

# TRES TRAVESTISMOS: TRES TRATAMIENTOS Y TRES FINALIDADES DIFERENTES EN LAS *TESMOFORIANTES* DE ARISTÓFANES\*

Alba Bosca Cuquerella

Universidad de Salamanca (España)

<albabosca@gmail.com>

Artículo recibido: 21 de abril de 2017

Artículo aceptado: 30 de junio de 2017

## RESUMEN

El travestismo es uno de los elementos más característicos de la comedia griega. Vemos cómo los cambios de sexo y también de género de los personajes de la comedia son constantes en la obra aristofánica, pero es evidente cómo en *Tesmoforiantes* el disfraz es el motor de la acción; concretamente el tipo de disfraz que implica un cambio de sexo y, a veces, también de género. Es interesante cómo cada uno de los tres personajes que asumen este cambio son tratados de maneras distintas y cada uno tiene una finalidad propia. De este modo los personajes que experimentan dicho cambio son: Agatón, el tragediógrafo, que aparece en escena vestido de mujer y es el personaje con el que Aristófanes hace burla de su feminidad y expone la teoría mimética de Platón; Mnesíloco, el encargado de llevar a cabo el plan de Eurípides, que es manipulado al gusto de este; y, por último, el propio Eurípides, que será el único capaz de salvarse a sí mismo y salvar al Pariente gracias a la buena ejecución de su travestismo.

**PALABRAS CLAVE:** Aristófanes, travestismo, disfraz, *Tesmoforiantes*, Eurípides, Mnesíloco.

\* El presente artículo surge de la ampliación de un apartado de nuestro Trabajo de Fin de Grado «La muerte de Penteo y las *Bacantes* de Eurípides», tutor José Vicente Bañuls Oller. El trabajo se defendió en el Dpto. de Filología Clásica de la Universitat de València en junio de 2016. Nuestra intención es, a partir del punto en el que tratamos el travestismo de Penteo previo a su muerte, ampliar este tipo de cambio de vestuario a la comedia, concretamente a las *Tesmoforiantes*, puesto que en esta es, en gran medida, el motor de la acción. Hemos elegido esta comedia aristofánica por su proximidad a Eurípides (es uno de los protagonistas de la comedia) y, sobre todo, por su afinidad con uno de los temas de su obra *Bacantes* que tratamos en nuestro TFG: el travestismo de Penteo. El cambio de vestuario y género en dicha tragedia está muy cercano a la comedia, Penteo es controlado completamente por Dioniso; cf. Compton-Engle (2003: 522); Dodds (1960: 192); Segal (1982: 254-259). En este caso, el cambio de vestuario del Pariente está dirigido a ridiculizar a este personaje cuyo destino también será desastroso.

## 1. INTRODUCCIÓN

Dada la abundante presencia de cambios de vestuario en el teatro ático clásico, tanto en la comedia como en la tragedia, cada una con distintas finalidades, pensamos que sería interesante centrar nuestro marco de estudio en la comedia, concretamente en las *Tesmoforiantes* puesto que en ella dichos cambios de vestuario, especialmente el travestismo de hombre a mujer, son un motor dramático de la acción y hacen avanzar su trama. Aparecen dos tipos de disfraces<sup>1</sup>: uno, el disfraz propiamente dicho, que implica el cambio de vestuario de un personaje mediante vestidos y máscaras con el fin de que no sea reconocible; y el otro, el travestismo, que consiste en el uso de prendas del sexo contrario para ocultar la verdadera apariencia de uno<sup>2</sup>. Con disfraz, en el ámbito de la comedia, comporte cambio de género o no, nos referimos a los complementos con los que los actores visten sobre el atuendo que ya llevan, utilizado este segundo para caracterizar al personaje<sup>3</sup>, más allá de su atuendo de actor y su máscara<sup>4</sup>. En la comedia el disfraz es usado como recurso cómico para aumentar o disminuir el mérito de una acción, la clase social de un personaje<sup>5</sup>, etc. Y, por otra parte, con travestismo, en la comedia, nos referimos al cambio de vestuario que supone el cambio de sexo del personaje al que se interpreta<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> En Aristófanes encontramos muchos más disfraces y diferentes: de amo a esclavo, de humano a héroe..., o travestismos de mujer a hombre, que podemos encontrar en *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Ranas*, etc., con un manejo y una finalidad distintos en cada una de ellas.

<sup>2</sup> DRAE.

<sup>3</sup> Para más información sobre el atuendo de los actores, *vid.* Robson (2009: 40-41); se trata de un disfraz que recaracteriza otro disfraz, el que viste el propio actor para caracterizar a su personaje.

<sup>4</sup> Los trajes de los actores deformaban su cuerpo y las máscaras ya eran, por sí mismas, muy extravagantes, caricaturescas o grotescas, con lo que podríamos imaginar una caricaturización mucho más fuerte del personaje disfrazado, comporte este cambio de género o no. Esto lo conocemos gracias a las imágenes conservadas en los vasos griegos, pues el texto cómico no nos da testimonio de ello. *Cf.* Fernández (2010: 82).

<sup>5</sup> Compton-Engle (2003: 522).

<sup>6</sup> Recordemos que todos los personajes del drama griego, sean hombres o mujeres, son representados por actores masculinos (excepto en casos concretos, más bien escasos, en los que resulta imposible la interpretación de un personaje femenino por parte de un actor masculino, por ejemplo, en el desnudo que tiene lugar en la *Paz*). Así, no consideraremos como propiamente travestismo el cambio de sexo experimentado por el actor para representar a un personaje femenino, pero sí a un actor masculino, que representa a un personaje masculino, que será el que experimentará, además del cambio de sexo, también un cambio de género. Con esto, antes de profundizar más en el tema, es importante tener en cuenta la definición de la terminología utilizada: con *sexo* nos referiremos a la presencia biológica de características físicas propias bien de un hombre, bien de una mujer (lo que es dado a uno por naturaleza); con *género* nos referiremos al rol social que el individuo que ha experimentado dicho cambio tendrá dentro de

Si el cambio de vestuario se da sobre las tablas, incluya cambio de sexo o no, podemos entenderlo como *metateatro*, teatro sobre el teatro, puesto que los personajes que aparecen en el drama representan el papel de otro personaje que no les corresponde con «fines dramáticos o cómicos»<sup>7</sup>, con lo cual provoca un juego entre realidad y apariencia. Este rasgo está presente a lo largo de toda la comedia aquí estudiada puesto que el juego con la realidad es el punto central de la actuación del Pariente como mujer y de la de Eurípides como salvador de este (vv. 689-764, 765-784, 885-928, 1008-1035); en cada una de las escenas paratrágicas ninguno de los dos será el personaje que realmente es, sino que representarán a otros personajes: Télefo, Palamedes, Ulises, Helena, Menelao, Andrómeda y Perseo.

## 2. TESMOFORIANTES, TRES TRAVESTISMOS

En esta comedia encontramos a un Eurípides condenado por las mujeres a causa de los ultrajes cometidos contra estas, pero el tragediógrafo tiene la suerte en su contra, puesto que el día establecido para su juicio es el tercer día de las Tesmoforias<sup>8</sup>, por lo que Eurípides será juzgado por las mujeres que formen parte del tribunal ese día (v. 80). De este modo da comienzo la paradoja de Eurípides porque, condenado por sus supuestos reproches hacia las mujeres, será juzgado por las que han sido objeto de sus ataques. Por lo tanto, Eurípides tiene todas las de perder, puesto que las mujeres sienten un intenso odio hacia él por ponerlas en el punto de mira en sus obras (vv. 81-84), lo que ha comportado el odio y la desconfianza de sus maridos y demás hombres hacia ellas.

Mv.	καὶ πῶς; ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐστ' ἔδρα, ἐπεὶπερ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση.	78 80
Ev.	τοῦτ' αὐτὸ γάρ τοι κάπολεῖν με προσδοκῶ· αἱ γὰρ γυναῖκες ἐπιβεβουλεύκασί μοι κάν Θεσμοφόροιν μέλλουσι περὶ μου τήμερον ἐκκλησιάσειν ἐπ' ὀλέθρῳ.	84

la sociedad (lo que uno adopta por cultura); cf. Taaffe (1993: 15 s). Esta afirmación la debemos aceptar siempre bajo la luz de la cultura griega clásica, según la cual, en este momento, nacer con un cuerpo de mujer determina la pertenencia al género femenino, y del mismo modo, tener un cuerpo masculino implica formar parte del género masculino, cf. Austa (2016: 23).

<sup>7</sup> Cf. Hernández Muñoz – González Vázquez (1998: 259 s.), *vid.* para más información sobre la recepción del concepto de *metateatro*.

<sup>8</sup> Cf. Prato (2001: xvii-xxx), sobre la fiesta de las Tesmoforias, celebración y organización; cf. Austin – Olson (2004: xlv-li).

*Par.* Pero, ¿cómo? Porque justamente hoy ni los tribunales se encargan de juzgar ni tampoco tiene lugar el Consejo, pues ciertamente es el día central de las Tesmoforias.

*Eur.* Ea, precisamente esto, y no otra cosa, creo que acabará conmigo; pues las mujeres traman un complot contra mí y hoy, en el Tesmoforio, se van a reunir para tratar lo mío, sobre mi muerte.

Es por esto por lo que Eurípides decide infiltrar a una supuesta mujer en la asamblea de las tesmoforiantes para que le defienda y, de este modo, evitar una posible condena a muerte. Así pues, el plan de Eurípides es acudir al tragediógrafo Agatón, conocido por su evidente feminidad<sup>9</sup>, para que, vestido de mujer, acuda a la asamblea de las tesmoforiantes para defenderle; pero como veremos, el primer plan se torcerá y el personaje al que recurrirá para su plan y se le cambiará el sexo será el Pariente. Pero no solo sufrirá el cambio de sexo este personaje, ya que, como veremos, incluso Eurípides tendrá que cambiar de vestuario para poder salvar a Mnesíloco.

## 2.1. Agatón

Agatón es el primer personaje travestido que aparece en este drama. De este tragediógrafo, según la poca información<sup>10</sup> de su vida que nos ha llegado, sabemos que nació, aproximadamente, en la segunda mitad del s. V a. C. y que se trasladó a Macedonia, donde es posible que muriera. Según podemos deducir de sus victorias en los *agones* dramáticos, fue un poeta trágico con bastante fama entre sus contemporáneos. A partir de la celebración de la primera victoria del tragediógrafo, en el 416 a. C., Platón recordará el banquete celebrado por la victoria en su *Simposio*, cuyo personaje principal y organizador del simposio es Agatón. En esta comedia encontramos algunas de las observaciones que este mismo personaje realiza sobre la *mimesis* en el *Simposio* de Platón (en la que comparte “escena” con Aristófanes), tema que también será de suma importancia en las intervenciones en esta comedia. En ella, vemos esta alusión a la *mimesis* en la respuesta de Agatón (*Th.* 148-172) ante la burla del Pariente de la representación por parte del tragediógrafo del canto femenino que está componiendo, en el que ataca sus modos de actuar y su vestuario propios de una mujer. Del mismo modo, el Agatón del *Simposio* expone de qué modo se debe elaborar el elogio de Eros según la base lógica

<sup>9</sup> Cf. *infra*, aptdo 2.1.

<sup>10</sup> La información que poseemos de Agatón la podemos encontrar en Lévêque (1955); para los fragmentos y títulos de las obras conservados de este autor, *TrGR* I, 155-168.

sofística (*Symp.* 195 a 1-5); Eros, el dios más bello, debe ser elogiado con un discurso con el que comparta esta característica; el discurso se debe adecuar a aquello a lo que va dirigido. En estos versos (*Th.* 148-172) Aristófanes expone en boca de Agatón y del Pariente la teoría *mimética*, que expone también Agatón en el *Simposio*<sup>11</sup>, con la que formula al público, en clave cómica, la polémica sobre la *mimesis* creativa de los autores y la asimilación de la obra de un autor con el aspecto de este mismo. Además, en ambas obras encontramos tratadas la relación entre realidad y ficción, y los niveles que hay entre ellos, y, sobre todo, la oposición de género, que en la comedia aristofánica aparecerá neutralizada en la figura de Agatón<sup>12</sup>. Pero también es importante la relación entre estas dos obras porque, además de la confusión de sexos de los personajes que aparecen travestidos, la *mimesis* de los personajes disfrazados y, por tanto, la adecuación de estos a los personajes que están representando, es uno de los temas principales de esta comedia, como podemos ver cuando el Pariente, travestido, se hace pasar por Andrómeda o Helena.

Agatón también fue un personaje que suscitó polémica al intentar desvincular sus obras de la tradición mitológica y al introducir en las representaciones trágicas cantos corales desvinculados del contexto de la obra, ἐμβόλιμα<sup>13</sup>, que contribuyeron a la evolución de un nuevo tipo de música, muy criticado posteriormente<sup>14</sup>. Con esto, podríamos deducir que fue una verdadera personalidad intelectual del s. V.

Por otra parte, sabemos que era conocido por su feminidad y abierta homosexualidad<sup>15</sup>, rasgos que exagera abiertamente el comediógrafo en los vv. 130-145, llegándolo a asimilar a una mujer<sup>16</sup>. Además, según expone Dover<sup>17</sup>, parece que en su juventud este tragediógrafo fue παιδικά de Pausanias, condición que alargó hasta bien entrada la edad adulta y de la que también tenemos

<sup>11</sup> Plat. *Symp.* 194 e 4-197 e 8.

<sup>12</sup> Quien incluso será calificado como ó γόννις (v. 136); o también del modo en que expone cómo se asemeja la obra que uno crea a su propia naturaleza, disposición y manera de ser, *Th.* 167; también hace alusión a la relación entre el aspecto físico de un autor y el tipo de obra que realiza, *Th.* 949. Cf. Suárez de la Torre (2002: 88s.).

<sup>13</sup> Aristot. *Poet.* 1456a, 27-32.

<sup>14</sup> Para más información sobre este nuevo estilo de música, *vid.* Navarro Martínez (2013: 55-74).

<sup>15</sup> Navarro Martínez (2013: 58). En esta misma comedia también encontramos alusiones a la homosexualidad de Agatón, además de su carácter pasivo en las relaciones sexuales: vv. 35, 189 s., 200 s. y 206; Dover (2008: 212); González Vázquez (2016: 18).

<sup>16</sup> Esto lo consigue mediante estos términos y expresiones: θηλυδριῶδες v. 131. *afeminado*; ó γόννις v. 136, *el mujercuelo*; ἀλλ' ὡς γυνή δῆτ'; v. 143 *entonces, ¿qué eres, una mujer?*

<sup>17</sup> Cf. Dover (2008: 217).

constancia en el *Protágoras* de Platón<sup>18</sup>, cosa que no era habitual y, por lo tanto, es causa de muchos ataques, entre ellos, los de Aristófanes. Así pues, es por las características físicas femeninas y el modo de actuar acorde con el género femenino de Agatón por lo que Eurípides piensa en él, pues, ¿quién mejor para defenderle en una asamblea exclusivamente femenina que un hombre acostumbrado a vestir y actuar como una mujer? Esto es importante, ya que de la actuación que tenga dicho personaje en el Tesmoforio dependerá la vida de Eurípides. Quien le defienda debe parecerse a una mujer, no sólo en su aspecto, sino también en la manera de actuar y en el modo de hablar, por lo que, según la delimitación que hemos expuesto antes, debe experimentar, además de un cambio de sexo, también un cambio de género<sup>19</sup>.

La feminidad que envuelve al personaje de Agatón está presente desde que este entra en escena (vv. 95 ss.). Agatón aparece ya vestido de mujer, con una túnica azafranada y una red para el cabello propia de las mujeres, entonando un coro femenino<sup>20</sup> e identificado, incluso, con una famosa hetera, Cirene<sup>21</sup> (vv. 97-98 Mv. ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ'· ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρῶ / ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρῶ<sup>22</sup>). En su primera intervención en la comedia (vv. 101-129) entona un canto que ha estado componiendo en el interior de su casa, noticia que anteriormente ha transmitido en los vv. 66-68 su esclavo. Este es un canto coral que, sin entrar ahora en concreciones, marca el carácter μαλθακός, ἀναβεβλημένον y χαῦσος del canto, características asociadas al ritmo y melodía jonias, asimilados, además, a la figura y el tipo de personaje que representa Agatón<sup>23</sup>.

En los vv. 130-145, tras la actuación del “coro femenino” con el que Aristófanes caricaturiza a Agatón, el Pariente, con su intervención (vv. 130-145), acentúa mucho más la feminidad del tragediógrafo. En estos versos el Pariente le atribuye rasgos propios de las mujeres para acentuar la ya eviden-

<sup>18</sup> Su presencia se justifica solamente por el hecho de mantener ambos una relación amorosa, en el que además se pone en relieve la anomalía en el tipo de relación que practican. *Prot.* 315 d 8-e 3.

<sup>19</sup> Importancia de la *actio*, de saber actuar como una mujer, ya que, cuando el que defienda a Eurípides hable, debe actuar como tal para poder llevar a buen fin el plan. Si la *actio* del defensor no es la adecuada, que es lo que sucederá con el Pariente, las tesmoforiantes actuarán en consecuencia y expulsarán al infiltrado de la asamblea de mujeres, echando a perder el plan de Eurípides para conseguir su salvación.

<sup>20</sup> Para los aspectos rítmico-musicales de este pseudocoro, Prato (2001: 167 ss.) y Navarro Martínez (2013: 59 ss.).

<sup>21</sup> Prato (2001: 166).

<sup>22</sup> *Par.* ¿Pero acaso estoy ciego? Pues yo no veo a ningún hombre que esté aquí, veo a Cirene.

<sup>23</sup> Prato (2001: 177).

te feminidad de este. Este discurso comienza con un claro tono humorístico como ataque a Agatón, pero que también anuncia lo que posteriormente hará el Pariente, con la invocación ὃ πότνια Γενετυλλίδες (v. 130), las divinidades asociadas a Afrodita y a la procreación, propiamente femeninas<sup>24</sup>. En los vv. 136-143, Mnesiloco pasa a hacer una enumeración de los elementos femeninos que Agatón tiene a la vista en su estancia y sobre su cuerpo, a partir de la cual el Pariente hará chanza de lo que le falta para ser una verdadera mujer, haciendo hincapié en estos fallos. Esta enumeración aparece introducida con la asimilación de Agatón a ὁ γύννις, equivalente a términos como ἄνανδρος, γυναικῶδες, μαλακός<sup>25</sup>, etc., todos dirigidos a remarcar, de nuevo, la falta de masculinidad de este personaje. La feminidad de los objetos de Agatón que aparecen nombrados en este momento se ve remarcada por el contraste que consigue el Pariente mediante la contraposición de estos con elementos propiamente masculinos; así, encontramos βάρβιτος (v. 137), λύρα (v. 138), λήκυθος (v. 139) y ξίφους (v. 140), objetos de uso exclusivo de los hombres, contrapuesto cada uno respectivamente a κροκωτῶ (v. 138), κεκρυφάλῳ (v. 138), στρόφιον (v. 139), κατρόπτου (v. 140)<sup>26</sup>, de modo que en un mismo pasaje aparecen elementos completamente opuestos, femeninos y masculinos, todos de Agatón. Además, esta presencia de lo femenino y lo masculino está enfatizada por τίς ἢ τάραις τοῦ βίου; (v. 137), el “desorden” de la vida de Agatón, lo que explicaría la presencia de todos estos elementos bajo un mismo techo. A continuación, tenemos enumerados los elementos típicamente masculinos que le faltan al dramaturgo: πέος<sup>27</sup> (v.142), por el que el Pariente pregunta, de modo que podríamos pensar que Agatón no lo lleva, ya sea por el tipo de personaje que estaba creando para su obra, ya sea por el tipo de “hombre” que es; χλαῖνα, manto masculino; y Λακωνικάί, zapatos masculinos de cierta elegancia. Todos estos elementos masculinos básicos le faltan a Agatón, del mismo modo que le falta el rasgo femenino más característico de una mujer, τὰ τιθία; esto explica ἡ τάραις τοῦ βίου que ha mencionado

<sup>24</sup> Esta afeminación del personaje se aprecia también si aceptamos en el v. 134 la corrección ἦτις εἶ, Pors. (que está presente ya en la edición humanística de Gelenius) femenino que refuerza la asimilación de Agatón con una mujer.

<sup>25</sup> Prato (2001: 179).

<sup>26</sup> Respectivamente los masculinos son: *bárbitron*, *lira*, *aceite corporal de los atletas y la espada*; y los femeninos: *crócoto*, túnica azafrañada propia de las mujeres que se solía usar en ceremonias oficiales (aparece también en *Ar. Lys.* 44 ss., 219, 645 y *Eccl.* 878 ss.), *cecrifalo* o especie de redecilla para el cabello típico de las mujeres, *strofos* o un tipo de sostén o cinta que llevaban las mujeres alrededor del pecho, y *espejo*.

<sup>27</sup> Genital masculino de gran tamaño que solían llevar a la vista los actores de comedia como marca de la virilidad del personaje.

anteriormente el Pariente, este es, como hemos mencionado ya, un personaje neutro. Por lo que en esta intervención del Pariente encontramos a un Agatón perfectamente vestido de mujer, pero al que le falta la “marca” de feminidad, y apto para llevar a cabo el plan de Eurípides<sup>28</sup>. Agatón aparece en boca del Pariente como un personaje con un género y sexo neutro, tiene elementos propios tanto del femenino como del masculino, pero no tiene lo esencial de cada uno de estos dos sexos.

Con la aparición de Agatón y la descripción que el Pariente ha hecho de él, en los versos que siguen, durante la discusión entre los dos personajes, Agatón expone la base de la teoría de la *ὁμοπάθεια*<sup>29</sup>, introducida ya por la pregunta de Mnesíloco (Mv. ... ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους / ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;<sup>30</sup> vv. 144-5). Esta teoría consiste, según Agatón expone en su respuesta al Pariente (ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ,<sup>31</sup> v. 148), en que el autor de la obra se vista y actúe según el modo de pensar y de ser de los personajes que quiera crear (χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα / ἄ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν,<sup>32</sup> vv. 149-150), siempre mediante la imitación: vestirse de lo que uno no es para poder acercarse a ello. En los versos siguientes (vv. 151-158) él mismo expone cómo debe actuar un escritor ante la redacción de un tipo u otro de obras según la teoría de la *mimesis* platónica<sup>33</sup> que ya hemos expuesto anteriormente. En este caso el tragediógrafo extiende esta teoría a todos los géneros, asimilando el aspecto físico de los poetas al resultado de sus obras y poniendo en relación el aspecto de uno mismo con lo que este crea. El Pariente y él nombran ejemplos de los dos tipos: Íbico, Anacreonte, Frínico y Alceo como poetas elegantes con obras acordes con su belleza<sup>34</sup>; pero en el lado opuesto el Pariente nombra a Filocles, Jenocles y Teógnides como malos poetas según su criterio (vv. 159-170). La burla de Aristófanes a estos autores iría seguramente encaminada a remarcar, del

<sup>28</sup> Podríamos pensar que, aunque físicamente Agatón no se asimile por completo a una mujer, su *actio* sí que es perfectamente femenina, por lo que podría desenvolver perfectamente el papel de una mujer en el juicio contra Eurípides.

<sup>29</sup> O *mimesis*, el método de la identificación que, según Prato (2001: 182-183), es el mejor modo de exponer los hechos y sentimientos de un personaje; adecuar el discurso a lo que se quiere decir o, lo que coloquialmente llamaríamos, “ponerse uno en los pantalones del otro”.

<sup>30</sup> ¿Acaso debo averiguar a partir de tu canto quién eres, ya que tú no lo quieres decir?

<sup>31</sup> Yo me visto con esta ropa según la opinión.

<sup>32</sup> Según sean los dramas que el poeta quiere componer, deberá seguir esos modos.

<sup>33</sup> Cf. *supra* n. 14.

<sup>34</sup> El prototipo de belleza que Agatón expone es una belleza más bien femenina, con el uso de términos como ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς, todos estos referidos a la delicadeza y refinamiento de estos autores con cuya obra compartirían estos rasgos.

mismo modo que ha estado haciendo a lo largo de todo el pasaje, la *μαλακία* de Agatón y los modos de la nueva música, admirada por este<sup>35</sup>.

La aparición de Agatón y la insistencia tanto en su aspecto afeminado como en la posesión de elementos típicamente femeninos están dirigidas a formular en clave cómica la teoría de la *mimesis* para la creación de una obra<sup>36</sup> y, además, hacer burla de ella. Esto muestra cómo Aristófanes, quizá, ve con escepticismo la introducción de innovaciones artísticas que atentaban contra la moral tradicional griega. Diríamos también que esta evidente feminidad de Agatón podría estar aprovechada por el cómico para dar una mayor comicidad a la escena, ya que este tragediógrafo es un perfecto conocedor de los cambios de género y de cómo llevarlos a cabo.

Pero, después de la discusión entre estos dos personajes, los acontecimientos no ocurren como Eurípides esperaba, y ante la negativa de Agatón de presentarse frente a las mujeres como una más, en los vv. 211 s. se ofrece voluntariamente el Pariente para vestirse de mujer y acudir en defensa de Eurípides (Μν. τοῦτον μὲν μακρὰ / κλαίειν κέλευ', ἐμοὶ δ' ὅ τι βούλει χρῶ λαβῶν<sup>37</sup>). Es posible que con esta negativa de Agatón ante el plan de Eurípides Aristófanes pretenda hacer una crítica a los dos tragediógrafos mediante un juego de palabras. Del mismo modo, como también mostrará posteriormente Platón en el *Simposio*, Agatón destaca de entre todos sus compañeros del simposio por su bondad, por ser el mejor, por la ayuda que presta..., reforzado esto por la relación etimológica entre el nombre Ἀγάθων y el adjetivo ἀγαθός. Es posible que la intención de Aristófanes fuera la de apartar esta cualidad de Agatón y poner su carácter casi al nivel del de Eurípides, famoso por su arrogancia y egoísmo; de hecho, los dos aparecen retratados de este modo en la obra: Eurípides le pide a Agatón que le ayude a salvarse acudiendo él a la asamblea disfrazado como una mujer, pero Agatón se niega. Aunque el egoísmo de este último sea justificado, aparecen ambos personajes casi en el mismo nivel porque, aunque Agatón se niega a acudir vestido de mujer a la asamblea, sí que accederá a ayudarle con los complementos femeninos y sus conocimientos sobre los cambios que deben realizar sobre el cuerpo del Pariente<sup>38</sup>; esta es la sutil diferenciación que establece Aristófanes entre los dos trágicos.

<sup>35</sup> Para más información sobre las innovaciones relativas a los aspectos musicales y lo que ello conlleva, *vid.* Navarro Martínez (2013: 55-74).

<sup>36</sup> Navarro Martínez (2013: 67-8), en *Ach.* vv. 395 ss., aparece también esta idea, Diceópolis pide prestado a Eurípides las vestiduras del *Télefo* para adoptar la apariencia de este héroe: cubierto de harapos, descalzo y cojo.

<sup>37</sup> *Y manda a ese al diablo, de mí haz lo que quieras.*

<sup>38</sup> *Cf.* Esteban Santos, en González Vázquez (2016: 19).

## 2.2. Mnesíloco

Es en lo que continúa, vv. 211-268, en lo que centraremos nuestra atención, en el proceso de cambio de vestuario de Mnesíloco y en cómo este se comporta. Veremos, además, cómo es en la *actio* el aspecto en el que fallará, ya que el éxito del plan reside en su actuación como mujer, mucho más que en la apariencia física<sup>39</sup>.

En primer lugar, debemos remarcar que el travestismo del Pariente tiene un carácter voluntario, ya que, tras la negativa de Agatón, él es el único que puede y se ofrece para prestar ayuda a Eurípides. Según Fernández<sup>40</sup>, con el cambio de vestuario voluntario se impone al personaje una identidad ajena; además en este caso, el cambio se lleva a cabo sobre el escenario<sup>41</sup>, lo que, como norma general, solía ocurrir a escondidas del público. Este tipo de cambios ha sido considerado como *metateatro*, pues con ello se da una superposición de roles y de identidad sobre el escenario, «teatro sobre el teatro»<sup>42</sup>. Teniendo en cuenta estas transposiciones, podríamos suponer que el público, al tener en mente los distintos caracteres del personaje, reaccionaría con la risa; por ejemplo, en *Tesmoforiantes* el público, ante la figura de Mnesíloco, tendría en mente, por una parte, al personaje bufón de la comedia y por otra a una tesmoforiante. Esto se acentuará mucho más en la segunda mitad de la obra con las intervenciones de Eurípides para salvar a este, porque, al hecho de continuar en escena travestido, se le añade la representación de otro personaje diferente al de Mnesíloco y al de tesmoforiante; con un solo personaje en escena el público percibe otros dos diferentes. Esta multiplicidad se da con la representación por parte de Eurípides y el Pariente del *Télefo* (vv. 689-764), *Palamedes* (vv. 765-784), *Andrómeda* (vv. 1015-1134) y *Helena* (vv.

<sup>39</sup> Con esto nos referimos a que en la obra es cuando el Pariente actúa y utiliza argumentos propios de un hombre cuando las tesmoforiantes empiezan a sospechar y a exigir a Mnesíloco a que se despoje de sus vestiduras para demostrar que realmente es una mujer. De modo que es la *actio* no adecuada del Pariente la que le descubre, y no su disfraz. Referencia a la *actio* que debería tener el Pariente la encontramos en los vv. 267 s.,... ὅπως τῷ φθέγματι / γυναικειῆς εἶ καὶ πιθανῶς. En esta expresión encontramos un pequeño problema en cuanto al término φθέγματι, pues no sabemos si con él refiere a que debe imitar la voz femenina, el modo de hablar femenino o ambos. φθέγμα, ατος, según LSJ, significa tanto voz o sonido de la voz, como lenguaje, modo del discurso. Prato, en su traducción refleja la primera opción “imita per bene la voce da donna”, pero debemos tener en mente que también cabría la posibilidad de entender, más que solamente la voz, el modo de hablar de una mujer.

<sup>40</sup> Cf. Fernández (2010: 83-87).

<sup>41</sup> Solo *Nubes* y *Paz* carecen de este tipo de cambio de vestuario. Cf. Fernández (2010: 83).

<sup>42</sup> Hernández Muñoz – González Vázquez (1998: 259).

855-928). Según Compton-Engle<sup>43</sup>, la incongruencia de mostrar en el cuerpo de hombres personajes femeninos, saca a la luz la parte más vulnerable de la tragedia, puesto que solo los hombres podían ser actores y estos representaban a los personajes femeninos, lo que resultaba extraño y artificial. Así pues, se podría entender, siguiendo los argumentos de Compton-Engle, que esta es una manera de burlarse de la tragedia mediante los defectos de sus actores vestidos de mujeres.

El cambio de sexo deja a la vista la manipulación que con ello sufre dicho personaje. Esta es una acción de alto valor negativo, ya que el hecho de ser privado de cualquier elemento personal significa la pérdida de la propia personalidad, semejante a la vergüenza sufrida por la pérdida de las armas en combate del guerrero épico. En Aristófanes el control del disfraz expresa un cambio en la relación de poder en el que la persona degradada aparece impotente ante tal situación, acto extremadamente degradante para la mentalidad griega<sup>44</sup>. En *Tesmoforiantes* el travestismo se centra en la dicotomía entre ambos géneros, pues la pertenencia a uno u otro significará la salvación o no de Eurípides. Por otra parte, el cambio de vestuario impuesto por otra persona comporta una competición entre los personajes por su estatus<sup>45</sup>, el héroe cómico, en este caso Eurípides, suele ser el manipulador y el personaje más *stultus*, aquí Mnesíloco, el manipulado<sup>46</sup>; esta lucha por la posición de los personajes también la encontramos en *Ranas* (vv. 494 ss.), donde Dioniso pretende intercambiar sus ropas con las de su esclavo; pero aquí el plan también fracasa porque el disfraz no se ha realizado por completo y deja entrever entre los nuevos ropajes parte del propio atuendo del personaje<sup>47</sup>.

Expuesto esto, pasaremos ya a la escena del travestismo de Mnesíloco en *Tesmoforiantes* (vv. 213-268), cambio de sexo y también, aunque por poco tiempo, de género. Aquí es Eurípides el que lleva el mando de la acción (notamos esto en la gran cantidad de *imperativus* y *subiunctivus prohibitivus*<sup>48</sup>);

<sup>43</sup> Cf. Compton-Engle (2003: 522-524); el autor afirma: «herein lies the brilliance of Thesmophoriazusae».

<sup>44</sup> Fernández (2010: 83 ss.).

<sup>45</sup> Fernández (2010: 86 ss.).

<sup>46</sup> Del mismo modo, Penteo y Dioniso en las *Bacantes*.

<sup>47</sup> El fallo del plan debido al incompleto cambio de vestuario o de asimilación del personaje que se imita es típico; este defecto en el cambio de vestuario es el que encontramos en los dramas en el que el disfraz no consigue alcanzar su fin, por ejemplo, en las obras aquí mencionadas: *Ranas*, *Bacantes* o *Tesmoforiantes*. La correcta realización del disfraz significará el éxito del plan, como podemos ver en *Asambleístas*.

<sup>48</sup> Compton-Engle (2003: 517).

él es quien ordena a Agatón que traiga lo necesario y quien viste a Mnesíloco. Además, el cambio de sexo del Pariente no solo será en lo relativo a su vestuario, sino que también experimentará un cambio físico<sup>49</sup>. De este modo, para que el aspecto del Pariente sea, dentro de las posibilidades, lo más parecido al de una mujer, Eurípides lleva a cabo la rasuración de la barba, ἀποξυρεῖν (v. 215), con la cuchilla de Agatón, y la eliminación del vello púbico mediante la cauterización, τὸ κάτω δ' ἀφεύειν (v. 216). En primer lugar, según los testimonios<sup>50</sup>, parece ser que la rasuración de la barba era muy dolorosa, aspecto que podemos ver en las quejas del Pariente οἴμοι (v. 222), ἀτταταῖ ἰατταταῖ (v. 223) o μῦ μῦ (v. 231), y también en la pregunta que Eurípides le hace τί κέκραγας (v. 222), ya que κράζω<sup>51</sup> es el verbo utilizado generalmente para los sonidos propios de los animales y no para las personas, en cuyo caso haría referencia a una especie de grito no humano o inarticulado. Pero a mitad del proceso, con media barba rasurada, el Pariente intenta escaparse, bien por el dolor, bien por la vergüenza que ello significa, ya que el hecho de llevar solo media barba rasurada, según Heródoto (II, 121, δ6), significaba una grave ofensa; además, existía el tópico del personaje con media cara sin barba, afín a la antigua farsa<sup>52</sup>. Al fin, con la vuelta del Pariente este será completamente afeitado, por lo que sin barba su aspecto se asemejará más fácilmente al de una mujer, perfecto ahora para poder desenvolver su papel en la asamblea de las tesmoforiantes. Estando así el Pariente, Aristófanes aprovecha para hacer burla de uno de los personajes atenienses que se encuentra en el punto de mira de la comedia aristofánica por su feminidad, por su disposición por mantener relaciones sexuales con otros hombres y, además, por ser un aliado manifiesto de las mujeres en contra Eurípides (vv. 574-654), Clístenes. Además, la burla que hace de este personaje es evidente cuando el aspecto de Clístenes<sup>53</sup> es

<sup>49</sup> No ocurre solo en esta comedia, lo encontramos también, por ejemplo, en *Asambléistas*, en la que las mujeres, para que el cambio sea verosímil, deciden dejar de depilarse (vv. 60-61, 65-67), broncear su cuerpo (vv. 62-64), añadir una barba postiza a su rostro (vv. 68-69) etc., para después vestirse de hombres; cambio que sufre también el Pariente para parecerse a una mujer, como veremos.

<sup>50</sup> Prato (2001: 199-200), también encontramos insultos a los barberos en epigramas (Marc. XI 84, I) y en otras comedias.

<sup>51</sup> Liddell-Scott s.v. κράζω.

<sup>52</sup> Prato (2001: 199 s.).

<sup>53</sup> Clístenes también fue un blanco fácil de la burla aristofánica por su aspecto femenino; su “única culpa” era que no le crecía una barba perfecta, masculina. En esta comedia, v. 234, cuando el Pariente es afeitado, dice que se parece a Clístenes. Esta característica es típica tanto de los hombres afeminados como de los eunucos. La burla dirigida a este personaje no aparece solo aquí, sino también en *Nub.* 355; *Aves* 829-831; *Thesm.* 574-581, cuando el político llega

asimilado al del Pariente, con lo que Aristófanes asocia a la figura de este personaje político los aspectos negativos que se han atribuido anteriormente a este tipo de hombres, encarnados aquí en la figura del Pariente.

El segundo proceso de feminización que sufre el Pariente es ἀφεύω<sup>54</sup>, depilación de τὸ κάτω quemando el vello púbico mediante la cauterización, ya que tener pelo en el cuerpo, y sobre todo en τὸ κάτω, es una marca de masculinidad<sup>55</sup>; las mujeres iban siempre depiladas, por completo. Para dicho proceso Eurípides pide o bien ὁ λύχνος, *lucerna*, más común para este tipo de depilación, o bien, la δᾶς, *antorcha*; es importante marcar que en *Asambleístas* encontramos para la depilación ὦ λαμπρόν, un candil<sup>56</sup>, parecido a la *lucerna*. El hecho de que Eurípides se decida por usar una antorcha hace más cómica esta escena<sup>57</sup>, ya que ὁ λύχνος o δᾶς tiene una llama más grande; esto puede que se deba al hecho de que, Mnesiloco, al ser un hombre, es mucho más peludo que una mujer. Añadido a esto, además, el hecho de que Eurípides le ha incendiado el culo, se lo ha quemado todo, no solo se lo ha depilado (φεῦ, ἰοὺ τῆς ἀσβόλου. / αἰθὼς γεγένημαι πάντα τὰ περὶ τὴν τράμιν.<sup>58</sup> vv. 245 s.). La depilación de dichas partes del Pariente hace vacilar su figura entre la de una mujer y la de un homosexual (vv. 235, 238<sup>59</sup>). Además de este proceso también existía otro, el de arrancar los pelos, ἀποτίλλω<sup>60</sup>, que aparece en el v. 590 en boca de Clístenes, quien dice que el Pariente ha llevado a cabo los dos procesos para poder llegar a parecerse a una mujer (ἀφηῦσεν αὐτὸν καπέτιλ' Εὐρυπίδης / καὶ τᾶλλ' ἕπανθ' ὥσπερ γυναῖκ' ἐσκεύασεν.<sup>61</sup> vv. 590 s.). Esta observación es replicada por el Pariente, pues es uno de los pocos procesos de conversión que no ha sufrido y, por lo tanto, intenta evitar de este modo otra burla gratuita de los demás. Esta afirmación de Clístenes podría haber estado motivada por las palabras de Mica (o Mujer A) en v. 537 ss. donde esta hace

al Tesmoforio vestido de mujer y proclamándose amigo y defensor de las mujeres; de hecho, este les entrega la noticia de que hay un hombre entre ellas y las ayuda a descubrirlo; Dover (2008: 218 ss.).

<sup>54</sup> Ar. *Lys.* 827-8, Ar. *Eccl.* 12-13, 238.

<sup>55</sup> Ar. *Lys.* 800-804, Ar. *Eccl.* 33, 65-67.

<sup>56</sup> Ar. *Eccl.* 13: ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα, *quemando el floreciente pelo*; haciendo referencia a que esto se ha realizado con ὁ λαμπρόν, hacia lo que Praxágoras se dirige desde el primer verso de su discurso.

<sup>57</sup> Austin – Olson (2004: 132-133).

<sup>58</sup> *Fuuu, ¡ay! Menudo hollín. Alrededor de mi culo es todo un incendio.*

<sup>59</sup> ἐπίκουπε, postura que, al parecer, era común entre los homosexuales. Prato (2001: 204).

<sup>60</sup> Ar. *Lys.* 89, 151, Ar. *Eccl.* 724, *Ra.* 516.

<sup>61</sup> *Eurípides se lo ha depilado y quemado, y todo lo demás se lo ha cubierto como a una mujer.*

referencia a la *ῥαφανίδωσις*<sup>62</sup>, castigo impuesto a las mujeres adúlteras que consistía en depositar cenizas todavía calientes en las partes bajas, tanto púbicas como anales, acabadas de depilar<sup>63</sup>.

Tras estos dos cambios físicos, Eurípides procede ya al cambio de vestuario de Mnesíloco con la ayuda de Agatón, quien le presta, además de los utensilios usados hasta el momento, la ropa y los complementos necesarios para el cambio y que ya en la primera escena estaban a la vista del público, además de ser expuestos por los personajes para hacer evidente esta presencia a todos los espectadores. En su casa dispone de todo ello por su naturaleza afeminada y por el tipo de actividad compositiva que lleva a cabo, la mimética, por la cual necesita adoptar la personalidad de los personajes y la obra que va a crear, como ya hemos comentado anteriormente.

Al Pariente, que se le ha despojado previamente de *θοιμάτιον* (vv. 213-214), túnica masculina<sup>64</sup>, se le ofrece *τὸν κροκωτὸν*<sup>65</sup> (v. 253), túnica azafranada que usaban normalmente las mujeres en las ceremonias oficiales, que se pondrá encima de *τὸ ἔγκυκλον*<sup>66</sup>, un mantillo redondo exclusivo de las mujeres que envolvía todo su cuerpo, según Prato<sup>67</sup>. Y *τὸν κροκωτὸν* se usaba ceñido con *τὸ στρόφιον* (v. 255), usado en este caso como una especie de cinturón para ajustar la medida y los pliegues de la túnica; aunque su acepción más común es la de sujetador<sup>68</sup>. Estas tres prendas son prendas exclusivas de las mujeres. A continuación, pasan a los complementos; los aquí nombrados son *κεκρυφάλου* (v. 257), *μίτρας* (v. 257) y otro tipo de gorro, más parecido a una peluca, *κεφαλὴ περίθετος* (v. 258). Los dos primeros son los propuestos por Eurípides: *κεκρύφαλος*, que es un sombrero jónico femenino con el que las mujeres se solían recoger el cabello que consistía, según Prato<sup>69</sup>, en un rectángulo de tela que, atado por las puntas, cubría la cabeza de las mujeres; y *μίτρα*, que es un gorro asiático con forma cónica con la punta curvada; aunque este gorro no es exclusivo de las mujeres, sí que es el más usado por estas. El tercer complemento lo propone Agatón, quizá para hacer chanza del Pariente, ya que *κεφαλὴ περίθετος* es un de gorro que solían vestir las mujeres solo de

<sup>62</sup> Liddell-Scott s.v. *ῥαφανιδώω*.

<sup>63</sup> Prato (2001: 255 ss.).

<sup>64</sup> Prato (2001: 198).

<sup>65</sup> Ar. *Th.* 138, Ar. *Eccl.* 879, Ar. *Ra.* 46, Ar. *Lys.* 44.

<sup>66</sup> Ar. *Eccl.* 536, Ar. *Lys.* 113, 1162.

<sup>67</sup> Cf. Prato (2001: 198).

<sup>68</sup> Liddell-Scott s.v. *στρόφιον*.

<sup>69</sup> Cf. Prato (2001: 207).

noche<sup>70</sup> y que Mnesíloco, una vez se lo pone, ya no se lo quitará en toda la obra, lo vestirá incluso en la asamblea; parece ser, además, un término técnico para designar la peluca<sup>71</sup>. Por último, para completar el disfraz, tenemos los τῶν ὑποδημάτων (v. 262), término genérico que designa cualquier tipo de zapatos; también puede ser, según Austin<sup>72</sup>, que Agatón haga aquí referencia a οἱ κόθορνοι, especie de botas usadas por las mujeres<sup>73</sup> y los hombres afeminados<sup>74</sup>. En este punto el cambio de vestuario ha llegado a su fin, solo faltaría asemejar su *actio* a la de una mujer.

Ahora lo único que le queda por cambiar a Mnesíloco para asemejarse a una mujer es la voz, el Pariente debe imitar el tono femenino<sup>75</sup> y su manera de hablar para evitar que las tesmoforiantes se den cuenta de que en realidad este es un hombre. Este proceso, pero inverso, es decir, que una mujer imite la voz y el discurso de un hombre, lo encontramos también en *Asambleístas*<sup>76</sup>. Este cambio tiene lugar en los siguientes versos: ... ἦν λαλῆς δ', ὅπως τῷ φθέγματι<sup>77</sup> / γυναικειῖς εὔ και πιθανῶς.<sup>78</sup> (vv. 267 s.). Es importante marcar el uso del verbo λαλέω en vez del neutro λέγω, avisando de este modo el desastre, por parte del Pariente, que está apunto de acontecer. También es posible que el uso de este verbo se dé a su acepción negativa en boca de las mujeres, pues una de sus acepciones también es la de parlotear. Para acabar, con και δὴ (v. 266), que generalmente marca el fin de algún proceso, indica aquí que el cambio de vestuario ha sido completado<sup>79</sup>; ahora es el momento de dirigirse hacia el Tesmoforio para llevar a cabo la defensa de Eurípides.

Además del aspecto físico, también se perciben algunos cambios psicológicos aparentes, pero insuficientes, como veremos, para llevar hasta el final su misión. Esto lo podemos encontrar en ciertas intervenciones del Pariente a lo largo de esta escena de travestismo: νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ἡδύ γ' ὄζει ποσθίου. / σύζωσον ἀνύσας.<sup>80</sup> (vv. 254 s.); jurar por Afrodita es típicamente femenino<sup>81</sup>:

<sup>70</sup> v. 258: κεφαλὴ περίθετος, ἦν ἐγὼ νύκτωρ φορῶ.

<sup>71</sup> Prato (2001: 208).

<sup>72</sup> Austin – Olson (2004: 138).

<sup>73</sup> Ar. *Lys.* 657, Ar. *Eccl.* 344-6, 292-4.

<sup>74</sup> Ar. *Ra.* 47.

<sup>75</sup> Como se supone que hacían también los actores que representaban papeles femeninos en una tragedia.

<sup>76</sup> Ar. *Eccl.* 149: ἄγε νυν, ὅπως ἀνδριστι καὶ καλῶς ἐρεῖς.

<sup>77</sup> En lo referente al problema sobre el significado concreto de esta palabra, cf. *supra* n. 38.

<sup>78</sup> *Y cuando parlotees, hazlo bien convincente, como lo hacen las mujeres, para que te crean.*

<sup>79</sup> Cf. Austin – Olson (2004: 140).

<sup>80</sup> *Sí, por Afrodita, qué bien huele a pollita. Venga, dame el cinturón.*

<sup>81</sup> Prato (2001: 206); *Lys.* 858, 939; *Eccl.* 189, 558, 981, 1008, 1136.

el Pariente está evidentemente metido en su papel de mujer. También vemos cómo el Pariente cambia su vocabulario en la primera intervención tras su llegada al Tesmoforio: plegaria dirigida a las divinidades Deméter y Perséfone (vv.286 s.; 224), a Ártemis (v. 517) o a Hécate (v. 858), divinidades también femeninas. Pero esto no será la norma en la intervención de Mnesíloco, ya que será justamente por su lenguaje, discurso y desconocimiento de los elementos propios del mundo femenino por el que las mujeres advertirán el engaño.

Aunque no nos centraremos aquí en ello, es en su respuesta a las quejas de las tesmoforiantes contra Eurípides cuando el Pariente se descubre a sí mismo (vv. 466-516): al principio parece que va a seguir en su papel, reprochando a Eurípides todo lo que sufren por su culpa, pero no será así, porque cuando empieza a enumerar las pruebas contra el tragediógrafo por sus ataques, este cambia su punto de vista argumentativo y empieza a enumerar los males que las mujeres, con su conducta, comportan a sus maridos, culpándolas por su propia fama, y no lo que debería hacer, que es culpar a Eurípides de esta situación<sup>82</sup>. En este discurso lo que hace el Pariente es una enumeración de algunos de los maliciosos engaños que los maridos sufren por parte de sus mujeres y que acabará con el descubrimiento de su verdadera naturaleza por parte de las tesmoforiantes. Al principio de su discurso parece precavido, pero rápidamente cede a las difamaciones de las mujeres, entre ellas, la traición sexual, el adulterio, la sed insaciable de sexo, los casos de embarazos falsos y la compra de niños, etc.; es con esto con lo que encenderá la sospecha de las mujeres<sup>83</sup>. El Pariente ha hablado de todos estos crímenes sin preocupación alguna y de una manera atrevida, inconcebible para una mujer y que jamás diría una en público<sup>84</sup>. Pero las difamaciones en contra de las mujeres por parte del Pariente las encontramos también en intervenciones posteriores (vv. 540-565), con las que ataca al conjunto de las mujeres griegas atribuyéndoles nombres de heroínas o antiheroínas griegas<sup>85</sup>. Finalmente, el Pariente falla en su misión y las mujeres, sospechando de la mujer-Mnesíloco, pretenden imponerle un castigo, no por ser

<sup>82</sup> Discurso claramente pronunciado por un sujeto masculino.

<sup>83</sup> Su condición masculina se hace finalmente evidente en sus últimas palabras, vv. 518 s. ... κᾶτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα, / οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν;. Según el Pariente, las mujeres no se deberían ofender, porque si Eurípides las acusa de tales cosas será porque eso es lo que hacen las mujeres; las mujeres hacen muchas más cosas malas que las que en realidad Eurípides puso en escena. Argumento, de nuevo, típicamente masculino.

<sup>84</sup> Austin – Olson (2004: 208).

<sup>85</sup> vv. 497 y 549 s. (contrapone un tipo de mujeres representadas por Penélope y otras por Fedra).

un hombre, ya que aún no lo han descubierto, sino por todo lo que ha dicho en contra de las mujeres<sup>86</sup>.

Con la llegada de Clístenes (vv. 574 ss.) llega la noticia a las mujeres del plan de Eurípides, es ahora cuando estas advierten que hay un hombre entre ellas<sup>87</sup>, pero aún no saben quién es la traidora. Descubrirán quién es el infiltrado cuando, después de ciertas preguntas dirigidas a encontrar el fallo del infiltrado, de las que el Pariente se escaquea no sin dificultad. Pero finalmente falla cuando le preguntan por los aspectos formales del rito de las tesmoforiantes; en el tercer paso de este rito el Pariente falla cuando dice que una tal Senila ha pedido un σκάφιον (orinal femenino) en vez de ἀμύς (orinal masculino), con lo que se descubre la verdadera identidad de Mnesíloco, puesto que ha confundido la asamblea de las mujeres con una de hombres con la confusión del nombre del objeto, diferente según sea masculino o femenino<sup>88</sup>. El Pariente queda bajo custodia de las mujeres (vv. 652 ss).

Mnesíloco, vigilado por completo, ya no tiene escapatoria, necesita la ayuda de Eurípides, que le prometió acudir en su ayuda. En la intervención de los vv. 765 ss. Mnesíloco, en una complicada situación, reclama la ayuda de Eurípides<sup>89</sup> con la esperanza de que idee μηχανή σωτηρίας<sup>90</sup> para ayudarlo a escapar de entre las mujeres<sup>91</sup>, ya que Eurípides es experto en ellas. La primera

<sup>86</sup> Poco a poco, las tesmoforiantes, a través de supuestos castigos y ataques a su persona pretenden desnudar al Pariente y tocarlo, de modo que puedan comprobar si realmente es una mujer. *Thesm.* vv. 536-539, 568 ss., 638 s. En estos versos van desnudando al Pariente: primero le quitan el sujetador, después descubren su musculado cuerpo, a continuación, advierten la ausencia de pechos (que, si recordamos, era lo que le faltaba a Agatón para ser casi por completo una mujer, v. 143) y, por último, la presencia de su miembro masculino, con el que las mujeres hacen broma.

<sup>87</sup> v. 589 και πῶς λέληθεν ἐν γυναιξίν ὄν ἀνήρ;.

<sup>88</sup> Prato (2001: 264 s.).

<sup>89</sup> Eurípides es aquí el que determina la acción, él es el que planifica y conduce al Pariente. Quijada (2012: 266).

<sup>90</sup> Famosas μηχαναί eurípideas destinadas a la salvación de un personaje, muy recurrentes al final del drama (como podrían ser, por ejemplo, la salvación de Alcestis en la tragedia homónima o la salida de Medea al final de la obra homónima sin ser castigada); gran capacidad de Eurípides de conseguir, mediante ingeniosos planes, tramas de todo tipo para ayudar a sus personajes. Prato (2001: 164). Con esto Aristófanes puede que también hiciera crítica del tipo de tragedia creada por Eurípides, con numerosas μηχαναί tanto de salvación como de tramoya, porque, según parece, el tragediógrafo también era aficionado a estas.

<sup>91</sup> En este punto nos centraremos solamente en los dos últimos planes, ya que en estos el Pariente continúa en su papel de mujer y, además, vestida como tal, se desenvuelve de una manera correcta; hace de Helena y de Andrómeda. La otra μηχανή Eurípidea es la tomada del *Palamedes* mediante la cual el Mnesíloco pretende hacer llegar su mensaje de socorro a Eurípides, pero esta falla, igual que todas las que continúan (vv. 847 s.).

es la de “representar” la *Helena*<sup>92</sup> para intentar salvar a Mnesíloco; el Pariente aparecerá, para engañar a las tesmoforiantes, bajo la innovadora forma de una Helena como εἶδωλον. En este engaño, pues, encontramos al Pariente-Helena y a Eurípides-Menelao en escena, uno de los ejemplos de metateatralidad que encontramos en escena en esta obra. Esta acaba con la llegada del Pritano (v.929) para ayudar a las mujeres a deshacerse del Pariente a quien ata a una viga de madera, aun vestido de mujer. En lo relativo al travestismo, nos interesa la insistencia de Aristófanes en remarcar que este personaje es atado vestido aún de mujer, porque Mnesíloco, al ser consciente de su destino, le pide al Pritano que, antes de ser expuesto y muerto vestido de tal modo, prefiere que se le desnude. Esto se debe a que no quiere morir vestido con ropa femenina, como un homosexual, y siendo, además, objeto de burla de todos, porque, siendo anciano como lo es, aparecer desnudo<sup>93</sup> es mucho menos vergonzoso que morir vestido de mujer<sup>94</sup>. Pero finalmente no se le quita la ropa femenina, lo que le permite llevar a cabo la segunda μηχανή: la de representar parte de la *Andrómeda*.

En este segundo plan (vv. 1008-1035), el Pariente, bajo las órdenes de Eurípides, se dispone a representar el papel de Andrómeda, mientras que Eurípides hará el de Perseo; además, la escena es perfecta: el Pariente, vestido de mujer, se encuentra encadenado, de modo que se presenta como la contrafigura cómica de Andrómeda. Esta parodia se articula a partir de tres partes de la obra eurípidea<sup>95</sup>: la primera, destinada a las desventuras de ambos personajes, la segunda en la que se caricaturiza la representación trágica de Eco y la tercera, parodia del intento de liberación de Andrómeda por parte de Perseo, que, de nuevo, fallará<sup>96</sup>. Esta μηχανή tampoco servirá para liberar al Pariente. Dicha situación es muy parecida a la anterior: solo Mnesíloco y Eurípides son conscientes de los papeles que están representando, los demás personajes que hay en escena no saben qué es lo que realmente está sucediendo, creando desconcierto entre los personajes del drama y provocando con esto la risa del espectador. Eurípides es consciente de que este segundo plan tampoco funciona, por lo que abandonan sus papeles.

<sup>92</sup> τὴν καινὴν Ἑλένην (v. 850), tragedia representada poco tiempo antes que esta. La opinión más extendida para la fecha de representación de *Tesmoforiantes* es la del 411; cf. Prato (2001: XI).

<sup>93</sup> Compton-Engle (2003: 518 ss.); morir desnudos era un castigo impuesto a los guerreros vencidos.

<sup>94</sup> El hecho de que un hombre vista como una mujer lleva consigo nociones de pasividad y humillación sexual asociadas generalmente a la mujer, Compton-Engle (2003: 520).

<sup>95</sup> Mastromarco (2008: 177-188).

<sup>96</sup> Prato (2001: 315 ss.).

### 2.3. Eurípides

En los vv. 1028-1032<sup>97</sup>, Eurípides, ante otro fallo en su plan, maquina otra estratagema, pero esta vez apartándose de todo argumento trágico propio y acercándose al tipo de persona que podría ser el arquero escita, que está vigilando al Pariente. Con estos dos fracasos es posible que Aristófanes pretenda mantener la atención del espectador frustrando sus expectativas, ya que, si el público era conocedor de la obra de Eurípides, seguramente sería consciente de que sus personajes mayoritariamente salían airoso de los momentos difíciles como estos. Además, el cómico aprovecha el fallo de estas μηχαναί propiamente trágicas y de tono euripideo para burlarse del poeta trágico y de su obra.

Así pues, tras las dos μηχαναί fallidas, encontramos el tercer travestismo: el de Eurípides, que aparecerá como una alcahueta después de firmar un pacto<sup>98</sup> con las mujeres para salvar a Mnesíloco. Esta última μηχανή no tiene nada que ver con las anteriores, de un gusto altamente euripideo, sino que esta está más cerca de una trama cómica digna de un personaje socialmente inferior, como el arquero. Eurípides, vestido de alcahueta<sup>99</sup>, debe intentar que el Arquero caiga a los pies de una bailarina para así entretenerlo y poder salvar al Pariente. En esta última estratagema debemos tener en cuenta que Eurípides se disfraza de alcahueta, personaje tipo de la comedia<sup>100</sup>, por lo que es posible que Aristófanes intentara mostrar que, de este modo, la comedia logrará lo que no pudo conseguir la tragedia<sup>101</sup>. Ninguna μηχανή utilizada anteriormente, basadas todas en personajes y tramas trágicas euripideas, ha funcionado, sólo esta última permitirá que el Pariente sea liberado.

<sup>97</sup> Prato (2001: 315 ss.).

<sup>98</sup> Vemos cómo Eurípides, ante la imposibilidad de engañar a las mujeres, acaba cediendo a favor de ellas para poder salvar la vida de Mnesíloco; el trágico acaba rindiéndose ante las mujeres y renuncia a seguir injuriando contra ellas. Además, es importante recordar que en esta obra Eurípides aparece como un autor que odia a las mujeres y que, mediante su obra, pretende extender este odio a toda la ciudad, por lo que con esta cesión Eurípides renuncia a la fuente principal de sus obras.

<sup>99</sup> El cambio de género de Eurípides es voluntario, de modo que la percepción de este, a diferencia del del Pariente, es menos negativa y vergonzosa.

<sup>100</sup> Y no como los personajes anteriormente utilizados. Andrómeda, Perseo, Helena y Menelao, pese a haber estado creados por el propio Eurípides, este no es capaz de utilizarlos de manera adecuada para salir airoso de la situación.

<sup>101</sup> Morenilla (1988: 289).

### 3. CONCLUSIONES

Así pues, podemos decir que esta comedia se centra en el tratamiento del disfraz y lo convierte en el motor dramático, ya que tanto Eurípides como Mnesíloco harán uso de él para llevar a cabo sus papeles de salvadores y salvados a lo largo de la comedia. Así pues, cada uno de los tres travestismos estudiados aquí aparece tratado de tres maneras distintas y cada uno con una finalidad diferente. El primero, el de Agatón, aparece por dos motivos: el primero<sup>102</sup>, para convertirlo en el blanco de la burla del público por su aspecto poco varonil y su dilatada παιδικά con Pausanias; y, en segundo lugar, y más importante, para exponer, y probablemente también criticar, la teoría que defiende este tragediógrafo de la μίμησις, de la relación entre aspecto personal y el resultado de la obra y el hecho de actuar como el tipo de personajes que va a crear para que estos sean verosímiles. De Agatón se insiste en la afeminación de su *actio* y de su físico, pero también, siguiendo la teoría expuesta, en la delicadeza de su obra (teniendo siempre en cuenta lo que ello significa).

El segundo travestismo, y al que se dedica más espacio, es el del Pariente. De este cambio se describen todos los pasos que Mnesíloco debe seguir para llegar a parecerse de una manera verosímil a una mujer. A lo largo de este proceso se hace mención de la rasuración de la barba, la cauterización del vello corporal, el cambio de vestuario y la adaptación de su voz y modo de hablar a la de una mujer (procesos que también encontramos a la inversa, como hemos comentado, en *Asambleístas*). En relación a este cambio de vestuario, podemos pensar que en esta comedia Aristófanes, junto a la de *Asambleístas*, el disfraz tiene una finalidad seria y alcanza el fin al que aspiraba (en el caso de *Tesmoforiantes*, en primer lugar, defender a Eurípides y en segundo, salvar al Pariente, y en el caso de *Asambleístas*, conseguir que las mujeres lleguen a participar en la asamblea). En este sentido sería interesante, para futuros estudios, ampliar el corpus de trabajo a la tragedia e intentar buscar la relación entre el tipo de cambio de vestuario (si es voluntario o no), la finalidad de este (si es seria o no) y la relación de esto con el fallo del cambio o no; o también para analizar cómo el travestismo es utilizado por el comediógrafo para hacer crítica literaria. Por otra parte, la manipulación de la vestimenta de un personaje socialmente inferior demuestra el dominio del que manipula y la subordinación del que la sufre, con la intención de ridiculizar al personaje en cuestión. Y, por último, Aristófanes aprovecha el vestuario aún de mujer

<sup>102</sup> Del que también será víctima Clístenes, al que Aristófanes suele colocar en el centro de los ataques.

del Pariente para centrarse, en la segunda parte de la comedia, en la parodia de algunas de las obras de Eurípides<sup>103</sup>, otro de los personajes más atacados por el comediógrafo. Estas parodias las introduce perfectamente usándolas como estratagemas de salvación ideadas y guiadas por Eurípides para ayudar a Mnesíloco a escapar de la situación en la que lo ha metido.

Y el tercero y último es el del propio Eurípides, que, tras fracasar en todos sus intentos de salvar a Mnesíloco mediante estratagemas propios de sus tragedias, pactará con las mujeres y aparecerá vestido de alcahueta, personaje tipo característico de la comedia. Esta será la única *μηχανή* con la que el tragediógrafo logrará salir victorioso de la situación, porque, además de salvar al Pariente, también consigue que las mujeres no lo condenen y se salvará a él mismo.

Tras el análisis de estos tres travestismos podríamos pensar que el uso del travestismo en esta comedia está dirigido, principalmente, a la crítica. Pero, del mismo modo que se tratan tres travestismos diferentes y cada uno con una finalidad distinta, la crítica que realiza también es diferente. En primer lugar, con el travestismo de Agatón Aristófanes aprovecha para criticar, como es costumbre, a personajes como el tragediógrafo o Clístenes, de evidente feminidad, y también para hacer una crítica sobre el concepto de *mimesis* expuesto por Agatón. En segundo lugar, con el cambio del Pariente y el juego de estratagemas de salvación, el cómico pretende poner en evidencia el estilo compositivo de Eurípides, caracterizado por complicadas estrategias de salvación y difíciles tramoyas finales. Y, por último, con la adopción de Eurípides del personaje de la alcahueta, personaje propio de la comedia, es posible que Aristófanes posicione en un lugar privilegiado a la comedia, por encima de la tragedia, considerado el género más elevado, al menos, de la tragedia de estilo euripideo, enfatizado esto por la posición final y victoriosa de este último cambio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austa, L., «Inventarsi donna, inventarsi uomo. Una lettura del prologo delle *Tesmoforiazuse* de Aristofane», en Austa, L. (ed.) *Γυνή, mulier e Madonna, Donne di teatro, devozione e poesia*, I Convegno Universitario “Progetto Odeon” degli Studenti Laureati (Università degli Studi di Torino, 8 e 9 marzo 2016), Torino, 2016, pp. 23-48.
- Austin, C. – Olson, S. D., *Aristophanes Thesmophoriazuseae*, Oxford, 2004.
- Bailly, A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, 2000 (1ª ed., 1970).
- Compton-Engle, G., «Control of Costume in Three Plays of Aristophanes», *The American Journal of Philology*, 124/4, 2003, pp. 507-535.

<sup>103</sup> *Palamedes, Helena y Andrómeda*.

- Dodds, E. R., *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960 (1ª ed. 1944).
- Dover, K. J., *Homosexualidad griega*, Barcelona, 2008.
- Fernández, C. N., «La tiranía del disfraz: Algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», *Synthesis*, 17, 2010, pp. 81-97.
- Gil, L., *Aristófanes*, Madrid, 1996.
- , «Aristófanes y Eurípides», *CFC (g)*, 23, 2013, pp. 83-110.
- González Vázquez, C. (ed.), *Diccionario de personajes de la comedia Antigua*, Zaragoza, 2016
- Hernández Muñoz, F. – González Vázquez, C., «Teatro y metateatro en las Ranas de Aristófanes», en García Novo, E. – Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y Puesta en Escena en el Teatro Griego*, Coloquio Internacional de Teatro Griego (Madrid 1995), Madrid – Nápoles, 1997, pp. 259-272.
- Lévêque, P. *Agathon*, Paris, 1955.
- Liddell, H. G., y Scott, R., *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996, (1ª ed., 1843).
- Mastromarco, G., «La parodia dell' *Andromeda* euripidea nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane», *CFC (g)*, 18, 2008, pp. 177-188.
- Morenilla, C. «El trasfondo de la alcahueta en la comedia griega», en Espinosa, J., y Casanova, E. (*et alii*), *Homenatge a José Benlloch Zimmermann, Quaderns de Filologia*, València, 1988, pp. 289-298.
- Moreno Ferrero, I. y Nicolai, R. (ed.), *La representación de la actio en la historiografía griega y latina*, Roma, 2016.
- Muecke, F., «Costume and disguise in fifth-century drama», *Antichthon*, XVI, 1982, pp. 17-34.
- Navarro Martínez, V. L., «La *Agathonszene*: una teoría poética en *Tesmoforiantes* de Aristófanes», *Tycho*, 1, 2013, pp. 55-74.
- Prato, C., *Le donne alle tesmoforie. Aristofane*, Milano, 2001.
- Quijada Sagredo, M., «Intriga cómica versus intriga trágica en *Tesmoforiantes* de Aristófanes», *Emerita* LXXX 2, 2012, pp. 257-274.
- Reale, G. *Platone: Simposio*, Milano, 2001.
- Robson, J., *Aristophanes: an introduction*, London, 2010.
- Rodríguez Alfageme, I., *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid, 2008.
- Taaffe, L. K., *Aristophanes and women*, London, 1993.
- Varakis, A., «Body and mask in aristophanic performance», *BICS*, 52/1, 2010, pp. 17-38.
- Wilson, N. G., *Aristophanis fabulae. Tomus I, Acharnenses; Equites; Nubes; Vespae; Pax; Aves*, Oxford, 2007a.
- , *Aristophanis fabulae. Tomus II, Lysistrata; Thesmophoriazusae; Ranae; Ecclesiazusae; Plutus*, Oxford, 2007b.