1982): *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona: Península (ed. original, 1979).
- CARO BAROJA, Julio (1984): «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *Del viejo folklore castellano*, Palencia: Ámbito Ediciones.
- CARTLEDGE, Paul (1990): *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*. Bristol: Bristol Classical Press.
- CERRILLO, Pedro C. (1990): *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca (Lírica popular de tradición infantil)*, Cuenca: Publicaciones de la Exema. Diputación Provincial de Cuenca.
- COULON, V. y H. van Daele (1963): *Aristophane V. L'Assemblée des femmes, Ploutus*. 3ª ed.. París: Budé.
- CREUZER, G.F. (1840-1, 3ª): *Symbolik und Mithologie der alter Völker, besonders der Griechen*, Leipzig y Darmstadt.
- DAVID, E. (1984): *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B. C.*, Leiden: J. Brill.
- DE SOUSA E SILVA, Mª de F. (1988): *Aristófanes. As Mulheres no Parlamento*. Coimbra: Centro de Estudos Classicos e Humanísticos.
- DINDORF, W. y F. Dübner (1968): *Scholia Graeca in Aristophanem*, reimp. Hildesheim.
- DOVER, Kenneth J. (1966): «The Skene in Aristophanes». en *Newiger* 1975: 99-123.
- ESPINOSA ALARCÓN, A. (1977): *Mujeres en Asamblea*, Granada: Inst. Historiae Iuris.

- FOLEY, Helene P. (1982): «The 'Female Intruder' reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *CP* 77: 1-21.
- FRIEDLÄNDER, Ludwig (1921): *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, Leipzig.
- GANGUTIA, Elvira (1994): *Canos de mujeres en Grecia*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- GARCÍA y Bellido, Antonio (1972<sup>2</sup>): *Arte Romano*, Madrid: CSIC.
- GARDNER, Jane F. (1989): «Aristophanes and Male Anxiety, the Defense of the *oikos*», *G&R* 36: 51-62.
- GIL, Juan (1966): *Jenofonte. Económico. Edición, traducción y notas de Juan Gil*, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- GIL, Luis (1989): «El Aristófanes perdido», *CFC* 22: 39-106.
- (1993): «La comicidad en Aristófanes», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 3: 23-39.
- GONZÁLEZ TERRIZA, Alejandro Arturo (1994): «La Lamia del mar en la Mitología griega antigua y moderna», en *Actas del VI Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica. Los Mares de Griegos y Romanos*, suplemento de *Universidad Abierta (UNED)*, Valdepeñas.
- (1995): «Las mitades del día: breve historia del *daemonium meridianum*», en *Actas del VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica. Aetheria: El Mundo Celeste en la Antigüedad*, suplemento de *Universidad Abierta (UNED)*, Valdepeñas.
- (1996): «La circulación entre dos mundos. La muerte y el Guardián del Umbral en el cuento de *καταβάσεις* místicas», *Actas del VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica. El mundo de ultratumba en la Antigüedad*, sup. de *Universidad Abierta (UNED)*, Valdepeñas.
- GRAVES, Robert y Raphael Patai (1986): *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza (ed. original: 1963).
- GRIMM, Jakob (1835): *Deutsche Mythologie*, Graz (reimp. Darmstadt 1965).
- GRIMM, Jakob y Wilhelm (1976): *Cuentos*, Madrid: Alianza Editorial.
- HALL, F.W. y W.M. Geldart (1907): *Aristophanis Comoediae*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.
- HENDERSON, Jeffrey (1987): «Older Women in Attic Old Comedy», *TAPhA* 117: 105-129.
- (1991): *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, 2<sup>a</sup> ed., Oxford: Oxford University Press (ed. original, Yale University Press, 1975).
- IRIARTE, Ana (1990): *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus.
- ΚΑΦΑΝΤΑΡΗΣ, Κώστας (ed.) (1988): *Ελληνικά Λαϊκά Παραμύθια*, 2 vols. Vol. 1: *Το φιδοδέντρο*; vol. 2: *Ο φεγγαράς*, Atenas: Οδύσσειας.

- KILLEN, A. M. (1932): «La légende de Lilith», *Revue de Littérature Comparée* 12: 277-311.
- KURTZ, D. y J. Boardman (1971): *Greek burial customs*. Londres.
- LAISTNER, Ludwig (1889): *Das Rätsel der Sphinx: Grundzüge einer Mythenges chichte*. 2 vols.. Berlín: Wilhelm Herz.
- LASSO DE LA VEGA, José S. (1972): «Realidad, idealidad y política en Aristófanes». *Cuadernos de Filología Clásica* 6: 9-89.
- LAWSON, John Cuthbert (1964): *Modern Greek Folklore and ancient Greek Religion*. Nueva York: University Books (ed. original 1910).
- LEVI, P. (1964): «A Kabirion Vase», *JHS* 84: 155-6.
- LLOYD-JONES, H. (1967): «Herakles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and P.S.I. 1391», *Maia* 19: 206-229.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1986): *Aristófanes. Ἐκκλησιαζούσαι. Las Asambleístas*. 2ª ed.. Barcelona: Bosch (1ª ed. 1977).
- MAASS, Ernst (1922): «Hekate und ihre Hexen». *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 50: 219-31.
- MACDOWELL, Douglas M. (1995): *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- MASTROMARCO, Giuseppe (1988): «L'odore del mostro», *Lexis* 1988: 209-215.
- MICHELET, Jules (1984): *La Bruja*. Barcelona: Labor (ed. original 1862).
- MURRAY, Gilbert (1933): *Aristophanes: A Study*. Oxford.
- NEWIGER, Hans-Joachim (ed.) (1979): *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- OERI, H. (1948): *Der Typ der komischen Alten in der griechische Komödie: seinen Nachwirkungen und seine Herkunft*. Basel: Schwabe.
- PADUANO, G. (1984): *Aristofane. Le donne al Parlamento*. Milán: Rizzoli.
- PANERO, Leopoldo María (1976): *En lugar del hijo*. Barcelona. Tusquets.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Νικόλαος Γ. (1904): *Παράδοσεις*. 2 vols.. Atenas: Ακαδημία Αθηνών.
- PROPP, Vladimir (1974): *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos (ed. original 1946).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1991): *Aristófanes. Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmoforias. La Asamblea de las Mujeres*. Madrid: Cátedra.
- ROGERS, B.B. (1917): *The Ecclesiazusae of Aristophanes*. Londres: Bell and Sons.
- RUCK, Carl A.P. (1978a): «La solución del misterio eleusino», en Gordon Wasson, R., Albert Hoffmann y Carl A.P. Ruck (1980): *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los Misterios*. México: FCE (ed. original 1978), pp. 53-79.
- (1978b): «Documentación», en Gordon Wasson, R., Albert Hoffmann y Carl A.P. Ruck (1980): *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los Misterios*. México: FCE (ed. original 1978), pp. 121-219.

- RUSSO, Carlo Ferdinando (1994): *Aristophanes. An Author for the Stage*. Londres: Routledge, edición inglesa corregida y aumentada (ed. original en italiano, 1962).
- SALLES, Catherine (1983): *Los bajos fondos de la Antigüedad*. Madrid: Juan Granica (ed. original París, 1982).
- SEIGNOLLE, Claude (1990): *Los evangelios del diablo*. Barcelona: Crítica, trad. de A. López Tobajas y María Tabuyo (traducción parcial del original francés. *Les Evangiles du diable*. París: Maisonneuve-Larose, 1964).
- SISSA, G. (1990): *Greek Virginity*, Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press.
- SLATER, P.E. (1968): *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family*, Boston: Beacon.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1984): «Aristophanes and the Demon Poverty», *CQ* 34: 314-33.
- SUTTON, Dana Ferrin (1990): «Aristophanes and the transition to Middle Comedy», *LCM* 15: 81-95.
- TAAFFE, Lauren K. (1991): «The Illusion of Gender Disguise in Aristophanes *Ecclesiazusae*», *Helios* 18: 91-112.
- (1993): *Aristophanes and the Women*. Londres y Nueva York: Routledge.
- UNTERMAN, Alan (1991): *Dictionary of Jewish Lore and Legend*. Londres: Thames and Hudson.
- USSHER, Robert Glenn (1969): «The Staging of the *Ecclesiazusae*», en Newiger 1975: 383-404 (ed. original en *Hermes* 97: 22-37).
- (1973): *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Oxford: Clarendon Press.
- VAN LEEUWEN, J. (1968): *Aristophanis Ecclesiazusae, cum prolegomenis et commentariis*, 2ª ed., Leiden: A.W. Sijthoff.
- VETTA, M. (1981): «Modelli di canto e attribuzione di battute nelle *Ecclesiazusae* di Aristophane (vv. 877-1048)», *QUCC* 38: 85-111.