

Lisístrata: estructura escénica

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME

Summary

The scenic structure of Aristophanes' *Lysistrata* shows a very carefully worked pattern which is based on the rhythm of the comic prologue. Even the number of verses fits sometimes a iterative pattern. This procedure of analysis allow to establish from a new point of view the *personae* presents in several scenes.

La clave para reconstruir en la medida de lo posible la forma como se representaron las comedias de Aristófanes es el estudio de la unidad mínima de la representación, es decir la "escena", entendiendo por escena el tiempo durante el que están presentes ante el espectador los mismos personajes. Partiendo de este concepto hemos analizado ya casi la mitad de las comedias de Aristófanes¹. Ahora nos proponemos examinar aquí desde este mismo punto de vista la estructura de *Lisístrata*². La edición de Sommerstein (1994) nos sirve como base para discutir las entradas y salidas de los personajes, aunque no en todos los casos estamos de acuerdo con él en la división que propone. Pero el carácter de este método de examen requiere al menos tener un punto de arranque ajeno a nuestra elaboración para evitar un razonamiento circular.

Tal como se presenta, pues, en esta edición, la comedia se inicia con un solo personaje en escena (al modo de *Los acarnienses*, por ejemplo) que pronuncia un monólogo interrumpido inmediatamente por la entrada de

¹ I. Rodríguez Alfageme (1994), (1997a), (1997b), (1998).

² Sigo el texto de A. Sommerstein (1990) y la versión de A. López Eire (1994) sobre todo en las notas interpretativas y en la introducción.

Calonica (escena 2) para pasar a la exposición de la idea cómica: sólo las mujeres con sus encantos pueden conseguir la paz en Grecia. En el verso 65-66 entran dos grupos de mujeres (escena 3, v. 69, Mirrina) e inmediatamente después Lámpito acompañada de otro grupo (4, v. 78); con ello se llega a la exposición del tema cómico que culmina en el juramento, separado por dos entradas de la esclava escita (5, v. 184 y 6, v. 199)³, por el que se confabulan lacedemonias y atenienses para acabar con la guerra. La salida de escena de Lámpito marca la escena final del prólogo (7, v. 245) y da paso a la entrada del coro de ancianos (8, v. 254) y después el de mujeres (9, v. 319) con el que se enfrentan; de esta forma la párodo comprende dos escenas, lo que es raro en las comedias de Aristófanes; sin solución de continuidad se inicia una escena de batalla (proagón). Probablemente a esta falta de separación con la escena de batalla se debe la división de la párodo en dos escenas. La presencia del Probulo acompañado de esclavos y arqueros escitas abre las escenas de batalla (10, v. 387) y ante el anuncio del asalto a la acrópolis entra en escena Lisistrata (11, v. 430) y siguen una serie de entradas que proporciona un movimiento escénico muy agitado (12, v. 439; 13, v. 443; 14, v. 447; 15, v. 457). La retirada de las mujeres al interior de la Acrópolis señala el inicio del agón en el que se enfrentan Lisistrata y el Probulo (16, v. 461); al final sale primero éste, derrotado (17, v. 610), y después Lisistrata, con lo que el coro inicia la parábasis (18, v. 614-705). Después de la parábasis entramos en la serie de escenas que representan las consecuencias de la realización del plan cómico. En primer lugar, se presentan éstas desde el punto de vista de las mujeres, que no resisten la abstinencia a la que se han comprometido. Entra en escena de nuevo Lisistrata (19, v. 706) que plantea el tema en diálogo con el corifeo y después tres mujeres que demuestran con hechos lo anunciado por la protagonista (20, v. 727; 21, v. 735; 22, v. 741) y quizá una cuarta en el v. 760 (23); salen todas de escena en el v. 781 y cada semicoro entona una canción de chanza contra el otro (24). Después de este enfrentamiento vuelve a escena Lisistrata, quizá un poco antes del final del canto (25, v. 829), y llama a voces a las mujeres que aparecen en el verso siguiente (26, v. 830) para anunciar la entrada de Cinesias, que aparece acompañado de un esclavo y un niño en el verso 845 (27) a la vez que se produce el mutis de las mujeres. La escena siguiente (28, v. 864) es un solo de Cinesias en espera de Mirrina, que aparece en lo alto de la muralla (29, v.

³ Hemos resaltado en negritas los números de las escenas que nos parecen discutibles.

870) para bajar de ella (30, v. 884) y presentarse junto a él (31, v. 889). La salida del esclavo con el niño (32, v. 909) da paso a una serie de escenas cortas marcadas por las salidas constantes de Mirrina en busca de los más variados objetos para desesperación de Cinesias (33, v. 918, catre; 34, v. 920, vuelta; 35, v. 924 colchoneta; 36, v. 925 vuelve; 37, v. 927 cojín; 38, v. 929 vuelve; 39, v. 935 manta; 40, v. 937 vuelve; 41, v. 939 perfume; 42, v. 941 vuelve; 43, v. 945 otro perfume; 44, v. 947 vuelve) y para hacer mutis definitivamente en el v. 951 (45), con lo que Cinesias entona un amebeo con el coro quejándose de sus males. La entrada del Heraldo lacedemonio (46, v. 980) abre el desenlace de la acción cómica. Ambos personajes salen de escena para llevar sus propuestas a las respectivas ciudades y el coro inicia un canto de transformación en el que se enfrentan para acabar reconciliándose (47, v. 1014). A la reconciliación de los dos hemicoros y el canto del coro al unísono siguen la escena de los Embajadores lacedemonios (48, v. 1072), la entrada del ateniense (49, v. 1082), de Lisístrata (50, v. 1108) y de Reconciliación (51, v. 1115). Salen todos de escena (52, v. 1189) para celebrar el banquete de la paz y el coro entona un segundo estásimo que cierra este grupo de escenas. En la secuencia siguiente van saliendo de la fiesta los participantes unos tras otros (53, v. 1216 ateniense; 54, v. 1221 segundo ateniense; 55, v. 1242 lacedemonios y demás) y Lisístrata hace su última aparición para despedir a lacedemonios y atenienses (56, v. 1273) en lo que constituye el éxodo de la comedia.

Estas son las escenas que señala Sommerstein en su edición y que nosotros aceptamos como punto de partida. No obstante algunas de estas entradas son problemáticas, según veremos a continuación. La discusión de los problemas que plantea fijar las entradas y salidas requiere tener en cuenta datos procedentes de la representación dramática (como el movimiento escénico), de las condiciones materiales de ésta, como el número de actores y el reparto de papeles entre éstos, y de la propia estructura formal de la comedia. Y sólo la combinación de estos datos permite establecer o aclarar las escenas delimitadas por las entradas de los personajes. La razón de que esto sea así se debe al hecho de que en realidad estos tres aspectos son interdependientes. Está claro, por ejemplo, que el número de actores que tiene a su disposición el *comediógrafo* influye directamente en la forma de la comedia⁴.

⁴ Thiercy (1984: 67).

El primer lugar en el que nos encontramos con una entrada problemática es el v. 184. Sommerstein señala que la esclava escita entra con un escudo sobre el que se va a hacer la libación del sacrificio. Su mención indica que ésta se encuentra en escena, pero realmente no sabemos en qué momento ha entrado; ha podido ser cuando han entrado las demás mujeres o, mejor, con Lámpito (v. 78), sirviéndole de escolta, lo que tendría sentido ya que ésta llega a una ciudad enemiga. En cualquier caso, parece innecesario suponer una entrada independiente para la esclava aquí. De hecho la escita parece que está en escena, puesto que si acudiera a la llamada de Lisistrata no daría sentido que entrara, distraída, mirando para otro lado, según deja entender la pregunta de Lisistrata (184, ποῖ βλέπεις;...). De todas formas la distracción del personaje no resulta sorprendente (los policías en toda época tienden a mirar a otro lado, cuando hay un problema; tampoco los arqueros que acompañan al Probulo son muy eficientes, vv. 430 ss.)⁵. Lisistrata, entonces, le pide el escudo para hacer la libación, lo que no deja de tener su efecto cómico. Por lo tanto, en ausencia de indicación alguna es mejor no aceptar una entrada independiente para este personaje mudo, que tiene algo de estafalario (no hay en la vida real mujeres policía, como los arqueros escitas). Después es posible que la salida de Lámpito se produzca antes que la toma de la Acrópolis, tal como indica βαδίζει en el verso 243 (Sommerstein *ad loc.*).

La mayor parte de las escenas de la comedia se resuelven con tres actores⁶ y un número variable de personajes mudos. Únicamente hay dos escenas que requieren un cuarto y una incluso parece pedir un quinto actor. Se trata de la escena 4-5 (LiCaMiLa), 14-15 y 22-23 (LiMuMuMu y LiMuMuMuMu). La primera pertenece a la secuencia de escenas en la que está presentes Lámpito, Lisistrata, Calónica y Mirrina (vv. 78-245). La última escena forma parte de una serie de entradas y salidas consecutivas que incluso parece exigir un quinto actor; se trata de la secuencia que dramatiza los esfuerzos de las mujeres por escapar de la Acrópolis. Indudablemente suponer un quinto actor para una única escena (vv. 760-781) parece poco justificado, aunque entraría dentro del uso que hace la comedia del quinto actor (Thiercy 1984: 67). No obstante, podemos prescindir de él suponiendo que al menos dos de las cuatro mujeres que intentan escapar están

⁵ Vid. Henderson (1987: 90-91).

⁶ Sobre el número de actores en el teatro griego y especialmente en la comedia de Aristófanes *vid.* Thiercy (1986: 40-67), Mastromarco (1994: 123).

interpretadas por el mismo actor. Podemos imaginar un movimiento escénico como el siguiente: al saludo del corifeo de las mujeres (706) Lisístrata aparece en escena y, después de exponer el problema de defecación que tiene que afrontar (ha sorprendido ya en plena huida a tres o cuatro mujeres), aparece la Mujer 1 demostrando de hecho lo que acaba de decir Lisístrata (727-734); en el verso siguiente aparece la Mujer 2; siete versos más tarde entra la Mujer 3 (v. 742) con el casco de Atenea bajo la túnica para simular un embarazo y dieciocho versos después la Mujer 4 (v. 760), que sólo pronuncia 2 versos. El diálogo que sigue a su entrada se produce entre Lisístrata y la Mujer 3. Salen todas en el verso 780. En cualquier caso hay más de una mujer en escena en el v. 762, según indica el plural *παύσασθε*. Por lo tanto hay que pensar que la Mujer 3 permanece en escena junto con la Mujer 4; así lo confirma el hecho de que esté hablando cuando entra la Mujer 4. El cambio de vestimenta del actor que ha adoptado la máscara de la Mujer 1 para salir como Mujer 3 tiene que producirse durante la intervención de la Mujer 2; y, en efecto, los siete versos que ésta recita en su escena dan tiempo suficiente para el cambio, según indican otros paralelos⁷. De esta forma el mismo actor interpretaría a la Mujer 1 y 3 (6 versos y 13 versos respectivamente) y otro se encargaría de 2 y 4 (4 y 2 versos). El movimiento escénico sería el siguiente: Mujer 1 sale de escena en 735 a la vez que entra Mujer 2, que a su vez sale en 739 (en este caso tendríamos una escena más) o mejor en 742 a la vez que entra Mujer 3. En resumidas cuentas estas escenas se pueden resolver con tres actores, tal como también propone Thiery (1986: 56). Por lo tanto, sólo en el prólogo es absolutamente necesario un cuarto actor, que podría interpretar a Mirrina, como propone Thiery (1986: 55), o a Lámpito, que no vuelve a aparecer en toda la obra o, mejor, como sugiere Mastromarco (1995: 88-89), a Calónica, que es el personaje que recita menos versos, actúa como *βομολοχος* y además también es exclusivo del prólogo. De esta forma la acción cómica gana en movimiento. En efecto, la escenificación que proponen la mayor parte de los editores supone la aparición sucesiva y acumulativa de personajes que permanecen mudos en escena después de recitar sus versos y más bien nos parece que esta secuencia tiene su estricto paralelo en la secuencia del acto siguiente, cuando el Probulo pretende apresar a las mujeres y someter su rebelión. El movimiento que proponemos favorece la siguiente interpretación de la acción: tras la exposición

⁷ Así ocurre en *Las aves*; I. Rodríguez Alfageme (1997b: 58).

por parte de Lisístrata de la difícil tarea que es contener a las mujeres aparece una que intenta escapar; cuando parece que va a lograr meterla en la Acrópolis se le escapa otra por la misma puerta. Vuelve a impedir la huida de ésta y, tras un brevísimo descanso (dos versos), que acentúan la espera del espectador, sale otra mujer. Ésta ofrece a Lisístrata una excusa increíble para su huida y en cuanto encuentra una menos especiosa aparece otra mujer que se apunta al mismo pretexto. Lisís-trata, entonces, trae a colación un oráculo, tan disparatado como las excusas de sus compañeras, para conseguir que respeten su juramento y no huyan.

Más complejo es el caso de las escenas que se inician en el verso 435 (2º acto). En ellas interviene el Probulo acompañado de un número no determinado de arqueros, que se enfrentan con una serie de mujeres. La aparición de éstas en escena no está señalada por ningún verbo de movimiento, lo que complica aún más el problema, y los manuscritos no aclaran nada, o bien reparten estos versos entre Lisístrata y la corifeo de las mujeres, Estratilis (cf. v. 365, Thierry 1986: 55). Las palabras del Probulo (446, παύσω τιν' ὑμῶν τῆσδ' ἐγὼ τῆς ἐξόδου, “¡A alguna de vosotras le voy a cortar esta salida!”) es lo único que nos permite deducir que se produce alguna salida, y que posteriormente hay una salida de un grupo (v. 456), señalada ésta con un verbo de movimiento. Aceptando que todas las mujeres permanecen en escena, son necesarios cinco actores, ya que están presentes Lisístrata y el Probulo además de las mujeres. Pero los tres actores que interpretan a las tres mujeres no dicen más que dos versos cada uno. Indudablemente podemos deducir de las palabras del Probulo que hay varias entradas y que los personajes no se pueden identificar, como hace el código *R*, con Lisístrata y la corifeo, que ya están en escena. Para la solución de estos problemas creo que el número de arqueros puede aclarar algo. Está claro por el dual que al menos son dos que actúan de consuno en el intento de atar a Lisístrata: 438, καὶ σὺ μετὰ τούτου χανύσαστε δῆστον. Pero, la amenaza de la mujer que entra en escena inmediatamente después de estas palabras está en singular, así que se dirige sólo a uno de los arqueros. La reacción del Probulo revela que uno de los dos arqueros ha escapado, ποῦ ἔστιν ἕτερος τοξότης; que, si lo entendemos bien, quiere decir “¿dónde está *el otro* arquero?”. La amenaza de la segunda mujer se dirige también a un solo arquero y el Probulo dando la réplica pide esta vez un arquero cualquiera, ποῦ τοξότης; “¿dónde hay un arquero?”. Con estas precisiones podemos reconstruir el movimiento escénico así: el primer arquero intenta

cumplir las órdenes del Probulo y ante la amenaza de Lisístrata se retira (cf. ἄδεισας οὗτος;...). El Probulo llama en su ayuda al segundo arquero para que la reduzcan entre los dos, pero el primero se queda atrás, de forma que la primera mujer al entrar en escena dirige su amenaza al segundo arquero que se aproxima a Lisístrata. La réplica del Probulo se dirige, entonces, al primer arquero (ἕτερος) que se dirige a prender a la primera mujer, mientras el segundo arquero escapa. La aparición de la segunda mujer le deja en franca minoría y sale huyendo. De ahí la réplica del Probulo preguntando por *un* arquero, que puede ser el segundo ya de vuelta de su retirada. Mientras éste intenta sujetar a la mujer, el Probulo cierra la puerta de la Acrópolis para impedir que salga ninguna mujer más, pero el arquero se encuentra con que la corifeo⁸, o bien otra mujer, sale en ayuda de aquélla adoptando el mismo tono que las otras mujeres y vuelve a escapar, dejando solo al Probulo, según indica él mismo al decir: ἐπιλέλοιφ' ὁ τοξότης. Éste al fin logra reunirlos en el verso siguiente con la intención de atacar de consuno con ellos (ὁμόσσε χωρομεν αὐτάς). En otras palabras, toda la secuencia puede desarrollarse con sólo dos arqueros que huyen por turnos para refugiarse, por ejemplo, detrás del Probulo. Al final quedan las fuerzas equilibradas (Lisístrata y dos mujeres, Probulo y dos arqueros), cuando inician lo que parece el ataque final, pero al intentarlo tienen que dejar sin vigilancia la puerta de la Acrópolis y eso permite que salga el batallón de mujeres y ponga en fuga a los arqueros definitivamente. Indudablemente también puede llevarse a cabo esta secuencia con cuatro arqueros, pero no es necesario y creo que la farsa cómica se resuelve mejor con fuerzas más igualadas y la acción reiterada de huidas y regresos. Desde este punto de vista es necesario suprimir la escena 14 (v. 447), pero esta hipótesis permite que la obra se represente con tres actores y un figurante.

Hay otro problema en la escena que cierra la secuencia de Mirrina y Cinesias. Después de que ésta desaparezca definitivamente aparece un Heraldo lacedemonio que viene a ofrecer la paz y a contar la contrapartida espartana de lo que ha ocurrido en escena con Cinesias. Pues bien, el verso 982 y los correspondientes al personaje que da la réplica al heraldo, se suelen

⁸ La atribución a la corifeo recoge la interpretación de Thiery (1986: 56): este autor identifica a las dos mujeres con Mirrina y Calónica, lo que a todas luces es más económico desde el punto de vista de la representación teatral. Al fin y al cabo son ellas las que han prestado su ayuda a Lisístrata desde el principio e introducir aquí tres viejas que no vuelven a aparecer en la obra no da mucho sentido.

atribuir a un Pritano (Thiercy 1986: 57), al Probulo (López Eire 1994: 229-30) o a Cinesias (Sommerstein 1990: 205). Dado que no tenemos ninguna indicación de que Cinesias haya hecho mutis en 979, ni de la entrada de otro personaje, creo que la mejor solución es la última. La escena sirve de cierre precisamente a la secuencia que constituye el núcleo de la comedia (Cinesias / Mirrina) al mostrar cómo el mal que aqueja a Cinesias se ha extendido a Esparta. En esta perspectiva la introducción de un nuevo personaje, aparte del Herald, dejaría aislada esta escena de la precedente. Además esta escena de cierre da paso a la reconciliación de los dos coros que se produce a continuación, lo que aboga a favor de una mayor trabazón entre las escenas. Incluso es posible pensar que el embajador ateniense que negocia la paz en vv. 1082 ss. sea el mismo Cinesias, al menos es de suponer que ha puesto todo el interés en cumplir el encargo que le hizo Mirrina al desaparecer (950-1, ἀλλ' ὅπως / σποιδάς ποιείσθαι ψηφιεῖ), y no sería de extrañar que apareciera ahora al frente de la delegación del Consejo.

Los problemas que plantea el último acto de la obra son de otra índole. Después de la última intervención del coro en 1189 salen de la fiesta sucesivamente dos atenienses y un lacedemonio y después otro personaje, que tiene un papel difícil, si se le atribuye el canto que sigue a estos versos. Normalmente se le identifica con Lisístrata (Sommerstein 1994: 221-2) o con el Pritano (Thiercy 1984: 57). Ante todo hemos de señalar que no se indica la entrada de ningún personaje en 1273. Las dificultades se acentúan porque no tenemos ninguna indicación escénica y hemos de aceptar que no sabemos bien lo que ocurre en escena⁹. Pero, al menos parece que hay tres actores en escena, y quizá cuatro. De ellos el que tiene el papel más reducido es el llamado Ateniense 2 que sólo recita 8 versos, frente al Ateniense 1 que recita 20, el Lacedemonio tiene a su cargo 6 versos recitados y dos cantos de gran dificultad; el actor que Sommerstein identifica con Lisístrata recita 7 versos y, según este autor, un canto de menor extensión¹⁰. Si aceptamos este reparto, se encontrarían en escena los cuatro actores que exigen otros lugares de la comedia, y un gran número de comparsas que les dan escolta (esclavos, ciudadanos, mujeres espartanas y atenienses). Pero en esta identificación resulta extraño que se introduzcan justo al final de la comedia dos personajes

⁹ Como señala Sommerstein (1989: 218).

¹⁰ El editor inglés acepta la sugerencia de Händel (1963: 164-5) y Marzullo (1975-7: 137-8).

nuevos que no hacen más que narrar el desarrollo del banquete. Según hemos dicho, es posible pensar que el Ateniese que entra en 1082 preguntando por Lisístrata sea el propio Cinesias que ha cumplido el encargo hecho por Mirrina y entonces no sería extraño que fuera también uno de los Atenienses que sale de la fiesta en el último acto. Así como el Embajador ateniense es el mismo que ha hecho su primera aparición en 1072, podríamos identificar el otro ateniense con el Probulo, si no queremos suponer un personaje nuevo.

Para poder aclarar este problema es necesario establecer, al menos hipotéticamente, el reparto de los personajes entre los actores. No tenemos otra vía para establecerlo que determinar el peso relativo de los distintos personajes en cada uno de los actos¹¹. El cómputo de versos de cada uno de ellos arroja el siguiente resultado:

Prólogo (1^{er} acto): El peso de la escena recae en Lisístrata. Los papeles de Calónica y de Mirrina tienen el mismo peso (49 vv.), de acuerdo con el reparto que establece Mastromarco (1995). Únicamente en el caso de Calónica hay dos lugares (15, 42) en los que el actor recita más de tres versos seguidos y otros dos en los que recita tres versos. En cambio Mirrina sólo recita tres versos en 129, en las demás intervenciones se limita a uno o dos versos. Lámpito sólo recita 28 versos. En estas circunstancias parece evidente que el segundo y el tercer actor se reparten los papeles de Calónica y Mirrina sin que sea muy claro a quien corresponde cada uno. Únicamente la importancia del papel de Mirrina en el desarrollo de la comedia, sobre todo en la secuencia central, invitan a atribuir este papel al segundo actor y reservar el de Calónica para el tercero.

En el proagón y el agón (2^o acto) el reparto de papeles es coherente con el prólogo: Lisístrata con un centenar de versos puede asignarse al primer actor y al segundo el Probulo (81 vv.). La Mujer 1 recita 10 versos, la segunda 4 y sólo 2 la tercera, lo que plantea un problema que creo se puede resolver con dos actores (1^a y 2^a mujer) y el corifeo de las mujeres (3^a mujer), como hemos visto.

¹¹ Según la división propuesta por Sommerstein (1984: 147) el primer acto corresponde al prólogo, el segundo al proagón y el agón (vv. 387-613), el tercero (huida de las mujeres) a los vv. 706-780, el cuarto al enfrentamiento de Cinesias y Mirrina (829-1013), el quinto a la Reconciliación (vv. 1072-1188) y el sexto al éxodo. El cómputo de versos que se hace aquí es aproximado debido sobre todo a los casos en los que el mismo verso es recitado por dos actores. En principio hemos contado éstos como medios versos.

El tercer acto, tras la escena epirremática que equivale a la parábasis, puede resolverse también con cuatro actores: el primer actor interpretaría a Lisístrata, el segundo actor a Mu1 (6 vv.) y Mu3 (14 vv.), el tercer actor a Mu2 (4 vv.) y el cuarto a Mu4 (2 vv.).

La serie (4º acto) que constituye el centro de la comedia es más compleja, dramática y estructuralmente. Si la consideramos como un único acto comprendido entre dos actuaciones del coro (781 y 1114), nos encontramos con que Lisístrata deja de ocupar el papel preponderante al recitar sólo 23 versos y desaparecer de escena. El primer actor se haría cargo de Cinesias, que no abandona la escena y pronuncia unos 86 versos, el segundo actor se haría cargo de Mirrina (40 versos) y el tercer actor interpretaría el Herald, que recita 18 versos y sólo en dos ocasiones tiene una tirada de más de tres versos. Pero, entonces, ¿quién interpreta Lisístrata? No parece sensato atribuirle ese papel al cuarto actor, que, como hemos visto, sólo recita en las escenas anteriores dos versos en dos ocasiones. Podría encargarse de él el tercer actor, con lo cual recitaría otros 23 versos y su papel se equipararía al del segundo actor que interpreta a Mirrina¹². En la escena inicial aparece otra mujer que responde a la llamada de Lisístrata, identificada por Sommerstein con Calónica. En total ésta recita tres versos antes de hacer mutis y podría estar interpretada por el cuarto actor, pero también es posible atribuir estos versos a la corifeo de las mujeres (Thiercy 1986: 56).

En el 5º acto, Reconciliación, el reparto parece menos problemático: primer actor, Lisístrata (56 vv.), segundo actor, Delegado ateniense (24 vv.), tercer actor, Embajador espartano (17 vv.). Y la última serie de escenas es la más compleja de todas debido sobre todo al carácter de los personajes que interpretan los cantos y danzas que cierran la obra. El papel menos importante, con sólo seis versos, es el del llamado Ateniense2, que podemos atribuirlo quizá al cuarto actor, o mejor al tercero. El Ateniense1 recita 22 versos, lo que entra en los márgenes que hemos venido atribuyendo al segundo actor, pero no excluye al tercero. Indudablemente el papel más complejo es el del Embajador espartano que interpreta dos cantos líricos muy complejos acompañados de baile. Es lógico pensar que este papel sea interpretado por el primer actor, pero eso nos plantea el problema de qué actor interpreta el canto y los seis versos con los que se despiden a los lace-

¹² Esta es la solución que encuentra Thiercy (1986: 56-57).

demonios y se les entregan las mujeres. Una parte de los editores¹³ atribuye los versos 1273-78 al Delegado (Pritano) y otra a Lisístrata¹⁴. Desde el punto de vista adoptado aquí, si hemos de atribuir el papel más difícil del Embajador lacedemonio al primer actor, resulta un tanto forzado atribuir este segundo papel al segundo actor en la máscara de Lisístrata, lo que es imposible si éste ha de interpretar al primer ateniense, así que desde este punto de vista gana peso la solución propuesta por Wilamowitz que identifica al personaje que pronuncia estos versos con el Pritano, presente en esta serie de escenas desde el primer momento (Wilamowitz identifica a éste con el primer ateniense). Desde otro punto de vista en la comedia la función de Lisístrata se ha cumplido ya con la escena de la Reconciliación y quien celebra el triunfo del último acto es el conjunto de los ciudadanos atenienses y espartanos, así que su presencia no es necesaria en esta escena¹⁵. El único argumento que opera en contra de este reparto es la posición neutral que adopta el personaje al entregar las rehenes laonias y el plural que emplea (ὄρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα, 1277). Pero el hecho de que ese plural dé al personaje una función coral y la exhortación a la danza con la que termina invitan a atribuir estas palabras al corifeo. El coro, ya reconciliado mucho antes, goza de cierta neutralidad frente a espartanos y atenienses; su caracterización como grupo de ancianas y ancianos ayuda además a esta actuación. Con esta solución, sin embargo, persiste el problema de quién entona bailando el canto subsiguiente (1279-1290), que se suele atribuir al coro¹⁶. Pero, parece mejor atribuirlo al Delegado ateniense, entre otras razones porque es un canto acompañado de danza que recibe su réplica en el canto y danza del Embajador espartano (1296-1321). En efecto, el primero de ellos (1279-94) cuenta con cinco períodos¹⁷, pero el cómputo de tesis

¹³ Así Wilamowitz, quien atribuye el canto siguiente al coro. Coulon. Henderson, Cantarella, Thiery (1984: 57).

¹⁴ Händel (1963: 164-5), Marzullo (1975-7: 137-8), Sommerstein, donde se puede encontrar un buen resumen de los argumentos a favor de una u otra solución.

¹⁵ Este es el sentido de la comedia tal como lo analiza Sifakis aplicando el método del análisis del cuento popular de Propp a las comedias de Aristófanes (1992: 132).

¹⁶ Así piensan Blaydes, Hall-Geldart, Wilamowitz, Coulon, que siguen la indicación del manuscrito B. En contra Zimmermann (1985: II 45-46), Henderson (*ad* 1273-1321).

¹⁷ Según el análisis de Zimmermann (1985 : II 191 ss.), aceptado por Henderson (1987: 215 ss.): en contra Parker (1997: 388-391) prefiere separar en dos versos las líneas 1281-2 interpretándolas como 3tr[^] + lec, de forma que tendríamos 6 períodos.

establece claramente una estructura bipartita $(8 + 14 + 8) + (15 + 16)$ en casi exacta equivalencia $(30 + 31)$. Por su parte el canto del Embajador espartano (1296-1315) parece tener una estructura más compleja¹⁸. En efecto, a primera vista parece tener mucha mayor extensión, pero, si consideramos que los versos iniciales forman un preámbulo independiente (2ia ba || cr 2tr), el aspecto que toma este canto es muy distinto. El período siguiente a estos dos versos cuenta con 15 tesis y el segundo con 13 y después sigue un período largo que Zimmermann no divide (33 tesis). De forma que podemos ver la equivalencia entre ambos cantos compuestos de dos partes de semejante número de tesis $(30 + 31 / 28 + 33)$. Ambas danzas cuentan con el mismo número de pasos ejecutados en justa reciprocidad por los dos firmantes de la paz (61 tesis). El éxodo sigue así la misma técnica que ha puesto de relieve Irigoien (1997: 31) en la párodo de *Las tesmoforiantes*.

Si prescindimos, por lo tanto, de la idea de que el personaje que despidе al cortejo sea Lisistrata (como propone también Henderson (1987: 214-215), aunque después admita su presencia en escena), es necesario suprimir la última escena señalada por su entrada y el reparto de personajes sería el siguiente:

Protagonista :	Lisistrata, Cinesias, Embajador espartano.
Comprimario:	Mirrina, Probulo, Mu1 y Mu3, Delegado ateniense, (Lisistrata/ Delegado ateniense).
Tercer actor:	Calonica, Vieja1, Mu2, Heraldo, Lisistrata (4º acto), Embajador espartano, Ateniense1.
Cuarto actor:	Lámpito, Vieja2, Mu4, Calonica?, Ateniense2.
Figurante:	Vieja3.

Este reparto coincide en líneas generales con el que propone Thiery (1986: 57)¹⁹; las diferencias se deben, en parte a que este estudioso

¹⁸ Tal como lo analiza Henderson (1987: 219) y Zimmermann (1985: II 42-49); también Parker (1997: 392-395) hace notar las dificultades de identificación del metro, a las que se añaden los problemas de la tradición manuscrita.

¹⁹ 1er actor: Lisistrata (1-864, 1108-1188), Cinesias, Lacedemonio (1241-1320).

2º actor: Lámpito, Probulo, 1ª y 3ª mujer (728-761), Mirrina (837-951), Pritano.

3er actor: Cleónica, 2ª y 4ª mujer (735-761), Lisistrata (829-865), Heraldo, Embajador de Esparta, Ateniense.

Comparsa: Mirrina (69-253 y 443 ss.).

francés sigue otros criterios, y en parte a la distinta atribución de versos entre Calónica y Mirrina en el prólogo, que hemos aceptado. En efecto, el reparto propuesto por Thiery se basa en la división del papel de Mirrina entre dos actores, que se hace posible por la observación de que este personaje tiene un papel secundario en el prólogo (Thiery 1986: 55). Pero, ante los argumentos que expone Mastromarco (1995) posteriormente a la obra de Thiery se hace difícil aceptar esta idea: Mirrina recitaría 49 versos en el prólogo, lo que le convierte en el segundo personaje. De hecho Mirrina es uno de los personajes clave de la obra, porque es la guía de las atenienses y es ella en persona la encargada de poner en práctica el plan de Lisístrata en la secuencia central²⁰. En consecuencia, parece mejor atribuir su papel al 2º actor. Un problema distinto, pero relacionado con éste, se plantea con el papel de Lámpito que Thiery atribuye al segundo actor, lo que obliga a considerar que el papel de Mirrina lo desempeña en el prólogo el cuarto actor.

En resumen, podemos resumir en el siguiente cuadro la estructura escénica de *Lisístrata*:

esc	vers	metr	personas	acción	
Acto 1: prólogo					
1.	1	3ia	Li	se queja de que no llegan	
2.	6	3ia	LiCa	disculpas por la tardanza	χαῖρε
3.	66	3ia	LiCaMimu	anuncia llegada	χωροῦσι
4.	78	3ia	LiCaMiLaMu	plan de acción	
5.	199	3ia	LiCaMiLaMu	esc. trae la copa: juramento	φερέτω
6.	245	3ia	LiCaMi	toman Acrópolis / se encierran	εἰσιούσα
párodo					
7.	254	4ia	1coro	entra el coro de viejos	χώρει
8.	319	iach	2coro	entran mujeres: se enfrentan	σπευστέον
	350	4ia	coro	batalla de teas y jarros	
Acto 2: proagón					
9.	387	3ia	Prar	Pr va a romper la puerta	ἄρ' ἐξέλαμψε
10.	430	3ia	PrarLi	sale Lisístrata	ἐξέρχομαι
11.	437	3ia	PrLiarMu1	defiende a Lisístrata	
12.	443	3ia	PrLiarMu2	otra mujer defiende a Mu2	
13.	457	3ia	PrLiarMumu	se enfrentan mu y ar	ἐκθεῖτε
14.	461	3ia	PrLiMu	retirada de mu y ar	ἐπαναχωρεῖτε

Personajes mudos: Beocia, Reconciliación, Corintia, esclavos, etc.

²⁰ Cf. López Eire (1994: 83 ss.).

	467	4ia				
agón	476	cria	PrLiMu	dos coros	oda	
	484	an	PrLiMu	dos coros	katakakel.	
	486		PrLiMu	dos coros	epirrema	
	532		PrLiMu	dos coros	pnigos	
	539		PrLiMu	dos coros	intr	
	541	cria	PrLiMu	dos coros	antoda	
	549	an	PrLiMu	dos coros	antikatakakel.	
	551		PrLiMu	dos coros	antepirrema	
	598		PrLiMu	dos coros	pnigos	
15.	611	3ia	LiMu	cierre		βαδίζων
parábasis						
16.	614	4tr	coro		kommation	
	616	crtr	coro		oda	
	626	4tr	coro		epirrema	
	636	4tr	coro		kommation	
	638	crtr	coro		antoda	
	648	4tr	coro		antepirr.	
	659	crtr	coro		oda	
	671	4tr	coro		epirrema	
	682	crtr	coro		antoda	
	696	4tr	coro		antepirr.	
				
Acto 3						
17.	706	3ia	Li	todas quieren escaparse		ἐξελήλυθας
18.	727	3ia	LiMu1	lana mojada		ἔρχεται
19.	735	3ia	LiMu2	lino sin pelar		ἐξέρχεται
20.	740	3ia	Li	si tú lo haces las demás querrán		
21.	742	3ia	LiMu3	embarazo simulado		
22.	760	3ia	LiMu3Mu4	insomnio		
23.	781	tr	coro	canto de chanza		εἰσώμεν
Acto 4						
24.	829	3ia	Li	llega un hombre		ἰού, ἴτε
25.	830	3ia	LiMimu	acuden		τί δ' ἐστίν
26.	845	3ia	LiCini	llega Cinesias		ἀπέλθετε
27.	864	3ia	Cini	Cinesias solo espera a Mi		καταβάσα
28.	870	3ia	CiniMi	aparece Mi en la muralla		
29.	888	3ia	Cini	Mi baja		καταβατόν

30.	889	3ia	CiniMi	Entra Mirrina	
31.	909	3ia	CiMi	sale el esclavo con el niño	φέρω
32.	918	3ia	Ci	Mirrina sale a buscar el catre	
33.	920	3ia	CiMi	vuelve	ἰδοῦ
34.	924	3ia	Ci	Mirrina sale a buscar colchoneta	ἔξοι
35.	925	3ia	CiMi	Mirrina vuelve	ἰδοῦ
36.	927	3ia	Ci	Mirrina sale a buscar cojín	
37.	929	3ia	CiMi	vuelve	
38.	935	3ia	Ci	Mirrina sale a buscar una manta	ἔρχομαι
39.	937	3ia	CiMi	vuelve	
40.	939	3ia	Ci	Mirrina sale a buscar perfume	
41.	941	3ia	CiMi	vuelve	
42.	945	3ia	Ci	Mirrina va a traerle otro perfume	
43.	947	3ia	CiMi	vuelve	λαβέ
44.	951		Cico	sale Mi; diálogo lírico (amebeo)	οἴχεται
	954	an			
45.	980	3ia	CiHe	el He propone la paz	πᾶ
46.	1014	4tr	coro	estásimo	ποτάομαι
	1043	cr			
Acto 5					
47.	1072	3ia	Em	llegan los embajadores lac	χωροῦσι
48.	1082	3ia	EmAt	el ateniense pregunta por Li	ὄρω
49.	1108	4an	EmAtLi	entra Li acuerda la paz	ἔξέρχεται
	1112	3ia			
50.	1189	cr	coro	estásimo	ἴομεν
Acto 6					
51.	1216	3ia	At1	sale de la fiesta	ἄνοιγε θύρα
52.	1221	3ia	At1At2	sale At2 de la fiesta	χῆμεις
53.	1242	3ia	AtAtLa	se añade el Laconio	χωροῦσι
	1247	tr			
	1247	lir			

Según se ve en el esquema las entradas y salidas se indican casi siempre con un verbo de movimiento, salvo la serie casi instantánea de la secuencia de Mirrina y Cinesias, en la que la ausencia de indicación no causa ningún problema.

Después de estas precisiones podemos establecer una estructura escénica como la siguiente:

	escenas	núm. de versos			
Prólogo	2+3+2	6	66	133	55
Párido		2	133		
Acto 2	Proagón	6	43	45	
	Agón	2	135		
Parábasis		1	92		
Acto 3	1+4+1	6	21	33	21
	coro	1			
Acto 4	6+2+12+2	22	60	62	63
	coro	1			
Acto 5	1+1+1	3	10	33	74
	coro	1			
Éxodo	1+1+1	3 (4)	31		

De este esquema resalta a primera vista cómo la comedia se estructura en series de seis escenas que alternan con series de dos. Este esquema aparece en el prólogo y se repite en los actos que plantean los obstáculos que ha de vencer la heroína para llevar a cabo su plan (2^o y 3^{er} actos). El 4^o acto (Cinesias) se puede estructurar sobre también sobre este módulo: las seis primeras escenas, hasta la entrada de Mirrina, sirven de presentación, siguen dos escenas introductorias, hasta que Cinesias y Mirrina quedan solos en escena, la secuencia de doce escenas del enardecimiento de Cinesias y una secuencia de dos escenas que cierra el acto con la proposición de paz (lamento y solución). La comedia se cierra con dos actos constituidos por tres escenas cada uno separados entre sí por dos intervenciones del coro, de forma que el ritmo 6 + 2 señalado por el prólogo se convierte en 1 + 3 + 1 + 3.

Por su parte el prólogo claramente tiene una estructura tripartita: la parada²¹ comprende los primeros 66 versos, hasta que el grito de Calónica,

²¹ Sobre este concepto *vid.* Mazon (1904: 57).

λοῦ, λοῦ, que funciona como un *proanafonema*²², da entrada a las mujeres con lo que se inicia la exposición del tema cómico; el juramento y la toma de la Acrópolis cierran la acción del prólogo. Es decir, el *proanafonema* señala el inicio de la acción cómica, ya que la escena previa sólo cumple la función de llamar la atención del espectador. El mismo *proanafonema* vuelve a aparecer en el verso 829 señalando el inicio de las secuencias centrales de la obra, en las que se lleva a la práctica el juramento prestado en el prólogo. La obra, por lo tanto, tiene una estructura bipartita: desde el primer grito, pronunciado por Calonica, hasta el segundo puesto en boca de Lisístrata, se realiza la acción cómica y se solucionan los enfrentamientos que ésta produce: por una parte la resistencia del estado ateniense y por otra el esfuerzo por mantener unidas a las conjuradas. La segunda parte pone en escena el plan de acción acordado (la acción paralela de Esparta se soluciona mediante el recurso de los embajadores) para pasar al éxito y al triunfo de los planes de Lisístrata. De acuerdo con el número de escenas al que hemos reducido la obra el centro caería en la escena 27, justo en el solo de Cinesias que da paso a las escenas centrales de este acto. Hay, en fin, otro grito, este de alegría en boca del coro (1291), que indudablemente señala el éxodo²³.

Los actos centrales de la obra presentan además de esta estructura escénica tan sorprendente una composición muy cuidada. Baste señalar, por ejemplo, que el acto 3º tiene claramente una estructura tripartita. La primera secuencia y la última, con sólo una escena, consisten fundamentalmente en parlamentos de Lisístrata. En el primero expone ésta cómo todas las mujeres quieren volver con sus maridos, en el último logra convencerlas para que no lo hagan. La secuencia central de cuatro escenas sirve para ilustrar lo que ha dicho Lisístrata inmediatamente antes. Pues bien, a estos paralelismos corresponde un número de versos tasado: 21 en la primera y la última secuencia y 33 en la central²⁴. En cambio, las secuencias del acto 4º ofrecen una estruc-

²² Sobre este concepto y su función como divisoria en las comedias de Aristófanes, *vid.* Irigoien (1997: 21-22).

²³ Su mera presencia hace dudoso considerar que se ha perdido el final de la comedia. La equivalencia del número de tesis invita a pensar, según hemos visto, que el canto del espartano está en responsión con el canto del Delegado ateniense. Por su parte Parker (1997: 359) parece acariciar la idea propuesta por Wilamowitz de que se ha perdido un canto coral que estaría en responsión con el canto del Delegado.

²⁴ Estos módulos se repiten en las comedias de Aristófanes, *cf.* Irigoien (1997: 34, 39).

tura más compleja, pero también se pueden establecer tres módulos de casi igual extensión (60+62+63).

Hemos visto como el *proanafonema* cumple una función importante en la economía de la obra. Algo semejante ocurre con otra frase, que se repite en tres lugares referida a personajes mudos y una vez en boca del Delegado de Atenas que pregunta por Lisístrata (1086). Se trata de la pregunta ποῦ ἴστίη que aparece en el verso 184, en 431 y en 1115. En el verso 431, como hemos visto, es el Probulo quien pregunta por el arquero; en los otros dos es Lisístrata quien no encuentra a la esclava en la primera y a Reconciliación en la segunda. Indudablemente las dos primeras escenas están en correspondencia. La primera señala las escenas finales del prólogo al iniciar el juramento, la segunda da paso a la batalla entre las mujeres y el Probulo después de las dos escenas introductorias. Desde esta perspectiva se entiende que se repita la misma pregunta justo en el momento en el que Lisístrata resuelve el conflicto. Pero también la repetición cumple una función cómica. En todos los casos se trata de una situación análoga: un personaje principal de la obra no encuentra a un subordinado al que necesita. La repetición de la pregunta trae a la memoria del espectador lo que ya ha visto: el esclavo que se distrae de su cometido, o que intenta evitar un trabajo que le ha sido encomendado. Esto es claro en los dos primeros ejemplos y, si pensamos que el comparsa es el mismo en los tres casos (o al menos en el primero y el último), se produciría un efecto cómico bastante eficaz, al ver el espectador que la misma Reconciliación incurre en el vicio típico de los esclavos. Teniendo en cuenta estos paralelos y el papel subordinado que desempeñan estas máscaras con respecto a Lisístrata y al Probulo, se hace bastante dudoso que su aparición en escena sea independiente del personaje al que se subordinan. Claramente ocurre esto en los dos primeros casos y ello nos hace suponer que ocurría lo mismo en la escena de Reconciliación, quien, para nosotros, haría su aparición junto a Lisístrata. De ahí que no hayamos anotado una escena aparte. También desde esta perspectiva adquiere sentido la pregunta del Delegado de Atenas en 1086, que viene en condiciones de necesitar con toda urgencia la solución del problema que le aqueja. En cualquier caso, podemos decir que esta pregunta no funciona en Aristófanes como señal de entrada en escena. La pregunta ποῦ ἴστίη aparece 19 veces

en Aristófanes²⁵; en todos los casos se trata de un personaje que no encuentra algo o alguien, porque no lo ve (quizá donde esté más claro sea en la escena del paso de la Éstige en *Las ranas*, 286²⁶). El único lugar en el que parece implicar una entrada es el prólogo de *Los acarnienses* (129)²⁷, cuando Diceópolis pregunta por Anfiteo. Pero en los demás lugares queda excluida una entrada: así en *Las aves* la pregunta por el esclavo portador de la cesta para el sacrificio no implica su entrada²⁸.

En conclusión, se puede afirmar que Aristófanes señala explícitamente las entradas de los personajes, salvo en aquellos casos de entradas y salidas repetidas y aquellos otros en los que resulta evidente el movimiento escénico. Y desde otro punto de vista este estudio viene a confirmar la importancia que tiene el prólogo de la comedia para determinar el ritmo de la obra desde el punto de vista dramaturgico. La impresión que produce este fenómeno que se revela en el estudio de la estructura escénica de la comedia hace pensar que lo mismo que Aristófanes escribe las partes bailadas contando los pasos de los coreutas, o de los protagonistas en el caso de las monodias, tasa con mucho cuidado las escenas de la comedia y el ritmo que éstas producen en el espectáculo. La comedia por su carácter de farsa requiere una medida en todos los procedimientos escénicos de los que se veía libre la tragedia.

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME

Universidad Complutense

²⁵ *Ach.* 129, 1224; *Eq* 1322; *Nub* 214, 903; *Av* 863-864; *Lys* 441, 1086, 1114; *Thest* 21, 645; *Ran* 83, 286, 483, 983, 1305; *Ecccl* 333; *Plu* 393, 647.

²⁶ En los demás casos de *Las ranas* no implica entrada alguna, cf. I. Rodríguez Alfageme (1994: 361-362).

²⁷ I. Rodríguez Alfageme (1997^a: 45-46). Incluso ante estos paralelos es posible pensar que no hay tampoco en este caso una entrada, sino que Anfiteo ha logrado escaparse de los arqueros que le han sacado del recinto de la asamblea sin hacer *mutis*.

²⁸ I. Rodríguez Alfageme (1997^b: 65).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y traducciones:

- F. H. M. Blaydes 1880-93: *Aristophanis Comoediae*, Halle.
 R. Cantarella 1972: *Aristofane*, Torino.
 V. Coulon – H. van Daele 1950: *Aristophane, III, Les oiseaux, Lysistrata*, Paris.
 F. W. Hall – W. M. Geldart 1907: *Aristophanis comoediae*, Oxford.
 J. Henderson 1987: *Aristophanes Lysistrata*, Oxford.
 A. López Eire 1994: *Aristófanes, Lisístrata*, Salamanca.
 A. H. Sommerstein 1990: *The comedies of Aristophanes, 7*, Warminster.
 U. von Wilamowitz-Moellendorf 1927: *Aristophanes Lysistrata*, reimpr. Zürich – Berlin 1964.

Estudios:

- R. Aguilar, M. López Salvá, I. Rodríguez Alfageme (eds.) 1994: Χάρτις διδασκαλίας. *Homenaje a Luis Gil*, Madrid.
 D. Bain, 1977: *Actors and audience: a study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford.
 E. Corsini (ed), 1986: *La polis e il suo teatro*, Padua.
 P. Händel, 1963: *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg.
 J. Irigoín, 1997: «Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane (*Acharniens, Paix, Thesmophories*)», en Thiery 1997.
 G. Mastromarco, 1994: *Introduzione a Aristofane*, Roma.
 — — —, 1995: «Problemi di interlocuzione nel prologo della *Lisistrata* di Aristophane», *Eikasmos* 6, 71-89.
 P. Mazon, 1904: *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris.
 D. Page, 1934: *Actor's interpolation in Greek tragedy*, Oxford.
 L. P. E. Parker, 1997: *The songs of Aristophanes*, Oxford.
 F. Perusino, 1997: «Il contributo dei papiri alla *Lisistrata* di Aristophane. Note al *P. Colon. 14*», en P. Thiery – M. Menu (ed) 1997.
 I. Rodríguez Alfageme, 1994: «Ar. *Ran.* (460-674) y la estructura escénica de la comedia», en Aguilar (1994: 359-370).
 — — —, 1997a: «La structure scénique du prologue chez Aristophane», en Thiery (1997: 43-65).

- — —, 1997b: «División escénica en *Las aves*», CFC: *egi* 7, 55-69.
- — —, 1998: «Aristófanes y la escena: el ejemplo de *Los caballeros*», en I. Rodríguez Alfageme (ed), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. (en prensa).
- B. F. Russo, 1984: *Aristofane autore di teatro*, Firenze.
- G. M. Sifakis, 1992: «The structure of Aristophanic comedy», *JHS* 112, 123-142.
- A. H. Sommerstein, 1984: «Act division in Old Comedy», *BICS* 31, 139-152.
- O. Taplin, 1977: «Did Greek dramatists write stage instructions?», *PCPS* n.s. 23, 121-32.
- P. Thiery, 1986: *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- P. Thiery - M. Menu, 1997: *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Bari.

