ágora estudos clássicos em debate | 27 | 2025

RECEBIDO: 21.02.2024
ACEITE: 14.06.2024
DOI: https://doi.org/10.34624/agora.v0i27.42042

FORMULACIÓN DE LA EVENTUAL VIOLENCIA SEXUAL EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

Formulation of Possible Sexual Violence in Aristophanic Comedy

Joan Egea Sánchez
Universitat de València
joan.egea@uv.es
ORCID: 0009-0001-8958-9020

Resumen: Este trabajo ofrece una recopilación de las diferentes formas de expresión de la violencia sexual aplicada a los personajes de la comedia de Aristófanes, a fin de establecer una tipología de esta como mecanismo de comicidad del género cómico y como retrato de una sociedad que la permite e incluso la considera una fuente de humor. El estudio se organiza mediante una serie de patrones, ordenados de forma climática, de las distintas formas que tienen los personajes aristofánicos de verbalizar la agresión sexual. Se trata, en todo caso, de una proyección futura de violación que no llega a efectuarse en ningún momento ante los espectadores, dado que todo queda en un mero deseo del personaje.

Palabras clave: Comedia; Aristófanes; personajes secundarios; violencia; violación eventual.

Abstract: A compilation of the different ways of expression of sexual violence is presented in this work, applied to the characters of the Aristophanic Comedy, so as to establish its typology as a mechanism of comicalness of the comic genre, and as a portrayal of a society that allows it and even considers it as a source of humour. The study is organised through a series of patterns, sorted in a climatic manner, of the different ways that the characters of Aristophanes use to verbally portray the sexual aggression. In all cases, it is a future projection of rape that never occurs in front of the spectators, as everything ends up being the character's desire.

Keywords: Comedy; Aristophanes; secondary characters; violence; possible rape.

I. Introducción. La violencia sexual en la comedia aristofánica[1].

La comedia de Aristófanes[2] presenta una serie de escenas que, hoy en día, ningún dramaturgo podría incluir en sus obras sin ser inmediatamente sometido a la crítica más feroz y, en consecuencia, a lo que actualmente llamamos *cancelación*. Hablamos de escenas dotadas de violencia sexual en las que un personaje, generalmente masculino –el héroe cómico o alguno de sus compañeros– intenta violentar sexualmente a otro personaje, que suele ser una mujer y, además, de condición notablemente inferior a la del asaltante[3] (esclavas, bailarinas, prostitutas, etc.), lo cual hace que el potencial agresor no tenga que asumir ninguna responsabilidad[4]. No obstante, se trata de una violencia puramente verbal: ningún personaje es realmente violado en escena. El intento de violación siempre queda en una simple fantasía del personaje, que no llega a realizarse jamás delante del público. Esto es lo que Robson (2013, 2015) denominó acertadamente *fantastic sex*.

El tema de la violencia sexual en la comedia aristofánica ha sido objeto de discusión en muchos trabajos[5]. Sin embargo, hasta la fecha ninguno de ellos ha reunido en un único estudio todas las formas de expresión de la violencia sexual que presenta el corpus de comedias de Aristófanes conservado, algo que, en nuestra opinión, es clave para analizar y comprender correctamente este tipo de escenas.

---

[1] Agradezco a los informantes anónimos todas la recomendaciones de cambio y mejora que me sugirieron durante el proceso de revisión de este trabajo. Los posibles errores son únicamente imputables al autor.

[2] Nos referimos estrictamente a las once comedias que han sido conservadas en su totalidad. No tratamos en este trabajo las posibles escenas de violencia sexual que puedan presentar los fragmentos conservados de comedia aristofánica. Para los textos aristofánicos seguimos la edición oxoniense de Wilson (2007). Seguimos las abreviaturas del diccionario LSJ para las obras y autores. Todas las traducciones, salvo indicación expresa, son propias.

[3] Una condición común que suelen compartir los personajes femeninos violentados es la ausencia de intervención verbal en la obra. Se trata, en consecuencia, de personajes femeninos mudos que presentan una doble degradación: no tienen derecho a la palabra y, además, en muchas ocasiones se presupone, a juzgar por el texto y el contexto, un toqueteo superficial por parte del agresor. La figura del personaje femenino mudo aristofánico es tratada con detalle en el trabajo de Zweig (1992). Cf. también Rodríguez Alfageme (2012). Con respecto al silencio como marca de degradación en los personajes femeninos, cf. Lateiner (2020, pp. 89-90).

[4] Este tipo de relación entre agresor-víctima refleja bien el ideario patriarcal griego de la época. El poder es depositado sobre el género masculino en un primer lugar y, después, según el estatus del individuo en cuestión. Cf. Robson (2015, p. 316). Teniendo en cuenta estos detalles, como bien anota Sommerstein (1998, p. 105), no siempre resulta sencillo localizar en la comedia aristofánica un intento de violación.

[5] Estos trabajos se han centrado principalmente en la naturaleza ritual que se encuentra en el trasfondo de todas estas escenas de violencia sexual, relacionada con el culto a la fertilidad y al dios Dioniso que caracteriza al género cómico (hecho que se puede ver especialmente bien en *Ach*. 271-271 y en el uso del término καταγιγαρτίσαι, relacionado etimológicamente con el aplastamiento de la uva para hacer el vino y, metafóricamente, con la acción de desvirgar a una joven esclava). Cf., entre muchos otros, los trabajos de Zweig (1992), García Romero (1995), Sommerstein (1998), Halliwell (2002), Pierce (2002), Robson (2013, 2015) y Swallow (2020). De reciente publicación, y enfocado desde una perspectiva más general centrada en la violencia sobre la mujer en la comedia griega, puede verse también el trabajo de Ortega Villaro (2021).

Únicamente el trabajo de Sommerstein (1998) hace un buen repaso de algunas escenas de violencia sexual que se encuentran en el corpus, pero no las abarca todas ni tampoco se detiene a estudiar cada una de ellas pormenorizadamente. Además, tampoco restringe su campo de trabajo a la comedia aristofánica, sino al género de la comedia griega en general, incidiendo especialmente en la comparación entre el tratamiento de la violación en la comedia antigua y en la comedia nueva, todo a rasgos generales. En este trabajo nos proponemos ofrecer una lista de patrones, ordenados de forma climática, de expresión de la violencia sexual, así como la indicación de sus ubicaciones en el corpus de comedias conservado. Debemos indicar que no todas las comedias conservadas han sido objeto de nuestro análisis: excluimos de nuestro trabajo las comedias *Nu*. (423 a.C.), *Ra*. (405 a.C.) y *Pl*. (388 a.C.) por no presentar escenas de violencia sexual *stricto sensu*: la primera de ellas, *Nu*., no presenta directamente ningún personaje femenino en escena, por lo que es imposible insertarla en este estudio; no consideramos que la Musa de Eurípides de *Ra*. sea un personaje sometido a violencia sexual, a diferencia de lo que han interpretado otros estudiosos a raíz de su caracterización como personaje mudo[6]; la naturaleza que presenta *Pl*., alejada ya de la que caracteriza a las primeras comedias conservadas, hace que este tipo de escenas sea prácticamente inexistente en la obra (la escena que se da entre la vieja y el joven[7] se articula de forma totalmente inversa a las escenas de violencia sexual que presentan el resto de obras, dado que no se produce ningún maltrato de índole verbal por parte de ningún personaje)[8].

II. Los personajes femeninos secundarios, blanco usual de la violencia sexual.

Hemos dicho que las amenazas de agresión sexual en la comedia aristofánica se dirigen principalmente a un tipo muy concreto de personaje, que son los personajes femeninos y, concretamente, mudos. No obstante, en este trabajo hablaremos más

[6] Cf. Pickard-Cambridge (1968, p. 153, n. 1), quien trae a colación esta información al hacer referencia a la teoría de Wilamowitz (1927, pp. 186-187 *ad loc*. 1114) en su comentario a *Lys*. sobre la posible interpretación por parte de mujeres reales de este tipo de personajes femeninos (especialmente aquellos que sufren algún tipo de violencia sexual). Tanto Zweig (1992, p. 77) como Hughes (2008, p. 17, n. 47) incluyen a la Musa de Eurípides de *Ra*. en su lista de personajes femeninos mudos violentados, pero se muestran dudosos al respecto. Nosotros, por nuestra parte, no la incluimos en el grupo de personajes femeninos mudos que sufren violencia sexual –de tipo verbal– en escena. Independientemente de que el texto no presenta pruebas de ello, se trata de un personaje transicional y sin demasiada importancia.

[7] Cf. *Pl*. 959 ss.

[8] Lloyd (2021, pp. 225-229) indica además que, según la perspectiva de la (des)cortesía verbal, la vieja de *Pl*. llega incluso a emocionarse por las palabras que le dirige el joven, hablando en todo momento con una cortesía y educación poco frecuentes en el resto de personajes aristofánicos. La vieja trata en todo momento de proteger, en términos de cortesía verbal, las imágenes sociales positiva y negativa del joven, es decir, su intención de ser escuchado e integrado en un mismo grupo y su libertad de acción e imposición respectivamente, algo que no sucede en las escenas de violencia sexual que se tratarán en este trabajo.

generalmente de personajes femeninos secundarios, ya que algunos sí que participan verbalmente en la acción de la obra. Rodríguez Alfageme (2012, pp. 274-279) delimita dos grupos de personajes femeninos secundarios bien diferenciados: aquellos que solamente recitan unos pocos versos (e.g. la hija de Diceópolis o las hijas del Megarense en *Ach.*; la panadera Mirtia en *V.*; o la diosa Iris en *Av.*); y, después, los personajes mudos, que generalmente suelen cumplir alguna función simbólica (e.g. las treguas de *Eq.*; Teoría y Opora en *Pax*; la Reconciliación en *Lys.*), o se limitan a desempeñar el papel de esclava, bailarina y/o prostituta (e.g. la flautista en *V.*; la esclava tracia de Mnesíloco y la bailarina en *Th.*).

Uno de los mejores estudios centrado en los personajes femeninos mudos de la comedia aristofánica es, sin lugar a duda, el de Zweig (1992). En él, la autora realiza desde una perspectiva feminista una magnífica explicación sobre la función y simbología de estos personajes femeninos. Indica la estudiosa una característica muy reveladora de este tipo de personaje, a saber, que si las escenas de comedia en las que aparece un personaje femenino mudo fuesen contemporáneas, no habría duda de que se trataría de escenas pertenecientes a películas pornográficas[9]. Los personajes femeninos mudos suelen aparecer en escena para que otros personajes –masculinos, principalmente, a excepción del caso de la Reconciliación en *Lys.*– los miren, hagan comentarios sobre su cuerpo desnudo o directamente los sometan a tocamientos. En este tipo de escenas con connotaciones sexuales tan explícitas, los personajes mudos soportan los (mal)tratos del resto de personajes de forma pasiva y callada, sin interferir en sus acciones o intentar impedirlas. Hay algún caso en el que, de decir algo, los personajes en cuestión emiten sonidos que los acercan más a un animal que a un ser humano (así es el caso de las hijas del Megarense en *Ach.*)[10]. El papel de las mujeres mudas en la comedia aristofánica es, en consecuencia, el de servir como objeto de lujuria y excitación de los hombres[11].

Ha comentado Lateiner (2020, pp. 92-93, p. 96) que el silencio que caracteriza a estos personajes femeninos mudos sirve concretamente para representar la degradación a la que están sometidos. El silencio de las mujeres se establece como la mejor defensa para un tipo de personaje vulnerable, como pueden ser mujeres, niños o esclavos, frente a un personaje de mayor nivel, es decir, un hombre[12]; además, estos personajes tienen una segunda función de cara al público, que es

[9] Zweig (1992, p. 74).

[10] Cf. *Ach.* 780, 800 (ter), 802 (bis), 803 (bis) κοῖ κοῖ / κοῖ κοῖ κοῖ. Se trata de un sonido onomatopéyico que reproduciría los gruñidos de los cerdos pequeños, del tipo, en español, "oinc, oinc". Cf. Beekes (2010, p. 730 *s.v.* κοῖ).

[11] Zweig (1992, pp. 74-77) Taaffe (1993, p. 24).

[12] Este silencio por parte de las mujeres no solamente se encuentra presente en la comedia, sino también en la épica, la lírica y, sobre todo, en la tragedia. A este respecto, remitimos al estudio de Montiglio (2000).

recordarles quién establece los patrones de conducta y obediencia en una sociedad patriarcal como la griega.

Las mujeres son, en general, los blancos usuales de las amenazas de agresión sexual. Sin embargo, la comedia aristofánica presenta otro tipo de personaje al que también se le suelen dirigir improperios y amenazas, algunas también de índole sexual. Se trata de los personajes masculinos afeminados. Ser tratado de afeminado en la antigua Atenas era algo realmente ofensivo y humillante[13]. Es por esto por lo que los cómicos atenienses recurrieron en gran medida a este mecanismo en sus obras –tomando parte al mismo tiempo del ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, la alusión por nombres y apellidos a personajes del momento– para denigrar de la mayor manera posible a sus objetivos, ya que el afeminamiento constituía un motivo para el insulto en la época (hecho que, a decir verdad, no ha variado demasiado hasta el momento actual). Concretamente, eran objeto de este tipo de burlas todos aquellos hombres que llevaban un estilo de vida pomposo y lujoso, que cuidaban su imagen[14], que no realizaban las mismas tareas que los demás hombres, o incluso aquellos que habían cometido adulterio con la esposa de otro y, en consecuencia, podían llegar a ser acusados de "afeminados". No obstante, independientemente de todo esto, la acusación de afeminado implica obligatoriamente un hecho, y es la aceptación de que todos estos hombres asumen y practican el rol pasivo en una relación homosexual. Por ello, los insultos utilizados para referirse a estos individuos implican esta noción de pasividad[15].

Tal vez los personajes que más críticas por afeminamiento reciben en la comedia aristofánica sean precisamente las caricaturas cómicas de Clístenes, Agatón y su esclavo, que actúa como precedente de la caracterización afeminada de su amo y se convierte en el blanco de los insultos de Mnesíloco[16]. Aristófanes se encarga

[13] A este respecto, cf. *Nu*. 1085-1086 Ητ. ἦν δ' εὐρύπρωκτος ᾖ, τί πείσεται κακόν; / Κρ. τί μὲν οὖν ἂν ἔτι μεῖζον πάθοι τούτου ποτέ;, "Argumento Injusto. – Si fuese un culoancho, ¿qué cosa mala tendría que pasarle? Argumento Justo. – ¿Qué cosa, de verdad de la buena, más grave todavía que esta podría pasarle entonces?".

[14] En *Eq*. encontramos la primera broma de todo el corpus conservado dirigida al afeminamiento de Clístenes, concretamente por llevar la barba afeitada: *Eq*. 1373-1374 Δημ. οὐδ' ἀγοράσει γ' ἀγένειος οὐδεὶς ἐν ἀγορᾷ. / Αλ. ποῦ δῆτα Κλεισθένης ἀγοράσει καὶ Στράτων;, "Demo. – Ni pasará tiempo en el ágora ningún imberbe. Morcillero. – Entonces ¿dónde pasarán el tiempo Clístenes y Estratón?". No obstante, la primera mención a este personaje se encuentra ya en *Ach*. 118.

[15] Robson (2013, p. 57-59); Henderson (1991, pp. 209 ss.). Cf también Dover (1989, pp. 103 ss.); Cohen (2015, pp. 81 ss.).

[16] Las características físicas que definen a los afeminados y a los pasivos, representados en la comedia principalmente por las figuras de Agatón y Clístenes, son descritas en la monografía de Henderson (1991, p. 220). El propio Eurípides las enumera brevemente en *Th*. al referir las cualidades corporales de Agatón: *Th*. 191-192 Ευ. [...] σὺ δ' εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρημένος, / γυναικόφωνος, ἁπαλός, εὐπρεπὴς ἰδεῖν, "Eurípides. – Tú, en cambio, eres guapo de cara, de tez pálida, imberbe, tienes voz de mujer, eres un blandengue y, además, agradable a la vista". Cf. también Foley (2014, p. 265) y Faria (2021).

de representarlos en escena como los más ridículos y afeminados de todos sus personajes, especialmente y como bien indica Henderson (1991, p. 219), en *Th.* El propio Clístenes, vestido de mujer, se encarga en esta obra de proclamar por todo lo alto su afeminamiento para que las mujeres del Tesmoforio confíen en él, aduciendo padecer "ginecomanía" (cf. *Th.* 574-576). Del mismo modo Agatón, cuando Eurípides y su pariente acuden a su casa en busca de ayuda, aparece vestido de mujer y rodeado de un magnífico set de *toilette* femenina para concentrarse totalmente en la creación de una nueva tragedia, de tema claramente femenino. Su caracterización es tan afeminada y realista que Mnesíloco, al verle por primera vez, asegura estar viendo a Cirene, una famosa prostituta (cf. *Th.* 97-98). Ni siquiera los personajes masculinos afeminados escapan de la violencia y vigor sexual de los personajes más agresivos de Aristófanes. El caso de *Th.* presenta al pariente de Eurípides fascinado –sexualmente hablando– con un esclavo. En el v. 58, después de repetidas interrupciones por parte del viejo, el criado de Agatón pregunta quién es el que se está acercando a la casa de su señor, a lo que el anciano responde, con un tono más bien agresivo-amenazante, que es alguien que va a meterle "esta polla de aquí en el embudo" (v. 62 τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι).

III. Fantasía vs. realidad: la violación fuera de los límites de la comedia.

En el primer párrafo de este trabajo decíamos que, en el corpus conservado de comedias de Aristófanes, ningún personaje es violado en escena. A diferencia de lo que se ve en la comedia nueva, en la que sí que aparece un personaje femenino que ha sido violado en el pasado[17], en la comedia aristofánica no encontramos ningún tipo de violación pasada o que vaya a perpetrarse en el presente, sino simplemente intenciones de cometerla en un futuro[18]. Se trata, como bien han argumentado varios estudiosos, de meras fantasías de sexo forzado[19]. Decíamos también que no existe ningún tipo de castigo para los violadores fantasiosos que aparecen en la comedia aristofánica: mientras que en la comedia nueva el violador ha de enfrentar una serie de consecuencias derivadas de sus actos –raramente implican algo más que el mero hecho de casarse con la joven a la que violó–, el potencial violador en

[17] Cf., por ejemplo, los casos que presentan los fragmentos de las obras *El Labrador*, *El Arbitraje* o *El Genio Tutelar* de Menandro.

[18] Sobre este motivo de la violación en la comedia nueva, cf. la monografía de Rosivach (1998), dedicada íntegramente al respecto, así como también el trabajo de Pierce (2002). En el caso de la comedia nueva, hablamos más de una violación pasada que tiene consecuencias en el momento presente de la obra, que de una amenaza o fantasía de violación futura, propia de la comedia aristofánica.

[19] Robson (2015, pp. 315-316); Swallow (2020, p. 171); Sommerstein (1998, p. 105).

la comedia de Aristófanes no se responsabiliza de nada. La realidad fuera de la esfera distorsionada de la comedia era, sin embargo, bien distinta.

No es que el acto de la violación en la antigua Grecia no fuera considerado un delito grave. Si bien la agresión sexual puede estar dirigida tanto a una mujer como a un hombre, en caso de producirse este ataque contra una mujer los problemas eran mayores, dado que podía llegar a considerarse adulterio[20]. En Atenas existían leyes centradas en el asunto del adulterio (μοιχεία) y la agresión sexual. No obstante, estas leyes no castigaban de forma estricta ninguno de los dos delitos. La ley contra la violación aparece citada dos veces en el corpus de literatura griega conservado, una en Lisias (Lys. 1.32) y otra en Plutarco (Plu. *Sol*. 23). En ambas ocasiones, la forma de castigar el delito se decide en una simple sanción monetaria. Resulta, cuando menos, curioso el hecho de que la ley contra la violación aparezca citada únicamente dos veces en todo el corpus conservado de literatura griega. Este hecho nos puede llevar a formular varias hipótesis, que, además, pueden ser medianamente corroboradas con los ejemplos que de ello presenta la tragedia[21] y la comedia aristofánica –sin apartar la mirada del espejo distorsionador que caracteriza al género–: o bien los antiguos griegos no tenían demasiado respeto por esta ley (y, en consecuencia, no solía aplicarse correctamente), o bien se trataba de un tema que prefería ocultarse más que llevarse a los tribunales. Sea como fuere, sabemos cómo se llevaba a cabo una denuncia por violación y cuál era el procedimiento. La denuncia de un caso de violación en Atenas, según argumenta Cole (1984, p. 99), podía efectuarse de dos formas distintas: un hombre violado o, en su caso, el κύριος de una mujer o niño violados[22] podía presentar una demanda privada (δίκη βιαίων) contra el violador, cuyo resultado solía ser una simple multa que se pagaba al hombre agredido o al κύριος. Se trataba de un tipo de demanda que no estaba sujeta únicamente a casos de violación. También existía otra variante de demanda pública (γραφὴ ὕβρεως) que, por su carácter público –valga la redundancia– podía efectuarse ya fuera por la víctima o por otra persona.

Un hecho curioso de la lengua griega es que, así como sí presenta términos específicos para designar tanto el adulterio como al adúltero, no encontramos un

[20] Sobre el adulterio como un crimen peor que la violación, cf. Harris (1990, 2006), Carey (1995), Omitowoju (2002, pp. 72 ss.). A raíz del pasaje de *Nu*. 1079-1084 podría deducirse que dos posibles castigos que se les aplicaban a los adúlteros serían chamuscar su vello púbico con brasas o introducir un rábano en su ano. A este respecto, cf. Cohen (1985). Aunque algunos estudiosos han intentado ver en estos posibles castigos meros chistes propios de la naturaleza jocosa de la comedia, otros han argumentado que podrían ser ciertos y que servirían especialmente para humillar y feminizar al μοιχός. Cf. Robson (2013, p. 95).

[21] Remitimos al reciente estudio de González González (2021) en el que la autora trata específicamente la cuestión de cómo se ejerce en la tragedia ática la violencia contra las mujeres en contextos bélicos.

[22] A este respecto, cf. Brownmiller (1993, p. 18): "rape entered the law through the back door, as it were, as a property crime of man against man. Woman, of course, was viewed as the property".

vocablo semejante para designar a la adúltera. Esto se debe a que, generalmente, la mujer sirve como objeto en un caso de adulterio, es decir, no actúa como parte activa[23]. A juzgar por el testimonio que presenta el primer discurso de Lisias (cf. especialmente 1.32, donde se cita una ley presuntamente relacionada con el delito de la agresión sexual) y que después se parafrasea también en el pasaje de Plutarco que hemos citado más arriba, el delito de la μοιχεία o adulterio era castigado más severamente que el de la agresión sexual[24]. Esta diferencia de penas, según argumenta Cole (1984, pp. 101-102) basándose en el discurso del orador, encuentra su fundamento en que el adulterio se produce mediante algún tipo de persuasión. Implica, como indica Cohen (1994, pp. 99-100), una violación voluntaria del vínculo matrimonial, mientras que el único elemento que media en una agresión sexual es el uso de la fuerza. Así pues, en tanto que la persuasión propia del adulterio corrompe la integridad de la mujer y, en consecuencia, puede llegar a poner en duda algo tan importante como la paternidad de sus hijos, el μοιχός puede llegar a ser condenado a muerte –o directamente el marido o κύριος pueden tomar la justicia por su mano, como ocurre en el caso expuesto en Lys. 1–[25]. Por el contrario, el agresor sexual simplemente paga una multa, ya que no ha habido traición por parte de la mujer hacia su marido o κύριος. Ninguno de los casos de violencia sexual que presenta la comedia aristofánica se ajusta a estas características, dado que, como hemos indicado anteriormente, los ataques van dirigidos principalmente a mujeres de bajo estatus o que son consideradas poco más que un objeto, como es el ejemplo de las esclavas o las prostitutas. Los casos de amenazas a mujeres respetables en la comedia son inexistentes, a excepción de una escena que presenta *Av.* en la que Pisetero, en calidad de rey de los pájaros, amenaza sexualmente a una diosa. Pero esto lo veremos más adelante.

[23] Cabe decir que esto no siempre es así. La propia comedia aristofánica presenta casos en los que son mujeres las que intentan cometer una agresión sexual (cf. *Ec.* 976-1111; también, aunque de naturaleza distinta y no tan agresiva, cf. *Pl.* 959 ss.). Estos ejemplos de mujeres agresoras, como resulta evidente, encuentran su lugar especialmente dentro de la naturaleza distorsionada de la comedia. No obstante, el quinto *Mimiambo* de Herodas presenta también el caso de una mujer que utiliza a su esclavo mayormente con fines sexuales y que, tras enterarse de que este ha mantenido relaciones sexuales con otra mujer, intenta infringirle un castigo terrible en un ataque de celos. Debo esta comparación con Herodas a uno de los informantes anónimos.

[24] Con respecto a la μοιχεία en Lisias, cf. el comentario de Todd (2007, pp. 46-49).

[25] Así aparece en una ley citada en un discurso de Demóstenes, *Contra Aristócrates* (D. 23.53). Algunos autores indican que esta ley ha llegado a tratarse como la ley oficial ateniense contra el adulterio. Cf. también Phillips (2018, pp. 320-321).

IV. Patrones de expresión de la violencia sexual en la comedia aristofánica.

En la Grecia antigua, la agresión sexual se entendía como un acto perpetrado a la fuerza y que conllevaba la humillación de la víctima (en definitiva, un acto de ὕβρις)[26]. Veamos ahora cómo se manifiesta verbalmente la violencia sexual en la comedia aristofánica: de qué modo y con qué palabras los personajes masculinos de Aristófanes muestran sus intenciones de cometer un acto denigrante o violento –sexualmente hablando– en contra de otro personaje femenino.

a. Formas de seducción.

La mayoría de las escenas de violencia sexual que presenta el corpus aristofánico incluyen la participación, como hemos dicho anteriormente, de un personaje femenino mudo. Con frecuencia, el héroe cómico (que, en prácticamente la mayoría de los casos, también es el agresor) emplea algún tipo de diminutivo para referirse a la mujer en cuestión y, en consecuencia, intentar seducirla para mantener relaciones sexuales. Estos diminutivos con frecuencia están sexualizados: algunos hacen referencia a sus órganos sexuales; otros establecen comparaciones con algún tipo de alimento que pueda asemejarse a estos en tacto o en forma; y otros simplemente se basan en términos que, aunque pueda parecer en un primer momento que denotan cierto cariño o afecto, en realidad simplemente sirven como marcadores de esta vulnerabilidad e inferioridad que presenta el personaje femenino frente al héroe cómico.

– *Ach.* 1198-1201
ἀτταταῖ ἀτταταῖ,
τῶν τιτθίων, ὡς σκληρὰ καὶ **κυδώνια**.
φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ **χρυσίω**,
τὸ περιπεταστὸν κἀπιμανδαλωτόν.

Diceópolis. – ¡Ayayay, ayayay! ¡**Qué tetitas**, cómo están de duritas e hinchaditas como un **membrillo**! Besadme las dos suavemente, **mis dos pequeños tesoros**, un beso con la boca bien abierta y con lengua!

– *V.* 1341-1342
ἀνάβαινε δεῦρο, **χρυσομηλολόνθιον**,
τῇ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.

[26] Cohen (2005, p. 216); Robson (2015, pp. 316-317). No se debe poner al mismo nivel en ningún momento el modo de castigar la violación en la antigua Grecia y las leyes actuales en contra de la violación, dado que puede llevar a anacronismos. Aunque el término ὕβρις podía utilizarse para designar una agresión sexual, sus usos y alcance en el ámbito judicial eran mucho más amplios, como bien dan muestra los oradores. A este respecto, cf. Cohen (1995, pp. 143 ss.); Harrison (2002, p. 188).

Filocleón. – Sube aquí, **escarabajito de oro**, y cógeme con la mano la minga esta de aquí.

– *V.* 1351-1353
ἐὰν γένῃ δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή,
ἐγώ σ' ἐπειδὰν οὑμὸς υἱὸς ἀποθάνῃ,
λυσάμενος ἔξω παλλακήν, ὦ **χοιρίον**.

Filocleón. – Si dejases de ser una mujer mala en este mismo instante, yo, cuando mi hijo muriese, después de liberarte te haría mi concubina, **chochito**.

– *Th.* 1172-1173
ἐμὸν ἔργον ἐστίν· καὶ σόν, **ὦλάφιον**, ἃ σοι
καθ' ὁδὸν ἔφραζον ταῦτα μεμνῆσθαι ποιεῖν.

Eurípides. – Eso es trabajo mío. Y el tuyo, **cervatilla**, acordarte de hacer lo que te he ido explicando por el camino.

– *Th.* 1183-1185
ναίκι ναὶ
κάτησο κάτησο, ναίκι ναίκι, τυγάτριον.
οἴμ' ὡς στέριπο τὸ τιττί', ὥσπερ **γογγυλί**.

Arquero escita. – ¡Sí, sí, eso es, siéntate, siéntate, así, así, muchachita! ¡Ay de mí, qué tetitas más duras, como un **nabito**!

b. Dar un beso sin consentimiento.

El patrón anterior sirve simplemente para intentar seducir al personaje femenino mediante las apelaciones que hemos visto a sus órganos sexuales, comparaciones con alimentos, animales, etc. No hay *stricto sensu* violencia sexual, aunque es evidente que todos los diminutivos que hemos expuesto tienen un carácter claramente vejatorio, en la medida en que sirven para resaltar la condición de inferioridad que caracteriza al personaje femenino en cuestión. A partir de ahora vamos a ver ejemplos en los que ya aparece un deseo por parte del agresor de, al menos, tocar a la mujer que comparte escena con él. Empezamos con una acción tan simple como la de dar un beso. En todos los casos en los que el héroe cómico intenta besar a una mujer, esta realiza el papel de personaje femenino mudo, por lo que ni responde, ni acepta, ni tampoco se niega. La acción del héroe cómico

implica un acercamiento y un intento de tocamiento hacia la mujer que no llega a producirse, al menos en escena.

– *Ach*. 1200-1201
φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ χρυσίω,
τὸ περιπεταστὸν κἀπιμανδαλωτόν.

Diceópolis. – ¡**Besadme** las dos suavemente, mis pequeños tesoros, **un beso con la boca bien abierta y con lengua**!

– *Av*. 670-671
Πε. ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.
Ευ. ἐγὼ μὲν **αὐτὴν** κἂν **φιλῆσαί** μοι δοκῶ.

Pisetero. – *(refiriéndose a Procne)* ¡Cuánto oro lleva, como una doncella! Evélpides. – ¡De verdad me parece que hasta **la besaría**!

– *Th*. 1190-1191
Το. οὐκὶ **πιλῆσι** πρῶτά **με**;
Ευ. πάνυ γε· **φίλησον αὐτόν**.

Arquero escita. – ¿No me da un beso antes? Eurípides. – Sí, claro. *(a la bailarina)* **Dale un beso**.

c. Metáforas deportivas para designar la agresión sexual.

En algunos casos muy concretos, el acto de la agresión sexual se verbaliza mediante algún tipo de metáfora relacionada con el deporte o con determinados tipos de juegos atléticos. El corpus aristofánico presenta un pasaje que ha sido especialmente estudiado[27], precisamente por presentar un caso de violación fantástica que sobrepasa todos los límites del resto de escenas de violencia sexual de la comedia aristofánica: en *Pax*, el héroe cómico les ofrece a Teoría, un personaje femenino mudo, a los miembros del consejo y a los prítanes para que abusen de ella en violación múltiple. La escena incluye una gran cantidad de metáforas deportivas, las cuales se prestan a una doble interpretación deportiva y erótica, como bien vio García Romero (1995, p. 67). Henderson (1991, p. 169), por su parte, anota que las imágenes relacionadas con la lucha y la pelea pueden utilizarse para hacer referencia al acto sexual, aunque indica que este tipo de metáforas deportivas con doble sentido sexual son extrañas en Aristófanes, lo cual es contradictorio a la luz

[27] Cf., entre ellos, García Romero (1995, pp. 67-76); Sommerstein (1998, p. 106); Robson (2015, pp. 320-322).

de los ejemplos presentados. En la escena de *Pax*, las metáforas siguen el mismo orden por el que se efectuaban las pruebas durante las fiestas de las Panateneas: lucha (vv. 896-897), pancracio (vv. 898-899) y pruebas hípicas (vv. 900-905)[28].

Aunque el ejemplo de *Pax* es el más evidente, hay otro ejemplo cronológicamente anterior en la comedia aristofánica donde podemos ver en cierta medida el uso de metáforas deportivas para hacer referencia a una relación sexual idealizada practicada a la fuerza. La escena se encuentra en *Ach*., y sus participantes son, de nuevo, el héroe cómico y una esclava ficticia. En opinión de García Romero (1995, p. 59), en este pasaje se utiliza una metáfora deportiva relacionada con la lucha para hacer referencia a la violación de una joven. Los tres participios coordinados (μέσην λαβόντ', ἄραντα, καταβαλόντα) describirían las tres primeras fases de la lucha, esenciales para reducir al oponente (coger por la cintura, elevar y echar al suelo), mientras que el infinitivo καταγιγαρτίσαι actuaría claramente como *aprosdóketon* en referencia al posterior acto sexual. La secuencia rítmica y fonética de los tres versos, según Halliwell (2002, p. 121), acentúa esta fantasía de Diceópolis de violar a una joven esclava. Indica Henderson (1991, p. 156) que "coger a alguien por el medio" era una expresión agonística común y con doble significado metafórico en la literatura amatoria, dado que en el medio se encuentran los genitales (cf. LSJ *s. v.* μέσος I.b). En Aristófanes suele hacer referencia a la violación. El LSJ anota como ejemplo precisamente el caso de *Ach*. 271-275.

– *Ach*. 271-275
πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φάλης Φάλης,
κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
μέσην λαβόντ', ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Diceópolis. – En efecto, es mucho más placentero, ¡oh Fales, Fales!, después de haber encontrado robando leña a la joven esa, la tracia de Estrimodoro, de la zona pedregosa, **cogerla por la cintura, levantarla, acostarla** y sacarle el grano.

– *Pax* 894-904
ἔπειτ' ἀγῶνά γ' εὐθὺς ἐξέσται ποιεῖν
ταύτην ἔχουσιν αὔριον καλὸν πάνυ,
ἐπὶ γῆς παλαίειν, τετραποδηδὸν ἱστάναι,
{πλαγίαν καταβάλλειν, εἰς γόνατα κύβδ' ἑστάναι,}
καὶ παγκράτιόν γ' ὑπαλειψαμένους νεανικῶς

[28] García Romero (1995, p. 67).

παίειν, ὀρύττειν, πὺξ ὁμοῦ καὶ τῷ πέει·
τρίτῃ δὲ μετὰ ταῦθ' ἱπποδρομίαν ἄξετε,
ἵνα δὴ κέλης κέλητα παρακελητιεῖ,
ἅρματα δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ἀνατετραμμένα
φυσῶντα καὶ πνέοντα προσκινήσεται·
ἕτεροι δὲ κείσονταί γ' ἀπεψωλημένοι
περὶ ταῖσι καμπαῖς ἡνίοχοι πεπτωκότες.

Trigeo. – Después, os será posible celebrar una competición muy bonita mañana, teniendo como tenéis a esta: **luchar en el suelo, ponerla a cuatro patas, girarla de lado, colocarla inclinada de rodillas y, ungidos con aceite, luchar el pancracio vigorosamente y perforarla con el puño y con la polla al mismo tiempo**. **Después de esto, al tercer día llevaréis a cabo una carrera de caballos, para que choque corredor con corredor, derribándose los carros entre ellos, y soplando y resoplando irán dando embestidas**; otros aurigas yacerán en el suelo, descapullados y tirados alrededor de los postes de giro del hipódromo.

d. Elevación por los aires: αἴρω y ἀνατείνω.

La elevación por los aires de la víctima o de sus piernas quizás se trate de la forma más habitual que presenta el corpus aristofánico de verbalizar una violación fantasiosa. En *Ec*. una de las compañeras de Praxágora, ante la dificultad que supone ponerse en el papel de sus maridos, llega a admitir que las mujeres en realidad están acostumbradas a levantar las piernas, no las manos[29]. No obstante, nos referimos ahora a casos en los que la mujer no levanta las piernas por voluntad propia. Para ello, se utilizan formas verbales muy concretas, como αἴρω y ἀνατείνω (según el levantamiento se realice mediante algún tipo de tensión para mantener las piernas rígidas, como es el caso de ἀνατείνω, o sea un simple levantamiento sin especificar más detalles, como indica el uso de αἴρω), además de otros términos relacionados con la elevación, el cielo, el aire o el viento. Del mismo modo, si no se especifica ninguna parte corporal en concreto, la elevación implica a la víctima en su conjunto; no obstante, hay diversos casos en los que se alude concretamente a las piernas de la víctima, generalmente en número dual (τὼ σκέλει) por ser par natural.

El significado básico del verbo αἴρω es el de "elevar"; en estos casos, aplicados a las mujeres o, en su defecto, a sus piernas, se refiere a mantenerlas elevadas o suspendidas en el aire[30]. A diferencia de αἴρω, ἀνατείνω tiene matices un poco más

[29] Cf. *Ec*. 263-265.

[30] Según Beekes (2010, p. 24 *s. v*. ἀείρω 2), otra acepción del verbo αἴρω puede ser la de "unir", acepción que, en cierta manera, si la aplicamos a estos casos sigue implicando la acción de "elevar". El autor aporta tres términos al respecto de este significado: los adjetivos ἐπήορος "elevado" y κατήορος "colgado hacia

fuertes –a pesar de compartir un significado básico común–, dado que implica un punto de tensión: el verbo τείνω posee la significación de "tensar", generalmente aplicada a la cuerda de un arco[31]. Por tanto, la forma básica τείνω, reforzada mediante el preverbio ἀνά- y con el complemento τὼ σκέλει que suelen presentar las escenas de violencia sexual, vendría a significar algo parecido a "mantener las piernas elevadas y con tensión", es decir, con la fuerza suficiente para mantenerlas rectas, como si de la cuerda de un arco se tratase. El movimiento de levantamiento de piernas que transmite ἀνατείνω conlleva, en consecuencia, ciertos matices de violencia que el uso de αἴρω no presenta y que intentamos manifestar en las traducciones que ofrecemos de los pasajes.

– *Ach.* 271-275
πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φάλης Φάλης,
κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
μέσην λαβόντ', **ἄραντα**, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Diceópolis. – En efecto, es mucho más placentero, ¡oh Fales, Fales!, después de haber encontrado robando leña a la joven esa, la tracia de Estrimodoro, de la zona pedregosa, cogerla por la cintura, **levantarla**, acostarla y sacarle el grano.

– *Pax* 888-890
σκέψασθ' ὅσ' ὑμῖν ἀγαθὰ παραδώσω φέρων,
ὥστ' εὐθέως **ἄραντας** ὑμᾶς **τὼ σκέλει**
ταύτης μετεώρω κᾆτ' ἀγαγεῖν Ἀνάρρυσιν.

Trigeo. – Considerad cuántas cosas buenas llevo encima y os entregaré, de modo que, inmediatamente, vosotros **levantaréis en el aire las dos piernas de esta** y luego celebraréis el sacrificio.

– *Av.* 1253-1256
σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
πρώτης **ἀνατείνας τὼ σκέλει** διαμηριῶ
τὴν Ἶριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως

abajo", y el substantivo κατωρίς, a propósito de las bandas de una corona que cuelgan hacia abajo. En todos los casos se encuentra presente la suspensión en el aire, de modo que el objeto en cuestión pueda estar elevado o colgado de algo. Para el caso de las piernas de una mujer, tendríamos que visualizarlas elevadas por el aire de una de las dos formas siguientes: o bien unidas entre ellas para que mantuviesen una posición erecta y elevada, o bien sueltas para que estuviesen suspendidas y, al mismo tiempo, colgando. El ejemplo más claro de esta elevación lo presenta precisamente el adjetivo μετέωρος de *Pax* 890.

[31] Chantraine (1977, p. 1092 *s. v.* τείνω); Beekes (2010, pp. 1457-1458 *s. v.* τείνω).

οὕτω γέρων ὢν στύομαι τριέμβολον.

Pisetero. – Y si me sigues fastidiando un poco más, **tras levantarte y dejarte tiesas las dos piernas** como la primera mensajera, te abriré de piernas a ti, la misma Iris, de modo que te maravilles de que, con lo viejo que soy, todavía se me empalme como si de tres espolones se tratase.

– *Lys*. 797-799[32]
Γε. βούλομαί σε, γραῦ, κύσαι—
Γυ. κρομμύων γ' ἄρ' οὐκ ἔδει.
Γε. **κἀνατείνας** λακτίσαι.

Viejo. – Quiero besarte, vieja... Vieja. – Pues no comerás cebollas entonces. Viejo. – ... y, después de **levantarte y ponerte bien tiesa**, ¡darte una patada!

– *Lys*. 973-979
εἶθ' αὐτὴν ὥσπερ τοὺς θωμοὺς
μεγάλῳ τυφῷ καὶ πρηστῆρι
ξυστρέψας καὶ ξυγγογγύλας
ἡ δὲ φέροιτ' αὖ πάλιν εἰς τὴν γῆν,
κἆτ' ἐξαίφνης
περὶ τὴν ψωλὴν περιβαίη.

Cinesias. – *(hablando de Mirrina)* ¡Ojalá, del mismo modo que a los montones, **con gran viento y huracán, dándole vueltas y redondeándola de forma compacta**, llevándotela te fueras y después la dejaras caer, y esta se dirigiese de nuevo a tierra y, entonces, **se encajase directamente sobre mi polla descapullada**!

e. Abrir de piernas: διαμηρίζω.

El corpus aristofánico presenta tres casos en los que aparece la forma verbal διαμηρίζω "abrir de piernas", todos ellos ubicados en la misma obra, *Av*. (vv. 669, 706 y 1254). De estos tres casos, dos de ellos se encuentran en escenas que sugieren un eventual caso de violencia sexual. Se trata de un deseo de agresión más acentuado que el que hemos visto en la fórmula anterior: el asaltante ya no se conforma solo con levantar las piernas de la víctima, sino que ahora también intenta abrirlas. Constituye un patrón de expresión más grave y cercano a la posible violación.

[32] Este caso presenta un diálogo entre los dos semicoros de viejos y viejas. Se trata de un pasaje con un claro *aprosdóketon* en el v. 799 en el que encontramos la forma λακτίσαι en vez de la esperable, que sería βινεῖν. Cf. Henderson (1990, p. 171 *ad loc*. 799).

No hemos encontrado estudios centrados en el hecho de que esta forma verbal aparezca únicamente en esta obra de toda la producción aristofánica conservada, salvo error u omisión[33]. No es, sin embargo, un término del inventario léxico personal de Aristófanes: en la inscripción de un vaso del siglo VI a.C. aparece ya el derivado διαμήριον "entrepierna"[34]. Henderson (1991, p. 153) anota que se trata de un término vulgar común utilizado para hacer referencia a la violación tanto heterosexual como homosexual. Para la heterosexual anota el ejemplo de *Av*. 669, mientras que para la homosexual redirige a otro caso en *Av*. 705-707, en el que se hace referencia mediante este término a cómo los pájaros, debido a su procedencia directa del dios Eros, ayudan a propiciar las relaciones –principalmente sexuales, dado el significado intrínseco del verbo– entre ἐραστής y ἐρώμενος. No obstante, este ejemplo no describe una relación sexual forzada. El único indicio que podría indicarlo es el participio ἀπομωμοκότας del v. 705, aunque la oración que sigue habla más bien de una típica relación ἐραστής-ἐρώμενος, en la que el amante de mayor edad intenta ganarse los favores sexuales del joven mediante regalos, en este caso pájaros[35].

– *Av*. 667-669
Πε. ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ', ὡς καλὸν τοὐρνίθιον,
ὡς δ' ἁπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.
Ευ. ἆρά γ' οἶσθ' ὅτι
ἐγὼ **διαμηρίζοιμ'** ἂν αὐτὴν ἡδέως;

Pisetero. – *(hablando de Procne)* ¡Zeus veneradísimo, qué precioso pajarito, qué suave, qué blanco! Evélpides. – ¿Acaso no sabes tú bien qué dulcemente me la **abriría** yo **de piernas** a esta?

– *Av*. 1253-1256
σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
πρώτης ἀνατείνας τὼ σκέλει **διαμηριῶ**

[33] Zweig (1992, p. 78) lo menciona en su trabajo sobre los personajes femeninos mudos, pero no incide en él de forma concreta.

[34] Dunbar (1996, p. 287 *ad loc*. 699); cf. también DGE *s. v*. διαμήριον. La inscripción, que el DGE recoge en su entrada del término y de la que aporta una traducción, es la siguiente: ἀπόδος τὸ διαμήριον "déjame masturbarme entre tus muslos". Teniendo en cuenta que el preverbio δια- aporta un significado "a través de", "por en medio de", podríamos traducir por "déjame meterla entre tus piernas". En todo caso, la idea principal que subyace detrás del uso de esta forma verbal es la de atravesar o abrir los muslos de la mujer.

[35] *Av*. 705-707 πολλοὺς δὲ καλοὺς ἀπομωμοκότας παῖδας πρὸς τέρμασιν ὥρας / διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν **διεμήρισαν** ἄνδρες ἐρασταί, / ὁ μὲν ὄρτυγα δούς, ὁ δὲ πορφυρίων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν, "Coro. – Y a muchos bellos jóvenes que no querían (*sc*. amor), al final de su juventud y gracias a nuestro poder sus amantes hicieron que se terminaran **abriendo de piernas**, uno regalándoles una codorniz, otro una gallina morada, otro un ganso, otro un pájaro persa".

τὴν Ἶριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως
οὕτω γέρων ὢν στύομαι τριέμβολον.

Pisetero. – Y si me sigues fastidiando un poco más, tras levantarte y dejarte tiesas las dos piernas como la primera mensajera, **te abriré de piernas** a ti, la misma Iris, de modo que te maravilles de que, con lo viejo que soy, todavía se me empalme como si de tres espolones se tratase.

f. Arrastrar por el suelo en contra de la voluntad: ἕλκω.

En Aristófanes encontramos en ocasiones el verbo ἕλκω empleado a la hora de designar una relación sexual efectuada a la fuerza. La forma verbal, por tanto, debe ser traducida conforme a su carácter negativo: "arrastrar" o "llevar a rastras". El verbo ἕλκω posee un amplio abanico de significados; entre ellos, destaca especialmente la idea de movimiento con violencia: desde arrastrar un cadáver por el suelo (como signo de ultraje, sobre todo en Homero; si la persona está viva, como método de tortura), hasta llevar a rastras y, en consecuencia, forzar a alguien a hacer algo (especialmente presente en la oratoria)[36]. Referido a las partes del cuerpo, puede adoptar también el significado de "tirar", "desgarrar", que cobra pleno sentido al final de la escena de *Ec*. 976-1111, cuando la segunda y la tercera vieja empiezan a tirar de un joven para ver cuál de las dos se lo va a llevar primero a su casa. Además de este significado violento-sexual, en la comedia aristofánica también puede significar metafóricamente "arrastrar ante un tribunal"[37]. Henderson (1991, p. 156, n. 25) anota que llevar a rastras a alguien en escena a menudo se utiliza para designar la preparación previa al acto sexual, claramente no consensuado[38]. Su aparición en *Ec*. es curiosa, dado que no se trata de una simple violación sin ningún tipo de fundamento: las viejas justifican en todo momento su acto recurriendo a términos judiciales y a los nuevos decretos de la heroína cómica, a diferencia del resto de violadores aristofánicos, que no sienten la necesidad de justificarse.

Lys. presenta un ejemplo de este verbo empleado para designar un caso hipotético y probable de agresión sexual, que además viene acompañado y complementado por el término βίᾳ "a la fuerza". En el pasaje hablan Lisístrata y Mirrina sobre las consecuencias que puede tener la huelga sexual que piensan llevar a cabo para intentar detener la guerra. Aunque debemos considerarlo y analizarlo siempre desde el espejo distorsionador de la comedia, lo más seguro es que hable directamente y

[36] DGE *s. v*. ἕλκω A, II.

[37] Cf. *Nu*. 1004, 1218.

[38] Indica el autor que, a este efecto, también pueden hacerse servir los términos προσάγειν (*Lys*. 893, 1115, 1121), λαβεῖν (*Lys*. 1115, 1121; *V*. 1342, *Ec*. 1020), ἐφάπτεσθαι (*Pl*. 1068), ἔχεσθαι (*Pax* 863), προσέλκεσθαι (*Ec*. 909), además de los casos de ἕλκω que recogemos nosotros.

con crudeza de la realidad de muchas mujeres. En el resto de casos aparece en *Ec.*, donde lo vemos utilizado un total de ocho veces en un rango de 135 versos (vv. 976-1111) y siempre con el mismo significado violento. Su repetición, en consecuencia, ayuda a producir cierto efecto cómico. Es utilizado por todos los personajes que intervienen en el episodio, tanto por las viejas como por el joven al que intentan violar; la diferencia entre el joven y las viejas radica en la voz empleada, activa en el caso de las viejas, que son las que intentan llevar a cabo la agresión sexual, y media en el del joven, que es el que la va a padecer en carne propia[39].

– *Lys.* 160-161[40]
Μυ. ἐὰν λαβόντες δ' εἰς τὸ δωμάτιον **βίᾳ**
ἕλκωσιν ἡμᾶς;
Λυ. ἀντέχου σὺ τῶν θυρῶν.

Mirrina. – ¿Y si, después de cogernos, **nos arrastran** al dormitorio **por la fuerza**?
Lisístrata. – Te resistes delante de las puertas.

– *Ec.* 1015-1020
"ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἢν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῇ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον. ἢν δὲ μὴ 'θέλῃ
πρότερον προκρούειν, ἀλλ' ἐπιθυμῇ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξὶν ἔστω τὸν νέον
ἕλκειν ἀνατεὶ λαβομένας τοῦ παττάλου."

Vieja a. – «Ha parecido bien a las mujeres que, si un hombre joven desea a otra joven, no le eche un polvo sin antes meterle mano primero a una vieja. Y si no quiere meterle mano a ella antes, sino que sigue deseando a la joven, las mujeres más mayores podrán **arrastrarle** impunemente, cogiéndole del palo».

– *Ec.* 1054-1056
Επ. μηδαμῶς με περίδῃς
ἑλκόμενον ὑπὸ τῆσδ', ἀντιβολῶ σ'.
Γρ. β. ἀλλ' οὐκ ἐγώ,

[39] Cf. *Ec.* 1020 ἕλκειν, 1037 ἕλκεις, 1050 ἕλκεις, 1055 ἑλκόμενον, 1056 ἕλκει, 1066 ἕλκομαι, 1087 ἕλκοντε, 1094 ἑλκόμενος. En el cuerpo del texto exponemos solamente dos ejemplos.

[40] Para el asunto de la violación y el uso del término βία en la Atenas clásica, cf. Omitowoju (2002, pp. 51 ss.). Haley (1890, p. 164) indicó que testimonios como el que presenta el ejemplo de *Lys.* 160-161 serían indicativos de la falta de amor y afecto que predominaría en los matrimonios griegos. No obstante, en cuestiones de este tipo conviene ser cautos y tener siempre presente que los hechos que se escenifican en la comedia no deben corresponderse al pie de la letra con la realidad.

ἀλλ' ὁ νόμος **ἕλκει** σ'.

Joven. – ¡No permitas bajo ningún concepto que la tía esta **me lleve a rastras**, por favor!
Vieja b. – Pero es que no soy yo, es la ley la que te **arrastra**.

g. Amenaza de agresión sexual directa sin mediación de la fantasía.

El último apartado de nuestros patrones muestra los casos de amenaza sexual simple y básica, donde no aparece la fantasía típica que suele caracterizar a la mayoría de las amenazas de agresión sexual en la comedia aristofánica. No obstante, aunque se trate de una amenaza directa, la norma general se cumple y, al igual que ocurre con el resto de patrones que hemos analizado, nada llega a suceder en escena. Solo hemos localizado dos casos en todo el corpus, los dos de naturaleza realmente agresiva. El primero se encuentra en *Eq*. y, curiosamente, no implica a ningún personaje femenino, sino que se trata de una disputa entre el Morcillero y el Paflagonio. Se trata del acto más cercano a una posible violación masculina que podemos encontrar en el corpus aristofánico conservado. Las bromas relacionadas con el sexo anal en la comedia ática constituyen aquello que Henderson (1991, pp. 38-39) denominó "primary obscenities". Aunque puedan parecer simples y vulgares, la potencia cómica de este tipo de bromas es enorme, dado que el poeta le recuerda al espectador el miedo de sufrir en carne propia lo que está padeciendo el personaje. Del mismo modo, la forma de expresión que presenta la amenaza (mediante la utilización del verbo βυνέω "taponar" o "rellenar" por βινέω "follar", ambos términos de semejante estructura fonética y significado, así como también la referencia a la profesión del Morcillero a través del término φύσκης, que en este caso adquiere connotaciones sexuales) hace que la broma sea más efectiva[41].

El segundo de ellos lo encontramos en *Av*. Se trata de un texto que ya hemos tenido ocasión de ver, y es realmente interesante por dos razones muy concretas: en primer lugar, porque no es un deseo de agresión sexual, sino una amenaza que se efectúa ante la apatía que siente Pisetero hacia la diosa Iris; y, después, porque se trata del único caso de todo el corpus conservado en el que un mortal amenaza a una diosa, lo cual acentúa lo ridículo y, quizás, hasta lo cómico de la amenaza. La víctima, al tratarse de una diosa, no permanece callada ni se muestra tolerante ante el héroe cómico, sino que responde a su amenaza con una maldición, como

[41] Las connotaciones sexuales que adquiere el término φύσκη en este caso vienen dadas a partir de la semejanza de imágenes entre la acción de rellenar un intestino para hacer una morcilla o una salchicha y el acto de la penetración anal. De ahí el empleo del verbo βυνέω "taponar" o, también, "rellenar".

es la del v. 1257[42]. En otros contextos, esta amenaza por parte de Pisetero habría constituido un caso de ὕβρις, de insolencia hacia los dioses al haber sobrepasado el umbral de la naturaleza humana. En el contexto distorsionado de la comedia, donde muchas veces se invierten los papeles entre dioses y hombres, Pisetero, como nuevo rey de los pájaros, considera que tiene potestad para desafiar a una diosa e incluso amenazar con violarla.

– *Eq*. 363-365[43]
Πα. ἐγὼ δ' ἐπεισπηδῶν γε τὴν βουλὴν βίᾳ κυκήσω.
Αλ. ἐγὼ δὲ βυνήσω γέ σοι τὸν πρωκτὸν ἀντὶ φύσκης.
Πα. ἐγὼ δέ γ' ἐξέλξω σε τῆς πυγῆς θύραζε κύβδα.

Paflagonio. – ¡Y yo voy a saltar –¡sí, a saltar!– sobre el consejo y me pondré a armar jaleo con violencia!

Morcillero. – ¡Y yo te voy a rellenar –¡sí, a rellenar!– el culo como si fuera una morcilla!
Paflagonio. – ¡Y yo –sí, yo!– te voy a arrastrar por el culo hasta la puerta con la cabeza hacia adelante!

– *Av*. 1253-1257
Πε. σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
πρώτης ἀνατείνας τὼ σκέλει διαμηριῶ
τὴν Ἶριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως

[42] Robson (2015, p. 324). Pisetero actúa en esta ocasión como un sátiro. Rodríguez Alfageme (2012, p. 288) indica que la lengua que utiliza la diosa Iris en este pasaje es paratrágica. Teniendo en cuenta que tanto la tragedia como el drama satírico comparten una *léxis* común, el autor argumenta que probablemente se encuentre aquí una parodia al drama satírico, en la que Pisetero se comporta como un sátiro que acosa a la diosa Iris, motivo posiblemente recurrente en el drama satírico (así lo demuestran algunas pinturas vasculares datadas entre finales del s. VI y principios del V a.C.). Cf. Dunbar (1996, pp. 416-417).

[43] El uso del adverbio κύβδα nos transmite una imagen, de nuevo, agonística, ya que tanto κύπτω como κύβδα pertenecen al léxico deportivo y pueden designar al jugador que ataca o al que intenta defenderse. Lo vemos utilizado también en *Pax* 897, donde adquiere el matiz de poner a Teoría, o bien "de rodillas con la cabeza gacha" o "agachando la cabeza" para recibir la penetración *a tergo*, según García Romero (1997, p. 277); o bien "de rodillas con la cabeza gacha" para practicar una felación. Nosotros seguimos a García Romero y nos inclinamos por la primera opción; además, a raíz de este ejemplo de *Eq*. aportamos otro posible matiz más del adverbio κύβδα, que es el de poner a la víctima "con el culo en pompa", de nuevo *a tergo* para recibir la penetración. Para el caso, sirva de ejemplo el siguiente pasaje de *Th*., donde Mnesíloco lo utiliza en la apología de Eurípides que pronuncia delante de las mujeres del Tesmoforio para hacer referencia a la postura que mantenía en los encuentros con su amante, postura que Austin-Olson (2004, p. 201 *ad loc*. 489) califican de "doggy style": *Th*. 487-489 Κη. ἐγὼ δὲ καταχέασα τοῦ στροφέως ὕδωρ / ἐξῆλθον ὡς τὸν μοιχόν· εἶτ' ἠρειδόμην / παρὰ τὸν Ἀγυιᾶ κύβδ', ἐχομένη τῆς δάφνης, "Mnesíloco. – Pero yo, después de echar agua sobre el pivote de la puerta, me marché con mi amante; después, me la metía fuerte junto a la estatua de Apolo con la cabeza gacha y el culo en pompa, mientras yo me sostenía de su laurel".

οὕτω γέρων ὢν στύομαι τριέμβολον.
Ιρ. διαρραγείης, ὦ μέλ', αὐτοῖς ῥήμασιν.
Pisetero. – Y si me sigues fastidiando un poco más, tras levantarte y dejarte tiesas las dos piernas como la primera mensajera, te abriré de piernas a ti, la misma Iris, de modo que te maravilles de que, con lo viejo que soy, todavía se me empalme como si de tres espolones se tratase. Iris. – Así revientes por estas palabras, amigo.

V. Conclusiones

Los indicios de violencia sexual en la comedia aristofánica han sido un tema estudiado en profundidad; no obstante, todavía no estaban recopiladas en un único trabajo las diferentes formas de expresión y formulación de este tipo de violencia: mediante qué tipo de mecanismos verbales se expresa y cómo estos cambian, se atenúan o se acentúan según el personaje al que vaya dirigida la amenaza. Esto es precisamente lo que hemos intentado hacer en este trabajo.

No solamente hay diferentes formas de expresión de una eventual escena de violencia sexual, como hemos podido ver en los puntos anteriores; su formulación también cambia según el personaje agresor y el agredido: el trato hacia personajes femeninos secundarios o mudos suele ser menos agresivo, incluso puede poseer tintes afectuosos relacionados con las estrategias de cortesía lingüística que nada tienen que ver con la realidad, mientras que, cuando la agresión se dirige a un personaje de estatus equiparable al del agresor (cf. los textos del patrón g.), su naturaleza cambia, volviéndose más violenta, por lo que acaba perdiendo los posibles rasgos fantásticos que caracterizan a todas las demás. La perspectiva desde la que hemos intentado enfocar este trabajo incide también en la cuestión de género: a raíz del trabajo de Zweig (1992) decidimos partir desde una perspectiva más bien actual, pensando en cómo le afectarían a una mentalidad moderna los diferentes tipos de (mal)tratos que sufren los personajes secundarios femeninos en la comedia de Aristófanes. De ahí la inclusión en nuestros patrones de expresión de algo tan básico como pueden parecer, a simple vista, las formas de apelación en diminutivo dirigidas a mujeres. Como dice Sommerstein (1998, p. 105) y ya hemos comentado, no siempre es fácil identificar qué es violencia sexual y qué no en la comedia antigua. Basándonos en nuestra visión moderna, cualquier trato vejatorio y de connotaciones sexuales ejercido contra un ser humano puede ser considerado violencia sexual. La concepción de los personajes cómicos dista mucho de la nuestra, y los perpetradores de dicha violencia sexual rara vez son conscientes de la gravedad de sus actos.

La naturaleza ritual y ligada al culto a la fertilidad de la comedia es, según creemos, la causa principal de la elevada aparición de este tipo de escenas tan sexualizadas. Se trata de un elemento que ya se deja ver en los orígenes arcaicos del género, los κῶμοι dionisíacos, y que va evolucionando hasta convertirse en el tipo de relaciones e interacciones entre personajes que hemos analizado a lo largo de este estudio. No obstante, también juega un papel fundamental el ideario cómico de la época, del que esta violencia sexual es un ingrediente importante y que presenta el retrato de una sociedad que la permite e incluso la considera una fuente de comicidad; y la condición propia de la mujer, relegada a un segundo plano y sometida a una figura masculina durante toda su vida, ya sea su padre, su marido o su hijo.

VI. Referencias bibliográficas.

Austin, C. & Olson, S. D. (2004). *Aristophanes. Thesmophoriazusae*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Beeks, R. S. P. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden-Boston: Brill.

Brownmiller, S. (1993). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.

Carey, C. (1995). Rape and Adultery in Athenian Law. *The Classical Quarterly, 45*(2), 407-417.

Chantraine, P. (1974). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots, nouvelle édition avec suppléments. Tome IV, P-Y*. Paris: Éditions Klincksieck.

Cohen, D. (1985). A Note on Aristophanes and the Punishment of Adultery in Athenian Law. *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, 115*, 385-387.

Cohen, D. (1994). *Law, Sexuality and Society. The enforcement of morals in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, D. (1995). *Law, Violence and Community in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, D. (2005). Crime, Punishment, and the Rule of Law in Classical Athens. In M. Gagarin & D. Cohen (Ed.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law* (pp. 211-235). Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, E. E. (2015). *Athenian Prostitution. The Business of Sex*. Oxford: Oxford University Press.

Cole, S. G. (1984). Greek Sanctions against Sexual Assault. *Classical Philology, 79*, 97-113.

DGE = Rodríguez, F. *et alii* (eds.) (1980-2020). *Diccionario griego español*. 8 vols. (α-ἐπισκήνωσις). Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas (CSIC). Índice de autores y obras disponible online en: http://dge.cchs.csic.es/lst/lst-int.htm (acceso el 28 de diciembre de 2023).

Dover, K. J. (1989). *Greek Homosexuality*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.

Dunbar, N. (1996). *Aristophanes. Birds*. Oxford: Clarendon Press.

Faria, R. T. (2021). Ágaton e Aristófanes: o trágico e o cómico em diálogo. In E. M. Silva, M. C. Fraga & P. Meneses (Ed.), *Diálogos do Literário. Estudos de Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira-Pimentel* (pp. 363-384). Ponta Delgada: CEHu/Universidade dos Açores & Letras Lavadas.

Foley, H. P. (2014). Performing Gender in Greek Old and New Comedy. In M. Revermann (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (pp. 259-274). Cambridge, Cambridge University Press.

García Romero, F. (1995). Ἔρως Ἀθλητής: les métaphores érotico-sportives dans les comédies d'Aristophane. *Nikephoros, 8*, 57-76.

García Romero, F. (1997). Sobre ἐξαγνωνίζειν (*Eccl*. 259) y ἐς γόνατα κύβδ' ἱστάναι (*Pax* 897). In A. López Eire (Ed.), *Sociedad, política y literatura: Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional* (pp. 271-277). Salamanca: Logo.

González González, M. (2021). Recuerdos del bien y del mal. Guerra y violación en la tragedia ática. In R. López Gregoris (Ed.), *Mujer y violencia en el teatro antiguo* (pp. 98-112). Madrid: Catarata.

Haley, H. W. (1980). The Social and Domestic Position of Women in Aristophanes. *Harvard Studies in Classical Philology, 1*, 159-186

Halliwell, S. (2002). Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness. In M.C. Nussbaum & J. Sihvola (Ed.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Social Ethics in Ancient Greece and Rome* (pp. 120-142). Chicago, University of Chicago Press.

Harris, E. M. (1990). Did the Athenians Regard Seduction as a Worse Crime Than Rape? *The Classical Quarterly, 40*(2), 370-377.

Harris, E. M. (2006). Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence. In E. M. Harris (Ed.), *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens. Essays on Law, Society and Politics* (pp. 297-332). Cambridge, University Press.

Harrison, T. (2002). Herodotus and the Ancient Greek Idea of Rape. In S. Deacy y K. F. Pierce (Ed.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds* (185-208). London, The Classical Press of Wales.

Henderson, J. (1990). *Aristophanes. Lysistrata*. Oxford: Clarendon Press.

Henderson, J. (1991). *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy, second edition*. New York-Oxford: Oxford University Press.

Hughes, A. (2008). "AI DIONYSIAZUSAI": Women in Greek Theatre. *BICS, 51*, 1-27.

Lateiner, D. (2020). Silences in Aristophanes' Dramas. In E. Papadodima (Ed.), *Faces of Silence in Ancient Greek Literature* (pp. 85-111). Berlin-Boston: De Gruyter.

Lloyd, M. (2021). Politeness and Impoliteness in Aristophanes. In G. Martin, F. Iurescia, S. Hof & G. Sorrentino (Ed.), *Pragmatic Approaches to Drama: Studies in Communication on the Ancient Stage* (pp. 213-233). Leiden, Brill.

LSJ = Liddell, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S. (1996). *Greek-English Lexicon*. With a revised supplement. New York–Oxford, Clarendon Press. Disponible online en ΛΟΓΕΙΟΝ: https://logeion.uchicago.edu/lexidium (acceso el 28 de diciembre de 2023).

Montiglio, S. (2000). *Silence in the Land of Logos*. Princeton: Princeton University Press.

Omitowoju, R. (2002). *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ortega Villaro, B. (2021). La violencia contra la mujer en la comedia ateniense: de Aristófanes a Menandro. In R. López Gregoris (Ed.), *Mujer y violencia en el teatro antiguo* (pp. 13-48). Madrid: Catarata.

Phillips, D. D. (2018). Athenian Homicide Law and the Model Penal Code. In C. Carey, I. Giannadaki & B. Griffith-Williams (Ed.), *Use and Abuse of Law in the Athenian Courts* (pp. 315-335). Leiden-Boston: Brill.

Pickard-Cambridge, A. W. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens, second edition*. Oxford: Clarendon Press.

Pierce, K. F. (2002). The Portrayal of Rape in New Comedy. In S. Deacy & K. F. Pierce (Ed.), *Rape in Antiquity. Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds* (pp. 163-184). London: The Classical Press of Wales.

Robson, J. (2013). *Sex and Sexuality in Classical Athens*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Robson, J. (2015). Fantastic Sex: Fantasies of Sexual Assault in Aristophanes. In M. Masterson, N. S. Rabinowitz & J. Robson (Ed.), *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World* (pp. 315-331). London-New York: Routledge.

Rodríguez Alfageme, I. (2012). Personajes femeninos secundarios en Aristófanes. In F. De Martino & C. Morenilla (Ed.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro* (pp. 273-301). Bari: Levante Editori.

Rosivach, V. J. (1998). *When a Young Man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London-New York: Routledge.

Sommerstein, A. H. (1998). Rape and Young Manhood in Athenian Comedy. In L. Foxhall & J. Salmon (Ed.), *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition* (pp. 100-114). London-New York: Routledge.

Swallow, P. (2020). Sexual Violence and Aristophanic Humour. In P. Swallow & E. Hall (Ed.), *Aristophanic Humor: Theory and Practice* (pp. 167-181). London-New York: Bloomsbury Academic.

Taaffe, L. K. (1993). *Aristophanes and Women*. New York: Routledge.

Todd, S. C. (2007). *A Commentary on Lysias. Speeches 1-11*. Oxford: Oxford University Press.

von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1927). *Aristophanes Lysistrate*. Berlin: Weidmann.

Wilson, N. G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae* (2 vols.). Oxford: Oxford University Press.

Zweig, B. (1992). The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays. In A. Richlin (Ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (pp. 73-89). New York-Oxford: Oxford University Press.