

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 1

2013

GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Bernal Lavesa, Laura Monrós Gaspar, Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Núria Llagüerri Pubill

Consejo de redacción:

José Vte. Bañuls Oller
Universitat de València

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Chema Cardeña
Director de teatro - Sala Russafa

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Juli Leal Duarte
Universitat de València

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolin Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université Paris-Ouest Nanterre

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

J. Guillermo Montes Cala
Universidad de Cádiz

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

Edita: JPM Ediciones

ISSN: 2340-6682

Impreso en España

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA	5
FERRI-BENEDETTI, FLAVIO	
Hypsipyle from Lemnos to Vienna: an Approach to the Metastasian Heroine	9
MARTÍNEZ MARTÍNEZ, JOSÉ MANUEL	
El mito de Orestes en la escena española contemporánea: <i>Orestíada. Cenizas de Troya</i> , de Diana de Paco y Alquibla Teatro	39
NAVARRO MARTÍNEZ, VIVIAN LORENA	
La <i>Agathonszene</i> : una teoría poética en <i>Tesmoforiantes</i> de Aristófanes	55
OLIVER SÁNCHEZ, LAURA	
Helena en la tragedia griega	75
RODRÍGUEZ CARMONA, ANA BELÉN	
El lenguaje de Clitemnestra en el <i>Agamenón</i> de Esquilo	99
TROST, ANA-LI	
Medea: Befreiung durch Kindsmord	119

TYCHO

REVISTA DE INICIACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN DEL TEATRO CLÁSICO GRECOLATINO Y SU TRADICIÓN

Tycho es una publicación con una periodicidad anual que desde el marco amplio de las ciencias de la Antigüedad Clásica tiene como objetivo dar apoyo y aliento a los estudiantes en las fases finales de las enseñanzas conducentes a los títulos de Grado y de Máster, que se ocupen del teatro clásico griego y latino así como de su pervivencia en la tradición occidental. Con este fin publica artículos resultado de la revisión y reelaboración de trabajos realizados en los programas de grado y postgrado, en los puntos de inflexión de los procesos de formación académica e investigadora en los que se cierra un periodo formativo y se inicia otro, fundamentalmente Trabajos Final de Grado y Trabajos Final de Máster.

Impulsada por el *GRATUV* (*Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València*), *Tycho* surge como una plataforma que dé visibilidad a los jóvenes postgraduados y les sirva de acicate para adentrarse en el complejo mundo de la investigación, en la esperanza de que sea un estímulo para la realización de Trabajos Final de Grado y Trabajos Final de *Máster* en el ámbito del teatro grecolatino y la tradición clásica basada en él. Creemos, además, que esta publicación puede ser de gran ayuda a los estudiantes en sus primeras etapas en la medida en que les aporta información útil presentada de un modo especialmente accesible para ellos, en un discurso y un lenguaje que les es más cercano.

Tycho toma el nombre de un joven filólogo clásico, Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, hijo de U. v. Wilamowitz y nieto de Th. Mommsen, vástago, pues, de una de las más sólidas y nobles estirpes de estudiosos de la Antigüedad Clásica y de su Tradición, pero truncado de forma prematura por los tiempos difíciles que le tocó en suerte vivir en la noche del 14 al 15 de Octubre de 1914, a la edad de 28 años. Unas palabras de Ernst Kapp, compañero de estudios y amigo, extraídas del prólogo a la publicación póstuma de su Tesis de Doctorado, que supuso un giro importante en el estudio del teatro de Sófocles, son a este respecto muy elocuentes:

„Tycho v. Wilamowitz-Moellendorff ist, 28 Jahre alt, in der Nacht vom 14. zum 15. Oktober bei den schweren Kämpfen vor Iwngorod als Führer einer Feldwache in siegreicher Verteidigung gefallen. Von dem vorliegenden Buch,

das eigentlich seine Doktorarbeit darstellt, erschien seinerzeit im Druck nur das erste Kapitel (...). Der ausdrückliche Wunsch meines Freundes, der wohl darauf vertraute, daß er mich während unserer gemeinsamen Studienjahre und auch später an seinen Gedanken und Plänen hatte teilnehmen lassen, ich möchte mich, wenn er fallen sollte, seines Buches annehmen, mußte mich bestimmen, die Bewältigung der schweren Aufgabe zu versuchen, die eine gewandtere Hand verlangt hätte“. Ernst Kapp, „Vorwort“, *Die dramatische Technik des Sophokles* von Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917

Tycho v. Wilamowitz-Moellendorff cayó en combate a los 28 años de edad la noche del 14 al 15 de octubre al frente de un destacamento de vanguardia en una victoriosa defensa durante los duros combates ante Iwangorod. Del presente libro, que en realidad es su Trabajo de Doctorado, se publicó en su momento sólo el primer capítulo (...). El deseo expreso de mi amigo, que confiaba en que durante nuestros comunes años de estudio y también más tarde me había hecho partícipe de sus pensamientos y planes, de que yo estuviera dispuesto, en el caso de que él cayera en combate, a hacerme cargo de su libro, me determinó a intentar el cumplimiento de la difícil tarea que tenía que haber llevado a cabo una mano más diestra.

Tycho ve la luz en un momento especialmente difícil, diferente pero quizá incluso más difícil que aquel que arrebató la luz de los ojos de Tycho von Wilamowitz-Moellendorff. Años éstos peligrosos para el mundo académico y científico en general, pero muy en particular para los jóvenes que con ilusión y entusiasmo dedican los mejores años de su vida a la formación universitaria en las ciencias de la Antigüedad Clásica y de su Tradición, y que de la mano de sus mentores dan ilusionados los primeros pasos en las labores de investigación.



M. REBEL, pinx.

Tyko von Wilamowitz-Moellendorf

HYSIPYLE FROM LEMNOS TO VIENNA*

AN APPROACH TO THE METASTASIAN HEROINE

Flavio Ferri-Benedetti

Universitat de València
flaviofbg@gmail.com

Artículo recibido: 13/07/2013

Artículo aceptado: 05/09/2013

RESUMEN

Issipile de Metastasio (1732) no se encuentra entre los libretos más estudiados del poeta. Aparte de la maravillosa música escrita por Conti para su estreno vienés, el interés de la obra reside en sus mecanismos operísticos y su estrecha relación con la Tradición Clásica, en una intrincada mezcla de fuentes grecolatinas adoptadas y adaptadas por Metastasio. A partir de la investigación realizada para mi *Masterarbeit* en la Schola Cantorum Basiliensis y a la vista de nuestras futuras investigaciones sobre Metastasio y Tradición Clásica, el artículo introduce el libreto, un visionado de las fuentes clásicas del mito y las características musicales y literarias principales de la obra.

PALABRAS CLAVE: Tradición Clásica, *Dramma per musica*, Metastasio, Hipsípila, *Issipile*, Mitología, Francesco Bartolomeo Conti, Libreto, Ópera seria.

ABSTRACT

Metastasio's *Issipile* (1732) is not among the poet's most discussed libretti. Apart from the beautiful music written by Conti for its premiere in Vienna, the interest resides in its operatic mechanisms and its deep bonds with classical tradition, in an intricate mixture of Greek and Latin sources, both adopted and adapted by Metastasio. Originating from the research done for

* It is my wish here to re-elaborate the information I collected during my Master of Music at the Schola Cantorum Basiliensis (Basel), where I had the opportunity to focus in my *Masterarbeit* on *Issipile* (Vienna 1732). My thesis consisted of a brief analysis of the work, a critical, modern edition of the Overture and Act I, plus a translation into English of its text. The work started on my *Masterarbeit*, supervised by Prof. Gerd Türk and reviewed by Prof. Dr. Thomas Drescher, was completed one year later with the critical edition of the whole opera, since published by Gran Tonante in 2011 (cfr. bibliography). I would like to add here some other details of interest, especially in view of our future research into *Issipile*, Metastasio and classical tradition. Special thanks to Adrian Horsewood for proofreading the English. TUTOR MENTOR: Prof. Dr. Carmen Morenilla Talens, Catedrática de la Universitat de València (Proyecto de I+D FFI2012-32071 del Ministerio de Industria y Competitividad).

my *Masterarbeit* at the Schola Cantorum Basiliensis and in the view of our future research on Metastasio and classical tradition, the article introduces the libretto, an overview on the classical sources of the myth and the main musical and literary features of the work.

KEYWORDS: Classical Tradition, *Dramma per musica*, Metastasio, Hypsipyle, *Issipile*, Mythology, Francesco Bartolomeo Conti, Libretto, *Opera seria*.

1. INTRODUCTION

Opera, with its unique conjunction of arts and disciplines, was the star genre in baroque music. Verse, in the form of a specific *libretto*, would constitute its first layer. This poetical work of more or less literary quality is set to music by a composer who, in turn, is bound to adapt the contents of the chosen (or imposed) text to the singing voice. The voice is accompanied by a certain instrumental group according to stylistic and practical reasons. Finally, acting, staging, stage design and eventual choreography of *balletti* (all with defining codes and rituals) are added to the mix. The operatic phenomenon as a whole (*Gesamtkunstwerk*) normally tries to follow the aesthetical guidelines of each epoch and geographical area. The actual realisation of this scheme is, of course, not always as fluent as it should: musical factors such as audience's tastes, singers' expectations or demanding impresarios have influenced the process in more than one way –as Benedetto Marcello's *Il teatro alla moda* sarcastically portrayed in 1720, if we wish to refer specifically to the late baroque product.

I would like to address an exceptional and rather neglected example of *opera seria*: *Issipile* (often named with the use of the definite article as *L'Issipile*). This opera was first performed at the Imperial Court of Vienna during the Carnival of 1732. It is based on a beautifully inspired, highly dramatic libretto by Pietro Metastasio (Rome 1698-Vienna 1782), the most important librettist of the late baroque / early classical epoch and one of Italy's finest poets. Francesco Bartolomeo Conti (Florence 1681-Vienna 1732), theorbist and composer at the Viennese Imperial Court, was the first musician to use the libretto. This is an important fact to be taken into account, for libretti were often used by more than one composer: Metastasio's dramas especially, having gained such huge popularity among audiences and composers, were taken and used (or misused) throughout the eighteenth century (and the first half of the nineteenth).¹

¹ *Artaserse*, for instance, was set to music on more than 80 occasions after its first performance in 1730. Metastasio's libretti appear in at least 850 musical versions altogether (Mollia 1995²: XV; Cattelan 2005).

In the limited space of this article, I will provide an overview of the libretto's main literary and musical aspects, with a special focus on the myth's literary sources, the works of the *corpus* that Metastasio supposedly consulted and those that he might have had used too.

2.1. METASTASIO'S *ISSIPILE*: A QUICK OVERVIEW OF THE SOURCES AND THE LIBRETTO

Issipile, Metastasio's second operatic libretto as imperial poet in Vienna, must have been practically ready, as a complete opera, by the beginning of 1732.² After the success of *Demetrio* in the winter of 1731, Metastasio turned directly to Greek mythology and chose what would certainly have been a delicate topic, that of the slaughter of men on the isle of Lemnos – a myth that had not seriously been visited before in the history of opera, probably because of its crudity. Metastasio mentions a few sources in the preface to his libretto: '*Erudoto, libro VI, Erato; Ovidio, Valerio Flacco, Stazio, Apollodoro ed altri*'.³

Quoting classical sources is typical of Metastasio and I shall address this process more deeply (specifically for *Issipile*) in future studies. Yet it is possible here to introduce some of the main aspects. As often happens in this kind of work, the information drawn from literary sources is taken 'as it is' or changed and transformed by *inventions*, licenses that the librettist allows himself in order to re-organise the plot or the information given by the *corpus*. For instance, he may create accessory characters who are inspired by figures either appearing in the quoted works or not having an exact equivalent in the sources: this is the case of Hypsipyle's confidant Rhodope, the pirate Learchus and, the widow princess Eurynome, names used in the *corpus* for other mythological figures.⁴

² In his letter of 12th January 1732 to Bulgarelli, he writes: 'Non vi è cosa di nuovo della malattia della madre della padrona, onde l'Issipile si farà.' ('No news about the illness of our Lady's mother. So, *Issipile* will be performed') (Brunelli: III, 60-61). Marianna Benti Bulgarelli (Rome 1684 – 1734) was an Italian soprano also known as 'La Romanina'. She convinced Metastasio to leave his job as a lawyer in view of his talent as a librettist. She died in 1734 when travelling to Vienna in order to meet him.

³ Brunelli (I, 481).

⁴ Among others, Bellina (2003) identifies some of the several 'Eurynomes' in the *corpus*: for Valerius Flaccus (II: 136-138), Eurynome is the first Lemnian to receive the visit of Fama/PHEME (disguised as Neaera) and the false news on her husband's adulterous activities in Thrace; Eurynome appears also as a pre-Olympian figure, as the Oceanid nymph who gave shelter to Vulcan after falling from Olympus (Iliad XVIII, 394-405) and as a waiting woman of Penelope (Odyssey XVII, 495). Bellina also mentions the presence of 'Learchus' as the name of a traitor

The arrival of Jason and the Argonauts on Lemnos does not necessarily happen at the same time as the men's slaughter in the literary works that handle this myth, but Metastasio decides to make the two events coincide, thus adding to the drama: Hypsipyle, after having hidden her father in order to save him from the women's fury, has to welcome her fiancé –yet, she cannot openly tell him that she has saved her father, or both he and she could be discovered by the rebelling women and punished. On the other hand, Jason is horrified that the princess might have performed such a horrible crime, not knowing that she actually has not. Hypsipyle, as is the case with many Metastasian heroines, is split between filial piety and marital love (as she is bound to lose Jason if she cannot demonstrate that she has not killed her father). It is also true that Hypsipyle is not engaged to Jason in the *corpus*, as we shall later observe, but, in most versions of the myth, makes her acquaintance upon the Argonauts' unexpected arrival.

In future works I will take a deeper look into the use of sources and classical tradition by Metastasio for the creation of *Issipile*. Yet I would like to give here a schematic overview of Hypsipyle's presence in the *corpus*, at least in those passages that refer to both the men's slaughter in Lemnos and the arrival of Jason and the Argonauts on the island. I omit here the references to the Nemean saga, where Hypsipyle, at a later stage, serves king Lycurgus as the nurse of baby Opheltes. A more or less complete view of Hypsipyle's presence in Greco-Latin literature can be found in the encyclopaedic articles of Klügmann (1886-1890, I: 2853-2856), Jessen (1914, IX, 1: 436-443), Boulotis (1981-1999, VIII: 645-650), Dräger (2003: 40-41) and Harauer&Hunger (2006: 239-240). AA.VV. (2005) *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio* contains the works presented at a congress about Hypsipyle in Urbino (5th-6th May 2003) and it is a considerable mine of information about our heroine throughout literature and iconography. The bibliography at the end of this article gives all the necessary references to the quoted works.

2.2. HYPPIPYLE IN GREEK LITERATURE

Hypsipyle (Ἵψιπύλη or Ἵψιπύλεια, poet. – even Ὑψώ in Aeschylus' *Hypsipyle*, f. 247) was mainly referred to as the daughter of king Thoas of Lemnos

in Herodotus IV, 160, 4, a son of Ino (Stattius *Theb.* III, 187) and a king of Phrygia, which Metastasio might have found in Corneille's *Bérénice*. The characterisation of Learchus not only as a traitor but also as a pirate, in Metastasio's libretto, draws from the presence of pirates in later events of Hypsipyle's myth, as we shall see later. The name of Rhodope (Rodope) also appears as that of an Oceanid sister of Eurynome and as the queen of Thrace who was turned by Zeus and Hera into a mountain (Ovid *Met.* VI, 87-89).

and, consequently, granddaughter of Dionysus. The earliest extant mention in the *corpus* is her appearance as the mother of Euneus in the *Iliad*, without any further reference to the dreaded events of Lemnos (VII, 469: Εὐνήος, τὸν ῥ' ἔτεχ' Ὑψιπύλη ὑπ' Ἰήσωνι, ποιμένι λαῶν). The *scholion* to this verse, though, does mention the men's slaughter by their jealous wives as a reaction to their having kidnapped Thracian women, inspired by Aphrodite. After the brief Homeric episode, Pindar is the first author who mentions the delicate situation of Lemnos. In his *Pythian* 4 (252 etc.), unlike most other sources, Jason and the Argonauts are said to visit the island during their journey back, having intercourse with the 'man-killer' (ἀνδροφόναι) Lemnian women. The reason of the slaughter is unclear: the scholiast to *Pythian* 4, 88b speaks of an unpleasant smell sent by Aphrodite to the women as a punishment for having neglected her worship.

The repulsion felt by their husbands and the consequent rejection had awoken, then, the women's rage. A later *scholion* (4, 449) does not mention the terrible smell: Aphrodite would have simply inspired hatred (μῖσος) in their husbands because of her forgotten worship –whence the women's fury. Moreover, the *scholion* to *Olympian* 4, 31a mentions the rescue of king Thoas by the princess, quoting Apollonius Rhodius. The saving of Hypsipyle's father (inside a chest or ark thrown into the sea) is also referred to by the *argumentum* b of the *Hypothesis Nemeonicarum*. Herodotus, in VI, 138, explains the meaning of the famous expression Λήμνια ἔργα as being synonymous with σχέτλια ἔργα but also adds an earlier crime of Lemnos: before the women agreed to kill all the men on the island, the Pelasgian men had already slaughtered their kidnapped Attic wives and all the children that originated from these unions. Thus, the Lemnian horrors would necessarily be doubled in meaning and effectiveness, as is confirmed also by the *scholion* to Euripides' *Hecuba*, 887, quoting Didymus Grammaticus as a source.

In Greek theatre, most works about Hypsipyle have been lost, with only a few fragments remaining. For instance, only two words remain of Aeschylus' *Hypsipyle*, but we have an idea of its contents thanks to the *scholia* to Apollonius Rhodius (I, 769-773) which, in turn, quote Herodorus the mythographer: in this *Hypsipyle*, the Argonauts are allowed to land only with the promise of sexual relationships with the women of Lemnos, who were about to receive Jason and his fellows armed and prepared for battle. It seems that a terrible battle (μάχην [...] ἰσχυράν) did take place, however, in Sophocles' *Lemniai* –also according to the scholiast of Apollonius Rhodius. Little do we know of Aeschylus' *Lemniai* (or *Lemnioi*), although it would most likely have focused on the men's slaughter as well. The infamous crime of the Lemnian women is mentioned briefly in both Aeschylus' *Coephorae* and Euripides'

Hecuba; it is referred to as an exemplary criminal case in *Coephorae* (vv. 631-634: κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμιον / λόγῳ· γοῶται δὲ δημόθεν κατά- / πτυστον, ἤκασεν δὲ τις / τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν) and it is used as an example by Hecuba in order to prove to Agamemnon that women are also able to kill (vv. 886-887: τί δ'· οὐ γυναῖκες εἴλον Αἰγύπτου τέκνα / καὶ Λῆμιον ἄρδην ἀρσένων ἐξέγκισαν;). Several comedies (all lost or very fragmentary) focused on the relationship between Lemnian women and Argonauts, like Aristophanes' *Lemnias* or Alexis' *Lemnia* –too fragmentary for us to form any hypotheses about their exact contents.

Euripides' *Hypsipyle*, of which many more fragments have survived, is another matter. The plot refers to the Nemean episode of her myth, but from her own words throughout the tragedy we gain useful information about her past in Lemnos, allegedly speaking twenty years after the events that she narrates. Fr. 752g features a nostalgic *souvenir* of Argo's arrival to Lemnos. In fr. 759a, Hypsipyle has been freed of her charges after having forgotten baby Opheltes on the lawn –where he has been killed by a terrible snake. This liberation has been made possible thanks to the protection of the Argive heroes, who had been led by Hypsipyle to the only remaining water source in the land after a long period of thirst. With a final *anagnorisis*, the former queen of Lemnos finds her own twin sons, now adults, and briefly informs Euneus of the main past events: at the time of the political unrest, she refused to kill her father Thoas. Thus, having to flee the island, she reached Nemea sold as a slave by some pirates. Despite the interest of this fragmentary work so intensely related to our heroine, Metastasio could not have had access to it, as the papyri were found at the beginning of the 20th century.

I have already mentioned Apollonius Rhodius: his well-known epic work, the *Argonautica*, contains the first strong literary appearance of Hypsipyle in relationship to Jason and his arrival on Lemnos (I: 609-909) –certainly one of the major influences on Metastasio's adaptation of the myth along with the Latin works of Valerius Flaccus and Statius, as we shall see later on, although one not explicitly mentioned by the author in his *argomento* to *Issipile*. Apollonius places the arrival of the Argonauts one year after the Lemnian crime, which he describes in a flashback: the men, feeling hatred towards their wives, had rejected them and felt 'wild love' (τρηχὺν ἔρον, v. 613) for their Thracian slaves. This change in their hearts was caused by Aphrodite, whose worship had been neglected for a long time.

Thus, the enraged women had decided to kill all males on the island, including their sons –in order to prevent being judged later by them. Hypsipyle saved her father by throwing him into the sea in a box, to be rescued later by fishermen. Jason and the Argonauts were not welcome at first: the women, as

in Sophocles and Aeschylus, awaited them armed and looking like ‘raw-meat-eating Bacchants’ (v. 636). The exchange of messages between the two parties would end up in a peaceful meeting between the hero and the queen: the women acknowledge the fact that they desperately need offspring and this implies having to find new sexual partners after all men have been slaughtered. This argument had been advocated by the elderly Polyxo, the same who had instigated the crime the year before.

The meeting between Hypsipyle and Jason in Apollonius Rhodius gives the reader (and Jason himself) a second version of the facts, actually a new ‘official’ version that Hypsipyle considers useful in order not to give a bad impression to the visitor: the women have expelled all the men from Lemnos as these had migrated to Thrace in order to live their new romances with foreigner wives –thus, the men had demanded to carry their sons with them. At the end of the narration, Hypsipyle invites Jason to stay and offers him the throne of Lemnos, which he kindly refuses. The joy caused by the new relationships between Lemnian women and Argonauts and the restored rites of Aphrodite continue until Heracles, mocking Jason’s *otium*, reminds his fellows that they have to go on with their expedition. The hero departs, leaving Hypsipyle pregnant and asking her to send any male offspring to his parents as a *souvenir*.

The *scholia* to Apollonius Rhodius make references to the famous ‘bad smell’ associated with the Lemnian women –which the poet omits. The scholiast also quotes a different version, that of Myrsilus of Methymna: the smell had not been sent by Aphrodite but by a jealous Medea during the Argonauts’ journey back from the Colchis –more precisely, in the form of a φάρμακον thrown onto the island by the sorceress. Moreover, the *scholion* to v. 620 gives three reasons for Hypsipyle to have saved the king from the slaughter –he was, after all, her father (the motif of filial piety); he was already ‘elderly’ (πρεσβύτερος); and, last but not least, he had not participated in the men’s hatred towards their wives.

The interesting *Argonautica Orphica*, showing clear inspiration in the work of Apollonius Rhodius, also includes the Argonauts’ visit to Lemnos, even though quite briefly (vv. 471-483). The author sees the story of the Lemnian women as superfluous (ἀλλὰ τί σοι περὶ τῶνδε πολλὸν λόγον ἀμφοδὸν εἰπεῖν... v. 476) and summarises it in a few verses. The men were murdered because of their arrogant rejection and ‘illustrious Hypsipyle, the most beautiful of the women there’ (ἡ κλυτὴ Ὑψιπύλεια / ἔλδομέναις κραίνεσκε, γυναικῶν εἶδος ἀρίστη, vv. 474-475) ruled the man-free island. Hypsipyle did not seem to fall in love with Jason, but was rather seduced by the hero. In this work it is Orpheus (and not Heracles) who convinces the Argonauts to continue their quest after their intercourse with the Lemnian women.

Other brief mentions of Hypsipyle in Lemnos are found in the mythological *Bibliotheca* of Apollodorus (or Pseudo-Apollodorus), as well as in most paroemiographers. In *Bibl.*I, ix, 17 a summarisation of the Argonauts' visit to Lemnos is provided: the slaughter's cause was jealousy; the men had been having relationships with their Thracian slaves –also because of their wives' bad smell, sent by Aphrodite. Still, Apollodorus points out that the women had neglected the goddess' worship, not the men. Hypsipyle is remembered here, as well, for having saved her father. The paroemiographers have given several definitions of the famous Λήμνιον κακόν, mostly without important differences. Zenobius (IV, 91) mentions both the slaughter of men and the earlier murder of the Attic wives and their children, although he suggests that the 'bad smell' (δυσσομία/δυσωδία/*odor*) might also have been an originating cause of the proverb. Interestingly, Nicholas of Damascus (III, 18), already in Roman times, does not mention the rescue of Thoas by his daughter –nor the existence of a twin to Euneus. Theologian Michael Apostolius, in modern times, defines the κακόν in XII, 96 (translated into Latin as *Lemnium malum* o *Lemnia mala*), quoting both Myrsilus' version of the bad smell as a product of Medea's actions, and Caucalus of Chios' version (the δυσωδία was sent by Aphrodite as a punishment for having neglected her worship). Shockingly, Apostolius states that Hypsipyle was the only woman to save her *husband*, Thoas (μόνη δὲ ἡ Ὑψιπύλη ἔσωσε τὸν ἑαυτῆς ἄνδρα Θόαντα). The other paroemiographers (Diogenian. VI 2.10, Georg. Cypr. cod- Mosqu. IV 13, Macar. V 60, Photius, etc.) give similar definitions of the proverb.⁵

2.3. HYSIPYLE IN LATIN LITERATURE

Propertius gives in his elegy I, 15 the image of a Hypsipyle à la Penelope, faithfully waiting for her husband Jason: *nec sic Aesoniden rapientibus anxia ventis / Hypsipyle vacuo constitit in thalamo: / Hypsipyle nullos post illos sensit amores, / ut semel Haemonio tabuit hospitio* (vv. 17-20). This Roman image of the Lemnian princess quickly established itself as her most typical portrait: that of an abandoned wife looking forward to the never-happening return of Jason. This concept would explode in the massive expressiveness of Ovid's *Her.* VI: a true 'tragic' monologue in the form of an imaginary letter, where Hypsipyle's words find a new perspective. The queen of Lemnos regrets having heard about Jason's accomplished quest from rumours rather than from a letter of his (*fama prior quam littera*, v. 9). This gossiping in-

⁵ For a deeper view in this respect see Dorati (2005).

cludes news about a possible romance of the hero with a barbarian –Medea, of course. In a flashback, Hypsipyle remembers how Jason had stayed two years with her (longer than in other versions of the *corpus*).

In fact, he left with a vow of faithfulness on his lips (*Vir tuus hinc abeo, uir tibi semper ero*, v. 60), leaving her on the island, praying for his well-being. Ironically, her prayers did succeed, but it was another woman who enjoyed the results of them. Ovid's Hypsipyle makes yet one last attempt to convince Jason to come back. After all, she is the proud daughter of Thoas and grand-daughter of Bacchus (vv. 114-118), while Medea has obscure origins. Plus, Medea is a sorceress and has betrayed her own father. Hypsipyle cannot conceive, then, why the rival has triumphed over her much more evident virtue. Enraged, Hypsipyle curses Jason and becomes a pseudo-Medea, with the famous expression *Medeae Medea forem* (v. 151). The almost 'baroque' dramatic flair of the *Heroides* has necessarily had an impact on operatic literature (see also the case of Arianna and Monteverdi). Hypsipyle is also briefly mentioned by Ovid in *Met.* XIII, 399-401.

Hyginus gives, in *Fab.* XV, a standard version of the crime of Lemnos where Venus is not only the inspirer of the men's passion for the Thracian slaves (which will ignite their wives' jealousy) but also the inspirer of the slaughter (*Veneris impulsu coniuratae*), as is the case in Valerius Flaccus and Statius. Hypsipyle saves her father: not in a box/ark but on a little ship that will bring him to Tauris. The Argonauts arrive *interim* (which fits the timing chosen by Metastasio) and stay *plures dies* until Hercules insists on the pending quest. Thoas' rescue is discovered by the other women and Hypsipyle, fleeing, is kidnapped by pirates who sell her as a slave to king Lycurgus of Nemea. The filial piety of Hypsipyle, Metastasio's starting point for the dramaturgy of *Issipile*, is also remembered by Hyginus in *Fab.* CCLIV, a list of the most 'righteous' figures in the myth. The reason of her inclusion is, indeed, the rescue of her father: *Hypsipyle Thoantis filia patri, cui uitam concessit*.

Valerius Flaccus and Statius are surely Metastasio's strongest influences in the shaping of *Issipile*, and the two largest appearances of the Lemnian saga in the Latin *corpus*.⁶ Valerius Flaccus' *Argonauticon*, book II, features this episode in a similar length to the passage in Apollonius Rhodius and begins with the explanation of Lemnos' bond with the god Vulcan, fallen from heaven onto the island and hosted by its inhabitants. Their friendship with the deity would cause

⁶ Especially when it comes to the filial piety of *Issipile* in Metastasio, Raffaelli (2005) points out the importance of Valerius Flaccus and Statius as pillars of classical tradition where the piety of Hypsipyle is shown, indeed, in its strongest perspective.

the decay of Venus' worship after the discovery of her liaison with Mars. After v. 101 (*struit illa nefas...*), Venus appears as a goddess of vengeance, practically a Fury. With the help of Fame (Pheme), the offended deity is able to inspire fatal jealousy in the women's hearts –for the men are to return from the war supposedly accompanied by new Thracian slave-concubines. The description of the rivals (*picta manus ustoque placet sed barbara mento...*, v. 150) is clearly reflected in Eurynome's entrance speech in *Issipile's* first act and enrages the Lemnian women –the false welcome succeeds in confusing the returning husbands, in a context of dances and feasts. Venus is able to ignite the slaughter as the men sleep or lie drunk on their beds, all crudely narrated by Valerius. Even some of the Thracian women are murdered. Only Hypsipyle, *patriae laus una* (v. 243), saves her father by organising his escape on a chariot of Bacchus' temple, decorated with wreaths and festoons (also an image taken by Metastasio for the stage decorations). Metastasio will also adopt the silent, mysterious forest where Thoas hides later on. As in Hyginus, Thoas sails on an old ship after a dramatic farewell scene (*Quam, genitor, patriam...*, vv. 290-299).

The Argonauts arrive shortly after the Lemnian crime. Here, Polyxo (who, in Valerius Flaccus, plays the role of a seer and priestess of Apollo) recommends welcoming the visitors to the island: Vulcan and Venus are keen on this eventual new union and, after all, the visit is to be profitable as long as the women are still of fertile age. Thus, the heroes disembark without further problems and the altar of Venus finally has a new fire.⁷ The Queen falls in love with Jason and a spectacular storm forces the Argonauts to stay (vv. 357-369). As in other versions of the *corpus*, Hercules accuses Jason of a lazy stay on Lemnos and his departure causes much distress among the Lemnian women. Hypsipyle, in tears, gives him the sword of Thoas and a cape embroidered with stories (including the rescue of Thoas). The words she uses in order to refer to the child she is already bearing, 'the Jason that you leave in my womb' (*hunc utero quem linquis Iasona nostro...*, v. 424), are especially touching. But Hypsipyle is destined to remain abandoned as Jason goes on to his legendary quest.

In Statius' *Thebaid*, Hypsipyle appears as a relevant 'guest star' at the end of book IV and receives special attention throughout book V. Even though the context belongs to the Nemean saga of her myth (with the death of baby Opheltes after meeting the Argive heroes and the *anagnórisis* of her two twin sons), Hypsipyle gives an extended, dramatic summarisation of her adven-

⁷ For a deeper analysis on the ritual of the 'new fire' on Lemnos, see the already classic article of Burkert (1970).

tures in Lemnos, although slightly unwillingly at first: as in Euripides' *Hypsipyle*, she has been thanked by the Argive men for having led them to the only remaining source of water, thus quenching their thirst –but now they are curious to know more about this mysterious woman who definitely does not look like a simple nurse, nor a mere slave of king Lycurgus. In tears of shame, Hypsipyle reminds Adrastus that it is not easy to 'revive such enormous wounds' (using an expression that leads to Vergil's Aeneas,⁸ *immania uulnera* [...] *integrare*, vv. 29-30). In fact, she briefly mentions the terrible crime of Lemnos and the rescue of her father even before stating clearly her identity (*Hoc memorasse sat est: claro generata Thoante / seruitium Hypsipyle uestri fero capta Lycurgi*, vv. 38-39). Yet, Adrastus insists on a more accurate flashback on how she saved her father Thoas and escaped the island. The following long speech of Hypsipyle, therefore, comes as a sort of therapy: *Dulce loqui miseris ueteresque reducere questus*, v. 48.

Again, the neglected worship of Venus had caused the goddess' rage: as a consequence, she instilled frigidity in the hearts of wives and husbands, their beds being governed by *Odia*, *Furor* and *Discordia* rather than by *Hymen*, muted by Venus herself. Moreover, the men began a journey to Thrace, leaving wives and children on Lemnos. It is the old Polyxo who incites the other women to rebel (v. 89 et seq.) as if possessed by a fury. She explains that murdering all men (and all male children, in case they demand an explanation in the future) is the only solution –Polyxo herself shows her four children grabbing her breast and says it will not be easy for her either (*plena mihi domus atque ingens, en cernite, sudor*, v. 124).⁹ Venus had apparently talked to her in a dream, promising better and more worthy unions if they had succeeded to slain their husbands. The Lemnian women revolt at the thought of their men probably betraying them with new Thracian wives (*Bistonides ueniunt fortasse maritae*, v. 142). They promise to perform the slaughter in a nearby forest (again, the forest of Metastasio's *Issipile*) –even with the sacrifice of

⁸ See Álvarez & Iglesias: 'Estacio, queriendo que se entienda que la narración de Hipsípila tiene para la *Tebaida* la misma importancia que la de Eneas ante Dido en *Eneida*, hace que la lemnia responda a la petición de Adrasto (5.29-30): *immania uulnera, rector, / integrare iubes*, lo que es un claro eco del *infandum, regina, iubes renovare dolorem* de *Aen.* 2.3 [...]. *Palabras sabias de mujeres*, F. De Martino & C. Morenilla (edd.), Bari, Levante Editori, 2013, pp. 15-45.

⁹ Polyxo mentions here Procne as an example of homicidal mother using mountain Rhodope as an adjective: *Rhodopeia coniunx*. 'Rodope' will be used in fact later on as the name of Hypsipyle's confidant by Metastasio. Curiously, in Lactantius Placidus (*In Statii Thebaida commentum* V, 150-151) the breast-feeding is questioned by the author: if it is true that their men have already being missing for three years is it possible that Lemnian women are still breast-feeding their children?

Charops's child. Horrified, Hypsipyle comments, here, how luckier the Lemnian men would have been if they had died in the war instead of returning to the island, not knowing the terrible destiny awaiting them.

The women fall on the sleeping men after a feigned feast celebrating their return: wives, sisters and daughters fulfill their horrible promise. Even two half-brothers of Hypsipyle and her own fiancé Gias are murdered; three family members who are not mentioned elsewhere in the *corpus*. The sight of Alcimede holding her father's head shocks the princess, who runs in order to save her own father. Bacchus, father of the king and grandfather of our heroine, helps their escape –although his prayers to Jupiter have not prevented the massacre from taking place. He guides the two to the shore, where Thoas is put onto a little ship and sent to sail the seas –eventually saving himself. Back to the city, the anguishing, ashamed women realise their deeds and try to hide the corpses of their men. Only spirits remain to accompany the lonely females on the island (*spirant [...] manes*, v. 312). Hypsipyle, meanwhile, has put up a funeral pyre as if she had actually killed her father –hoping to avoid the other women's fury– while she is quickly crowned as the new queen of Lemnos.

The arrival of the Argonauts takes place shortly after, with the added complication of a strong storm sent by Jupiter and the Lemnian women attacking from the city walls. As the heroes finally disembark (Hypsipyle makes a typical 'catalogue' of the most distinguished guests, such as Theseus, Hylas, Admetus, Orpheus, Castor and Pollux: v. 431-444), Venus and Juno inspire the women with trust and attraction towards the Argonauts (*Ergo iterum Venus et tacitis corda aspera flammis / Lemniadum pertemptat Amor. Tunc regia Iuno / arma habitusque uirum...*, vv. 445-447). In Statius, curiously, Hypsipyle is conquered by Jason against her will, thanks to his seducing manners (*testor ut externas non sponte aut crimine taedas / attigerim –scit cura deum– etsi blandus Iason / uirginibus dare uincla nouis*, vv. 455-457) and gives birth to twin brothers –whose fate she currently ignores. In her tale, she explains to the Argives that they must be around twenty years old by now (*iam plena quater quinquennia pergunt*, v. 466), if it is true that Lycastus, to whom she had entrusted the babies, has raised them properly.

After Jason and the Argonauts leave, desperation falls on the women of the island. Shortly after, they discover that their queen had actually saved king Thoas, now ruling on his brother's island, Chios (vv. 486-487). The women reflect thus on the situation: if the massacre was god-induced, and Hypsipyle did not participate in the crime, then she is impious, not having obeyed the divine frenzy. In this case, she is not worthy to sit on the throne. The queen flees, but she is captured by pirates and brought to Nemea, where she is sold to king Lycurgus as a slave, becoming the nurse of Opheltus, the king's son.

This extended speech of Hypsipyle has a fatal consequence: Opheltes, left sleeping on the grass, is attacked and killed by a massive, terrifying snake. This becomes the central fact of Hypsipyle's Nemean saga, treated by Statius and other authors in works that I will deal with in future research but not here, as they do not directly relate to the Metastasian contents chosen for *Issipile*.

3. *ISSIPILE* IN 1732

Metastasio created *Issipile* following the footprints of his previous works, which had already contributed to shape the paradigm of *dramma per musica* for most of the eighteenth century. Titles such as *Artaserse*, *Demofonte* and *Didone Abbandonata* had become standards by the time Metastasio reached Vienna—for example, libretti with a clear structure, both external and internal, a careful selection of topics, a dignity of poetical language and the abolition of additional comical roles as a decoration to the dramatic *personaggi*, which was a typical trait of opera in the *Seicento*. This model does not originate from nothing, though. As it is known, the reformation of 'corrupted' late seventeenth century theatre had been initiated by the Arcadian academics—and Zeno, most prominently, made an effort to purify the structure and the contents of opera, a polemic genre that did not enjoy a good reputation among all Arcadians. Zeno himself, despite his work on the genre, did not believe opera was worthy of being considered a real tragic genre, or theatre interesting enough to be taken into account. It was Metastasio, Zeno's successor in Vienna, who was responsible for turning opera (and the opera libretto specifically) into a literary work deserving of attention; a dignified genre.¹⁰

Of great interest is, of course, the *argomento* preceding the libretto. Here, Metastasio summarises the intricate plot and presents the characters. Here is our own English translation of the original, to be found in Brunelli (I, 481):

The inhabitants of Lemnos, an island in the Aegean Sea, first busy fighting in neighbouring Thrace then delighted by the possession of their own conquests and by the love of their attractive female foes, for a long time did not care to return to their homeland and to the wives they had left behind. Thus, the latter, irritated by such cruel contempt, turned their spurned love into ferocious disdain. Eventually, Thoas, king and leader of the people of Lemnos, who wished to be

¹⁰ Metastasio and his work are the focus of a very large bibliography. As an introduction, see the encyclopaedic articles of Neville (2001²) and Leopold (1994-2007). Brunelli (1943-1954, 5 vol.) is still the reference edition of Metastasio's works. Of strong interest are the works of Elena Sala di Felice, Mario Valente and Raffaele Mellace.

present at the wedding of his daughter Hypsipyle to Jason, prince of Thessaly, persuaded the other men to return to their homeland. This news was not well received by the women of Lemnos, for besides the memory of the old affronts, the rumour spread that the unfaithful husbands would return bringing the hated rivals of Thrace before the sight of the betrayed wives. Disdain and jealousy thus degenerating into fury, they prepared and executed a terrible plan: to kill them all at the moment of their arrival, feigning a tender welcome and making themselves busy celebrating the festivities of Bacchus –so that the mayhem of that noisy celebration would cover and obscure the turmoil and screaming that would arise from such a slaughter. Hypsipyle, who abhorred the idea of shedding her father's blood and did not have the chance to warn Thoas of the danger before he arrived in Lemnos, copied the anger of the other women but received and hid her father, claiming to have slaughtered him already. But this pious act came at great expense to the virtuous princess, for she was first rejected and refused by Jason, who believed that she had killed her father, and then, as the truth emerged, she was exposed to the disdain and anger of the other disillusioned women. Leader and inciter of the women's pact was the ferocious Eurynome, whose disdain had other, hidden reasons besides those held by the others. Learchus, her own son, after having for a long time loved Hypsipyle and having asked in vain for her hand in marriage, eventually tried, unsuccessfully, to kidnap her. Thus, forced to flee the anger of King Thoas, he had escaped Lemnos and spread the rumour that he had killed himself in desperation. Believing that her son had actually killed himself, Eurynome harboured deep hatred towards the King –thus, when the men returned to Lemnos, she had been able to use public reasons in order to facilitate her personal revenge. Meanwhile, Learchus, exiled and desperate, became a pirate leader, but despite time and distance, could not forget his passion for Hypsipyle. Having known that Jason was travelling to celebrate his planned wedding with her, he deliberately hid himself in the palace after arriving at the shores of Lemnos with his followers, with the intent of kidnapping the princess again, or at least of disturbing the wedding. The intrigues of the infatuated Learchus form the largest part of Hypsipyle's travails. But she sees how in the end, through several actions, her father is safely rescued, the evil schemer punished, the turmoil in Lemnos quelled and Jason convinced of her innocence, becoming then her husband. (Sources: Herodotus, book VI, Erato; Ovid, Valerius Flaccus, Statius, Apollodorus and others). The action unfolds in Lemnos.

The macrostructure of *Issipile* is more or less standard and respects the usual scheme of the genre. The libretto is divided into three acts composed of a series of recitatives/arias and a final *coro*. The *recitativi*, as usual, alternate freely lines of seven and eleven syllables (*settenari / endecasillabi*), rhyming normally only in the last two lines of an important section. A line can be split among several characters, creating a quick, nervous rhythm corresponding to scenes with intense action, as in I, 13:

GIASONE

Chi?

EURINOME

La tua sposa.

ISSIPILE

(Oh dio!)

GIASONE

Parla. Difendi,

Idol mio, la tua gloria.

Arias are written in the usual *da capo* structure. Metrics vary but lines rarely exceed eight syllables. *Da capo* arias are indeed a tiny *microcosmus* of a maximum of eight to ten lines where at least two contrasting concepts are exposed. The special skill of Metastasio is that of creating little masterpieces of elegant, vibrant, yet clear language in each of his arias.¹¹ Some of the arias, instead of commenting on stage action or the direct feelings of the *personaggio*, focus on ethical-philosophical reflections, like Rodope's aria from the first act, when she replies to evil Learco, who despises her pity and her attempt to warn him about the massacre. As an answer, Rodope gives a lesson of psychology that is rare in contemporary libretti:

Perché l'altrui misura
ciascun dal proprio core,
confonde il nostro errore
la colpa e la virtù.

Se credi tu con pena
pietà nel petto mio,
credo con pena anch' io
che un traditor sei tu. (Parte)

[People measure other people's hearts
Only from their own hearts. This is why
We mistakenly confuse guilt and virtue.

If you can scarcely believe
The compassion in my breast,
I shall then scarcely believe
That you betrayed me. (Exit)]

¹¹ The work of Benzi (2005) is highly recommended when it comes to the technical perspective of Metastasio's operatic arias.

Often, in *Metastasio*, the focus moves on to the exaltation of virtue, love and humanity. In other cases, the comment on a *personaggio*'s doubtfulness becomes the key to the libretto's dramaturgy: *Metastasio*'s heroes and heroines are constantly fighting their own doubts. While other librettists of his time give more importance to pomp, superficial effects and *horror vacui*, *Metastasio* cares about *message*, about human/social meaningfulness.

Quite exceptionally, *Issipile* has no duets; individualism is predominant in this libretto. The situation is hectic and problematic (all the action takes place overnight and the socio-political unrest of the island adds confusion), so love duets probably would have seemed inappropriate. Instead, the poet decided to include a pure gem of tragedy, a hit of *kátharsis* that is necessary to reach the obligatory (at least in baroque *opera seria*) *lieto fine*. In a final scene worthy of Hollywood, with all characters on stage, Learco –responsible for most of the troubles throughout the opera– threatens to kill king Toante aboard his ship. He demands *Issipile* in exchange and, as this is happening, his widow mother, Eurinome, appears. She is an incredibly strong, feminist, modern character in the libretto, a towering creation of *Metastasio* who does not appear as such in the *corpus* of mythology, except the similar figure of Polyxo in Statius' *Thebaid*, the Lemnian woman who instigates the massacre.

In a very complicated exchange of dialogues, where Giasone threatens to kill Eurinome, Learco has a sudden flash, a moment of consciousness that falls on him like a sword. In very few words, he shows his mother and everybody else a last streak of (anti)-heroism. Doubt and regret, weakness and guilt: Learco wounds himself with his weapon, a self-inflicted stab intended as a purifying, purging act. He is not interested anymore in being forgiven. And as a testament, his last words are: 'My death shall be similar to my life'. Immediately after, he throws himself in the water. It is a strong statement, almost Shakespearean: a hectic life deserves a hectic end. It was rather daring of *Metastasio* to stage a suicide in only his second drama for the Court, a decision which surely shocked more than one person in the audience (III, 9):

Non spero
e non voglio perdono. Il morir mio
sia simile alla vita. (*Si getta in mare*)

I do not hope
for forgiveness, nor do I want it.
My death shall be similar to my life. (*He jumps into the sea*)

Our poet was also concerned with elegance and symmetry. *Issipile* is a fine example of balance as regards the *dramatis personae*. There are six characters,

three men and three women (as occurs in *Didone Abbandonata*) –all of them with clear psychological features. Princess Hypsipyle (Issipile) is the undisputed heroine, torn between love for Jason and love for her father, trying to maintain sanity in a social context that is literally becoming crazy (the women of Lemnos plotting and performing the massacre of all men, a real social revolution against male power), showing virtue and firmness, yet still doubting, confused by her own weakness and her own strength. Her confidant, Rhodope (Rodope), not present in the *corpus*, is discrete and collaborative as is typical for a *seconda donna*, but shows noble feelings of love towards the ungrateful Learco –a nobility of heart that is often a trademark of Metastasio’s female characters. Eurynome (Eurinome), the widowed princess who leads the plot against the men of Lemnos, is another outstanding creation of our poet’s pen. In some traits she is similar to the (yet) very distant and romantic Azucena in Verdi’s *Il trovatore*, as Paolo Cattelan comments in his essay about the libretto and its dramaturgy.¹²

The men are even more contrasting in their personalities. King Thoas (Toante) is dignified, noble, firm. He shows an immense love for his daughter, to whom he had given the power on the island during his absence. His words are mature and he tries to keep calm even when his life is being threatened. It is also true that, as much as the figure of Hypsipyle relates, in the Viennese imperial context, to that of Maria Theresa, wise Thoas strongly relates to the figure of Emperor Charles VI, thus creating a link between politics, literature and music –although it is never just vulgar propaganda: rather, it is a refined allegory of the Court and its hierarchies. Prince Jason (Giasone) is also an example of heroic firmness and sentimental honesty; although we could agree with Cattelan (2005) that his lines are probably not of the brightest inspiration, but are nonetheless elegant.

The real star here is Learchus (Learco), the tormented son of a tormented widow (Eurinome). Exiled and hidden, converted into a pirate: criminal, evil, treacherous, insidious. A true shadow, a heavy stain on a kingdom that is already falling into pieces, all because of the lack of common sense and measure, as is often Metastasio’s message. Learco is ‘evil’ and has no regrets about it, as he confirms in I, 7:

Di colpa in colpa
tanto il passo inoltra
ch’ogni rimorso è intempestivo ormai.

[I have been wandering so much already from guilt to guilt,
that any regret would be in vain now.]

¹² Cattelan (2005: 238).

In any case, what is really striking in *Issipile* as well as in other Metastasio *libretti*, and what really makes him unique in his time, is this ability to portray, to humanize. Metastasio creates a landscape of human feelings that is only possible through his mastery of words and forms. A Metastasio libretto was, no doubt, a high-quality product of its time. And as such, it was liable to be used, reused, misused, recycled, tortured, combined, extrapolated and put into music by composers, singers and impresarios, sometimes doing honour to it, sometimes not.

At last, we should not forget to mention the meticulous attention with which Metastasio supervised or envisaged the technical aspects of the staging, at least when it came to the first musical settings of his works, when he was personally present and, almost always, loved to interact with the composer. In the case of *Issipile*, Metastasio never mentions Conti in his letters, but he does comment staging technicalities in a very precise way, sending a copy of the score to his dear friend Marianna Benti Bulgarelli, to whom he also gives very clear stage instructions for an eventual performance in Rome (the emphasis is mine):

La seconda scena dell'atto primo, che torna per prima dell'atto secondo e deve necessariamente esser la medesima, bisogna che rappresenti nel prospetto **un bosco d'alberi isolati e praticabili; dovendosi fra quelli nascondere più d'un personaggio**. Nella scena seconda dell'atto secondo bisogna avvertire **che le tende militari siano solamente dalla parte del primo cembalo**, e non altrove. Nell'ultima scena dell'atto terzo bisogna avvertire **che la nave principale venga molto innanzi, che sia vicina al laterale del primo cembalo quanto si può, e che sia comoda per due persone che parlano dalla poppa di essa**.¹³

It is clear that Metastasio cared about the way his works were performed, and his letters reveal that he was often saddened to hear about his libretti being misused throughout Europe: cut, abridged, *pasticcianti* with extracts by other poets. But, of course, copyright was not an option in the eighteenth century, and poetical/musical works were liable to be taken, used and manoeuvred *a piacere del consumatore*.

4. MUSICAL ASPECTS: CONTI AND HIS SCORE

Issipile was premiered in 1732 on a little stage of the Imperial Court in Vienna.¹⁴ The libretto printed by Van Ghelen does not mention the original cast, but

¹³ Letter XXXVIII of 19th January 1732 (Brunelli: III, 61-63).

¹⁴ The opera was performed again in Hamburg in 1737 as *Sieg der Kindlichen Liebe, Oder Issipile, Printzeßin von Lemnos*. It featured German verses paraphrasing the original recitatives

it mentions the two choreographers for the three *balletti* that conclude each corresponding act (Simon Pietro Levassori della Motta for *balletto* I and III and Alessandro Phillebois for *balletto* II), as well as the composer of the music for these *balletti*, Nicola Matteis –actually Nicola Matteis Jr., also known as ‘the Young’ (b. late 1670s-d. Vienna 1737), son of the seventeenth-century composer and violinist Nicola Matteis and working in Vienna since 1700, initially under Fux. It was indeed typical in Vienna at this time, that each opera featured *balletti* composed by musicians who were specially hired by the Court for instrumental music. Matteis Jr. had been writing *balletti* for Viennese operas since 1714.

Issipile did not achieve considerable success in its time, and in 1732 was granted only three performances at the Court (a fact on which Metastasio comments ironically in his letters).¹⁵ (It is true, though, as Metastasio writes, that the Emperor personally acknowledged his liking of the work).¹⁶ This relative fiasco might have influenced the future appeal of this libretto to other composers.¹⁷ Still, the premiere was performed by a fantastic cast of well-known singers in Vienna, as listed on the full score’s manuscript which I have used to elaborate a critical edition (folio 1v).¹⁸ Thoas/Toante was tenor Gaetano Borghi (Bologna 1686-Vienna 1777), who sang at the Court from

and almost all of the original arias were kept in Italian. The manuscript of the music can be found, for instance, at the Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. A digitalisation of the libretto can be consulted at Staatsbibliothek zu Berlin (Preussischer Kulturbesitz): <<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN688556744>> (04/06/2013). Further study on this version of Conti’s *Issipile* would definitely be of interest.

¹⁵ ‘Martedì sera si recitò l’ultima volta la mia *Issipile* a Corte con un concorso senza esempio. I padroni clementissimi non hanno voluto dare un disgusto ad una compagnia di cavalieri che recitano assai male il *Cicisbeo* sconcolato del Fagioli, commedia recitata in Napoli, e di cui vedemmo la prova in casa dell’abate Andrea Belvedere. Avrebbero potuto farne fare una recita di meno, per averne una di più dell’*Issipile*, come tutta la Corte, la città ed essi medesimi avrebbero voluto; ma, schiavi della loro grandezza, hanno creduto che questa sarebbe stata una chiara disapprovazione della cavalleria comica, e si sono sacrificati a sentirne tre recite...’ [Letter XXXIX, 23rd February 1732, in Brunelli: III, 63-64].

¹⁶ ‘Finita l’ultima recita dell’*Issipile*, l’augustissimo padrone, nello scendere dalla sua sedia, mi venne all’incontro, ed in presenza di tutta la Corte ebbe la clemenza di mostrare d’essere contento della mia fatica, esprimendosi: Che l’opera era bella molto; ch’era assai bene riuscita, e che egli era di me soddisfatto. Grazia tanto distinta quanto difficile ad ottenere dal nostro padrone, così sostenuto in pubblico che, quando si degna di farla, è certamente fatta a bello studio e non a caso...’ [Brunelli, *ibid.*]

¹⁷ In fact, *Issipile* was set to music relatively seldom compared to other *libretti* by Metastasio: only 19 times that we know of.

¹⁸ Ferri-Benedetti (2011). Our main source was a manuscript in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3): three tomes decorated with gold, in very

1720 to 1740 and also premiered the role of Fenicio in 1731 for Metastasio's *Demetrio*, the poet's operatic debut in Vienna. Hypsipyle/Issipile was sung by soprano Teresa Reutter (b. 1705), daughter of organist and composer Georg Reutter *senior* (Vienna 1656-1738). Eurynome/Eurinome was sung by 'La Perroni', actually Anna d'Ambreville (b. Modena 1693-d. ca. 1760), an Italian alto married to Giovanni Perroni, cellist and composer (b. near Novara 1688-d. Vienna 1748). Jason/Giasone was sung by alto castrato Pietro Casati (b. Milan 1684-d. Vienna 1745), also a composer, who sang at the Viennese Court for a long period (1717-1740). Rhodope/Rodope was a soprano called 'La Pisani', about whom I have not yet been able to find more information. The complex role of Learchus/Learco was given to alto castrato Giambattista Minelli (b. Bologna 1687), also a favourite of the Roman audience.

The music by Conti, although it is slowly being rediscovered, still remains unknown to wider audiences. The only exhaustive work on Conti was written by Hermine Weigel Williams and provides an overview of the abilities of the composer.¹⁹ The music written for *Issipile* (his last work before his death in 1732) is never banal. In fact, it is rich of surprises and rhetorical asides, always in tight relationship with the text and its nuances. The relatively simple scoring (only four instrumental lines throughout the score –three for some of the arias) does not necessarily imply a poverty of sound or invention. Moreover, string parts would have been doubled, when possible, by oboes and bassoon in *tutti* sections.

The *Sinfonia*, previously published in the early 1980s by Williams,²⁰ is particularly striking, written in an Italian structure with three movements. The initial *allegro* features stormy 16th-note figures of an unquestionable Italian taste (see fig. 1), alternating *forte* and *piano* sections (respectively with and without oboes in the upper line). Starting at bar 39 there is a lively fugue which alternates, eventually, the two first *piano and forte* motives. The middle *largo* is one of singular beauty, despite its short length (nine bars), probably intended as a violin solo –judging from the intimate, yet very ornamented setting.²¹ A very danceable *allegro* completes the *Sinfonia*, this time with unison violins and a lively 2/4 time.

precise, clean hand-writing and arias written out in full (i.e. written-out *da capi*, probably in order to avoid turning pages back during the performance).

¹⁹ Williams (1999).

²⁰ Williams (1983).

²¹ 'The *largo* movement of the Overture is in a minor key and has a very lyrical melodic part for the first violin, the nature of which suggests it was intended for a solo violin. The other

The recitatives present some interesting features, compared to standard contemporary writing. The most dramatic moments are underlined by daring modulations and unexpected broken cadences —there are many examples of this throughout the opera. This kind of writing makes the long recitatives more interesting for the audience, adding to the dramatic side of the action. Moreover, Conti adds a large number of *recitativi accompagnati* in this opera, quite a modern feature for its time. Eurinome's first entrance, for instance, is crowned by a strong *accompagnato*, underlining the theme of vengeance and anger that accompanies the character throughout the whole opera (see fig. 2)

The arias are of a high musical quality. Even with a set of four (or three) instrumental lines Conti devises lively, interesting and curious solutions of counterpoint and melodic intertwining. The plays between the two violin lines are richly inspired (as in the A-Section of Toante's 'So che riduce a piangere' or Learco's 'Chi mai non vide'); slow, dramatic arias are beautifully crafted, with a special sense of the melodic, vocal line that is a trademark of Conti. Toante's second aria ('Ritrova in quei detti') contains incredibly rich contrapunctal orchestral writing (see fig. 3), of comparable artistic level to similar arias by Handel²² (such as Rinaldo's 'Cara sposa' or Radamisto's 'Ombra cara'). A special moment is, of course, the closing aria of Issipile in Act I. It is an incredibly dramatic piece that embodies the tension of the whole plot. The writing is rich, dense, colourful, with an alternation of *tempi*: *Adagio non troppo* / *Presto* (like many *prima donna* arias of Handel). We are surprised though, that Williams (1999: 146) describes the A-Section of the aria as being scored only for the *basso continuo*, contrasting with a four-part *presto* in the B-Section. In our manuscript, the A-Section of this aria ('Crudo amore'), is clearly set for a highly ornamented *violino primo* line and a pulsating string ensemble underneath (see fig. 4).

The vocal writing is quite varied. The two soprano roles have virtuosic moments that require a very agile technique. Still, Issipile clearly has more heroic, *prima donna* writing (coloratura, long lines, more dramatic contrasts and an extensive range up to a written high C), while the part of Rodope (who has fewer arias and is obviously the *seconda donna*) features a style that we could describe mainly as *sentimentale*, more reflective. Eurinome has

three string parts accompany with pulsating chordal motion. Although the movement is only nine bars long, it gives the impression of being a substantial piece' Williams (1999: 92-93).

²² In fact, the quality of Conti's music should not be underestimated. As Williams (1999: 76) reminds us: 'In 1716, when Bach was in Weimar, he made a copy of Conti's *Offertorium de venerabilis*. Handel took some of Conti's Clotilda for a pasticcio...'

a totally different character: the range is that of a very central alto, with arias that go from ironical ('Non è ver', Act I) to furious, with an amazingly tragic *ombra*-scene at the beginning of Act II. It is certainly a role with a strong dramatic sense and a very strong personality within the opera. The men are also interestingly portrayed. King Toante is a noble, mature tenor role without an especially wide range (low c to high f). His arias are musically rich, and Borghi, the singer who premiered the role, was held in high esteem during his career. It is unsurprising, then, that Conti provided the role with very well written arias (which is not always the case when it comes to tenors and basses, who are often relegated by *opera seria* composers to secondary roles). In fact, that of Toante is a high-quality tenor role for baroque opera in general. The role of Giasone is probably the most standard in writing, but also features beautiful music (his aria from Act I is the only one to start directly with a vocal phrase instead of with an orchestral *ritornello*). The pirate Learco is certainly a star both in Metastasio's and Conti's conceptions of the work: this evil, yet ambiguous, character has some of the most sparkling music throughout the opera, and his two arias from Act I are a good example thereof. We should also mention that the ranges of both Giasone (castrato Casati) and Learco (castrato Minelli) are those of a standard, comfortable alto.

For reasons of space I do not provide here a more complete, deeper musical analysis of the work. Nonetheless, there will be a world modern premiere of the Conti/Metastasio *Issipile* in January 2014 at the Wigmore Hall in London. My excitement is considerable: it will be the first performance of the whole opera since the eighteenth century, and it can only be good news that such an interesting, varied work will finally come out into the light after almost three hundred years. Critics are certainly looking forward to it: theory and praxis go hand in hand, so it is important for theatre and music to actually *happen* and be heard, not only studied and researched.

5. MUSICAL EXAMPLES

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro". The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is also in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in alto clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo marking "Allegro" is positioned to the left of the first staff. A small number "4" is located at the beginning of the fourth staff.

(Fig. 1)

The image displays a musical score for a piece titled "Ticho" by Flavio Ferri-Benedetti. The score is divided into two main sections: "Presto" and "Recitativo".

The "Presto" section is marked "forte, senza hautbois" and "Violini". It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello.

The "Recitativo" section is marked "Recitativo" and features a more melodic and expressive line. It includes a vocal line with the lyrics "Ah ven - der - ra, ven - der - ra," and a piano accompaniment. The notation includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal line.

The score is numbered 26 at the beginning of the "Presto" section.

(Fig. 2)

The image displays a musical score for two parts: Violini and Tocarite Aria. The score is written on a grand staff with four staves. The top two staves are for the Violini, and the bottom two are for the Tocarite Aria. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score begins with a first-measure rest (1) and ends with an eighth-measure rest (8). The Tocarite Aria part includes a dynamic marking of *(forte)* and a first-measure rest (1). The score is presented in a standard musical notation style with various note values, rests, and dynamic markings.

(Fig. 3)

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Adagio non troppo". The score is written for Violini (Violins), Timpone (Timpani), and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Adagio non troppo". The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system is for the Violini, with the instruction "Violini sempre piano senza hairbois". The second system is for the Timpone, with the instruction "Timpone". The third system is for the Cello/Double Bass, with the instruction "Cello/Double Bass". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (piano, forte), and articulation marks. There are also some performance instructions like "Senza Camb." and "(simile)".

Adagio non troppo

Violini sempre piano senza hairbois

Timpone

Cello/Double Bass

Senza Camb.

(simile)

Crú-do a - mo - re!

(Fig. 4)

PRIMARY BIBLIOGRAPHY

- Anderson, W. S. (ed.) (1977). *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Leipzig, p. 311.
- Bellina, A. L. (ed.) (2003). *P. Metastasio: Drammi per musica, II: 1730-40*. Venezia.
- Boriaud, J.-Y. (ed.) (1997). *Caius Julius Hyginus: Fables*. Paris, pp. 26, 63, 158.
- Brunck, R. F. Ph. (ed.) (1813). *Scholia vetera in Apollonium Rhodium*. Leipzig, pp. 49-50, 62.
- Brunelli, B. (ed.) (1943-1954). *P. Metastasio: Tutte le opere*. Milano.
- Conti, F. B. (1732). *L'Issipile* (Manuscript) [Microfilm copy of A-Wgm Mus. Hs. 17240 1-3].
- Dindorf, W. (ed.) (1875). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem [...]*, Oxford, p. 266.
- Drachmann, A. B. (ed.) (1997). *Scholia vetera in Pindari carmina. Vol. I-II-III*. Leipzig, pp. 1-5.
- Ferri-Benedetti, F. (ed.) (2011). *F. B. Conti & P. Metastasio: L'Issipile*, Älgårås.
- Fränkel, E. (ed.) (1961). *Apollonius Rhodius: Argonautica*. Oxford, pp. 26-39.
- Frazer, J. G. (ed.) (1954). *Apollodorus: The Library*. London, pp. 98-99, 356-359.
- Hude, C. (ed.) (1951). *Herodoti Historiae, libri V-IX*. Oxford, VI: 138.
- Kannicht, R. (ed.) (2004). *TGF Vol. V, Euripides (pars posterior)*. Göttingen, pp. 736-797.
- Kassel, R. & C. Austin (eds.) (1984). *Poetae comici graeci, Vol. III-2*. Berlin, pp. 207-214.
- (1991). *Poetae comici graeci, Vol. II*. Berlin, p. 99.
- Klotz, A. (ed.) (1908). *P. Papini Stati Thebais*. Leipzig.
- Kramer, O. (ed.) (1908). *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Leipzig, pp. 34-46.
- Lesueur, R. (ed./transl.) (1991). *Stace: Thebaïde, livres V-VIII*. Paris, pp. 10-38.
- Leutsch, E. L. & F. G. Schneidewin (eds.) (1839). *Corpus Paroemiographum Graecorum, Vol. I*. Göttingen, p. 110 (Zenobius).
- Leutsch, E. L. (ed.) (1851). *Corpus Paroemiographum Graecorum, Vol. 2*. Göttingen, pp. 503-505 (Apostolius).
- Marcello, B. (1720). *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile [...]*, Venezia.
- Mayer Brown, H. (ed.) (1982). *F. B. Conti: Don Chisciotte in Sierra Morena*. New York.
- Mollia, F. (ed.) (1995). *Pietro Metastasio: Opere*. Milano.
- Monro, D. B. (ed.) (1963). *Homer: Iliad I-XII*. Oxford, VII: 468-9.
- Moya del Baño, F. (ed./transl.) (1986). *Ovidio: Heroidas*. Madrid, pp. 37-44.
- Murray, G. (ed.) (1902). *Euripidis Fabulae, Vol. 1*. Oxford, Hecuba 886-887.
- Radt, S. (ed.) (1977). *TGF Vol. IV, Sophocles*. Göttingen, pp. 336-339.
- (1985). *TGF Vol. III, Aeschylus*. Göttingen, pp. 233-234, 352.

- Schwartz, E. (ed.) (1887). *Scholia in Euripidem 1: Hecubam, Orestem, Phoenissas*. Berlin, p. 70.
- Selmi, E. (ed.) (1998). *Pietro Metastasio: Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*. Palermo.
- Sweeney, R. D. (ed.) (1997). *Lactantii Placidi in Statii Thebaida commentum*, Stuttgart.
- West, M. L. (ed.) (1990). *Aeschyli tragoediae: cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart, p. 313.
- Williams, H. W. (ed.), 'Francesco Bartolomeo Conti: Nine Sinfonie', in B. Brook (ed.), *The Symphony 1720-1840. Series B Vol. II: Italians in Vienna*, New York, 1983, pp. xiii-xxxvi, 1-96.

SECONDARY BIBLIOGRAPHY

- AA.VV. (2005). *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*. Urbino.
- Benzi, E. (2005). *Le forme dell'aria: metrica, retorica e logica in Metastasio*. Lucca.
- Burkert, W. (1970). 'Jason, Hypsipyle, and New Fire at Lemnos: a Study in Myth and Ritual', *CQ* XX, pp. 1-16.
- Cattelan, P. 'L'intonazione metastasiana del mito di Ipsipile', in AA.VV., *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*, Urbino, 2005, pp. 227-239.
- Dorati, M. 'Lemnon kakon', in AA.VV., *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*, Urbino, 2005, pp. 23-54.
- Grout, D. J. & C. Palisca (1990²). *Historia de la música occidental Vol. 2*. Madrid.
- Hight, G. (1985). *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York.
- McCredie, A. D. 'Nicola Matteis, the younger: Caldara's collaborator and ballet composer in the service of the Emperor Charles VI', in B. W. Pritchard (ed.), *Antonio Caldara*, Aldershot, 1987, pp. 154-182.
- Mellace, R. (2007). *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*. Firenze.
- Raffaelli, R. "'Decus et patriae laus una ruentis": la pietà di Ipsipile dagli antichi a Metastasio', in AA.VV., *Vicende di Ipsipile – Da Erodoto a Metastasio*, Urbino, 2005, pp. 123-140.
- Valente, M. & E. Kanduth (eds.) (2003). *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Roma.
- Vintró, E. 'La utilització del món clàssic en el naixement de l'òpera', in *Estudios Clásicos - Apophoreta Philologica Emmanuelli Fernández-Galiano a sodalibus oblata*, 1984, pp. 437-442.
- Weiss, P. (1982). 'Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria', *The Journal of Musicology* 1/4, pp. 385-394.

Williams, H. W. (1999). *Francesco Bartolomeo Conti: His Life and Music*. Aldershot.

ENCYCLOPAEDIC BIBLIOGRAPHY

- Boulotis, Ch. 'Hypsipyle I', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München, 1981-1999, Vol. VIII, pp. 645-650.
- Dräger, P. 'Lemnische Frauen, Hypsipyle', in H. Cancik, H. Schneider & M. Landfester (eds.), *Der neue Pauly*, Stuttgart, 2003, pp. 40-41.
- Geisau, H. von, 'Hypsipyle', in K. Ziegler & W. Sontheimer (eds.), *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Stuttgart, 1979, II: pp. 1290-1291.
- Harauer, Chr. & H. Hunger, 'Hypsipyle', in *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Purkersdorf, 2006, pp. 239-240.
- Jessen, O. 'Hypsipyle', in A. Pauly, G. Wissowa & W. Kroll (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, München, 1914, IX, 1: pp. 436-443.
- Klügmann, A. 'Hypsipyle', in W. H. Röscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1886-1890, I: 2853-2856.
- Leopold, S. 'Metastasio, Pietro', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1994-2007, XII: pp. 85-97.
- Neville, D. 'Metastasio, Pietro', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001², XVI: pp. 510-519.
- Stieger, F. 'Issipile', in *Opernlexikon*, Tutzing, 1975, I: pp. 632-633.

EL MITO DE ORESTES EN LA ESCENA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*
ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA, DE DIANA DE PACO
Y ALQUIBLA TEATRO

José Manuel Martínez Martínez

Universidad de Almería
jmanuelmmartinez@gmail.com

Artículo recibido: 19/07/2013

Artículo aceptado: 03/09/2013

RESUMEN

En este artículo se analiza la compleja tarea de la tradición/recepción de un conjunto de obras entre las más significativas del repertorio de la tragedia ática, la trilogía *Oresteia* de Esquilo. Centraremos nuestra atención en la versión realizada por la clasicista y dramaturga Diana de Paco, titulada *Orestíada. Cenizas de Troya*, llevada a escena en la temporada 2006/2008 por la compañía teatral Alquibla Teatro, bajo la dirección de Antonio Saura.

PALABRAS CLAVE: teatro, recepción, escena, Esquilo, Diana de Paco.

ABSTRACT

This article analyzes the complexity of the reception of one of the most significant Attic tragedies, Aeschylus' *Oresteia*. To this purpose I shall focus on the version written by the classicist and playwright Diana de Paco, *Orestíada. Cenizas de Troya*, which was put on stage in the season 2006/2008 by the theatre company Alquibla Teatro, directed by Antonio Saura.

KEYWORDS: theatre, reception, Scene, Aeschylus, Diana de Paco.

* Este artículo tiene como base el estudio que lleva por título «Adaptación del mito de Orestes a la escena española contemporánea», en el marco del Trabajo Fin de Máster de *Estudios Superiores de Filología y Tradición Clásicas* (expediente nº 3146/2010), dirigido por los profesores Campos Daroca y Romero Mariscal, disponible en el Repositorio Institucional de la Biblioteca de la Universidad de Almería, en <<http://hdl.handle.net/10835/1092>> (12/07/2012).

Cuando Diana de Paco,¹ en *Orestíada. Cenizas de Troya*, se dispone a adaptar el mito de Orestes al teatro actual,² se encuentra con un dilema: ¿cuál es el punto exacto de distanciamiento y encuentro entre la tragedia antigua y moderna?; ¿debemos evitar la adaptación libre de la versión clásica con una traducción fiel del texto matriz?,³ o ¿acaso es inevitable una ruptura de la base, y es natural y beneficiosa su actualización sin causar la pérdida de su esencia? Evidentemente, de Paco, en consonancia con lo establecido por Simon Goldhill,⁴ toma partido por la colaboración entre filología y teatro como la manera más eficaz de interpretar la sustancia del texto original, sin desvincularse por completo del mensaje que se pretendía transmitir en la Atenas del siglo V. a. C.⁵

Un claro ejemplo de ello es la actualización del mito de Orestes objeto de este estudio, realizada por Diana de Paco, que, como classicista experta en el mito de los Atridas y su tradición clásica en la literatura española,⁶ colabora con Antonio Saura y la compañía Alquibla Teatro, profesionales del teatro con experiencia en representaciones de textos clásicos,⁷ cumpliendo con el ideal propuesto por Helen P. Foley, para quien debe haber una relación estrecha entre especialistas en estudios clásicos y profesionales de la escena, que enriquezcan los textos teatrales de los que se parte y que se vivifican en la tradición performativa.⁸

¹ Diana de Paco, profesora de griego de la Universidad de Murcia, destaca como dramaturga, tras haber publicado numerosas obras como *Eco de Ceniza* (1998), con un accésit en el V Certamen Literario de de la Universidad de Sevilla, *Polifonía* (2001), finalista del Premio Calderón de la Barca en el año 2000, *La jaula* (inédita), además de *Lucía y La Antesala* (2002), *Su tabaco, gracias* (2004), *Obsession Street* (2008), *El canto póstumo de Orfeo* (2009) y *PCP* (2010). Como afirma Wilfried Floeck en de Paco 2009: 9, «las obras muestran ya varios rasgos significativos de la producción dramática de Diana de Paco: el protagonismo de heroínas femeninas, la representación de la mujer como transgresora de las leyes de su sociedad y como víctima y delincuente a la vez, la importancia significativa del tema de la culpa y la expiación y, finalmente, un marcado interés por los problemas de la sociedad y por la crítica de los abusos y defectos». Por tanto, sigue diciendo, «con esta concepción, Diana de Paco se coloca inmediatamente en la tradición del teatro de Antonio Buero Vallejo y su intención de revisar y denunciar los antiguos modelos tanto históricos como mitológicos desde la perspectiva presente».

² Para la relevancia de la *Orestea* cf. Bierl 2004: 21.

³ Usamos estos términos en el sentido específico propuesto por Lorna Hardwick para los estudios de recepción. Cf. Hardwick (2003).

⁴ Goldhill (2007).

⁵ Para un estudio general de la producción dramática de Diana de Paco, cf. López Mozo 2010: 13-28 y Villán 2010: 72-81.

⁶ Cf., entre otros trabajos, su monografía de 2003.

⁷ Cf. la página oficial de la compañía: <<http://www.alquiblateatro.com>> (12/07/2013).

⁸ H.P. Foley (1999).

1. RECEPCIÓN Y TRADICIÓN DEL TEATRO ANTIGUO: IDEAS GENERALES

Uno de los trabajos de recepción teatral más importantes se concentra en la actividad que, desde finales del siglo XIX, se conoce como «puesta en escena». Esta instancia de creación escénica desarrolla la labor que originalmente tenían asignados el poeta y el actor principal, y supone una transformación muy importante en la historia de las artes escénicas. Como señala Patricia Vasseur-Legagneux, en la recepción del teatro grecolatino adquiere un protagonismo casi absoluto.⁹ La puesta en escena hace del texto el elemento permanente e inventa una realización escénica cada vez diferente y original. El director de escena, en efecto, incluso si declara su pretensión de someterse lo más posible al texto, no puede escapar a una interpretación, dado que su trabajo consiste en una traducción semiológica de datos textuales. Por tanto, el texto y su representación están siempre en perpetua tensión y tejen cada vez «una obra singular». Cada puesta en escena de una tragedia griega propone una interpretación diferente que hace aparecer una o muchas significaciones que el director de escena lee en la obra.

Por otro lado, del mismo modo que los nuevos recursos teatrales ayudan – más que perjudican– a actualizar el mito sin que el espectador moderno, ajeno a la cultura mitológica de la antigüedad grecolatina, se sienta del todo desplazado, la ubicación del espectáculo en los antiguos lugares de representación tiene a la vez de voluntad de continuidad y de ruptura, porque no se puede encontrar espacio más ajeno a las convenciones vigentes desde la institución del teatro a la italiana, que las que demanda un teatro radicalmente ambiental, como es el antiguo. De este modo, vemos que una y otra vez los actos de restitución son algo así como actos revolucionarios.

Además, debemos hacer hincapié en la universalidad del mito griego por la emoción (más o menos catártica) que puede causar al espectador de cualquier época dado el tratamiento de temas imperecederos de una arrebatadora humanidad. En efecto, la tragedia antigua se correspondería en la modernidad con la variación contemporánea de temas eternos que sancionan una continuidad cultural y hasta civilizatoria. Al respecto, J. S. Lasso de la Vega señala que

... el trágico, al ocuparse de lo que hicieron o sufrieron Orestes y Electra, se ocupa de lo que puede pasar al hombre en general. Pinta lo que verosíblemente y hasta necesariamente debe suceder, y puede inventar situaciones que despier-

⁹ P. Vasseur-Legagneux (2004).

ten temor y compasión en el espectador, un hombre común y normal que se siente reflejado en aquellos hombres ‘iguales a él’, sus hermanos y homólogos, que se mueven sobre la escena.¹⁰

De ahí que L. Gil, refiriéndose al mito, hable de su «tipificación», «intemporalidad» y «recurrencia», las cuales permiten el desarrollo del contenido heredado. Asimismo, Gil hace referencia a la denominada «toma de postura» del autor frente al mito, la cual consta de la «integración», la «proyección» y el «enfrentamiento». Todo ello sin olvidar la capacidad del mito para contraer nuevos valores simbólicos en función del entorno sociopolítico y del interés del autor por enfocar el trasfondo mítico desde una perspectiva determinada.¹¹

El teatro antiguo se ha convertido en un privilegiado dispositivo *meta-teatral*, donde se proyecta más allá de sí mismo un mundo en permanente búsqueda de su identidad. Y eso a través de una actividad que ya, al parecer, sirvió a los griegos para decir cosas de sí mismos de las que no eran del todo conscientes o no parecían capaces de decir de otro modo.

2. VERSIONES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DE LA *ORESTEA*: *ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA*

Una vez aclarados los presupuestos teóricos de la tradición/recepción del teatro antiguo, hemos de dar paso a su aplicación concreta a la versión/representación dramática realizada por Diana de Paco, en calidad de dramaturga, y Antonio Saura, de director artístico y de escena, por la prestigiosa compañía Alquibla Teatro en el Teatro Romea de Murcia en febrero de 2007.¹²

Sirviéndose de su vocación filológica, Diana de Paco, en esta versión, revisa concienzudamente los textos griegos que sirvieron de impulso al mito, teniendo en cuenta, en primer lugar, la famosa adaptación que Alessandro Baricco hizo de la *Ilíada* Homero –«Todo empezó en un día de violencia»–.¹³ Toma como fuente fundamental la trilogía de Esquilo, si bien recurre frecuentemente a las correspondientes reinterpretaciones de Sófocles (*Electra*), Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Electra*, *Orestes*) y Sé-

¹⁰ J. Lasso de la Vega 1964: 426.

¹¹ Gil 1975: 17.

¹² El estreno de la obra tuvo lugar el viernes, 6 de octubre de 2006, en el Teatro Guerra de Lorca. La presentación oficial se celebró en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, del 9 al 12 de agosto de 2007. Del mismo modo, el domingo, 20 de abril de 2008, en el Auditorio de La Alberca (Murcia), se llevó a cabo la última representación.

¹³ Alessandro Baricco (Homero, *Ilíada*).

neca (*Agamenón, Tiestes*). Consideramos esenciales las declaraciones de la propia Diana al respecto:

El objetivo principal de la versión tal y como el Director de la misma la concibió, era aunar en un solo espectáculo los distintos episodios que relataban cada uno de los trágicos grecolatinos, tomando de ellos aquellos rasgos significativos que harían posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de estos héroes como imágenes universales, intentando en todo momento mantener vivos en el nuevo texto los elementos simbólicos que recorren los dramas clásicos. En definitiva, se trataba de recrear el mito y a sus protagonistas sin modificar sus características esenciales pero reconfigurando estos perfiles desde los ojos contemporáneos que se identifican con sus antepasados. En esta «versión libre» hay gran parte de versión y gran parte de libertad, pero desde el primer momento está realizada con devoción, admiración y respeto por aquellos que en la Grecia Clásica nos transmitieron tan valiosas enseñanzas a través de la tragedia del hombre. Hemos prescindido de elementos fundamentales en el pensamiento trágico griego, como la presencia de los dioses, porque hoy la fuerza divina ha sido desterrada del universo, incluso en los más crudos conflictos, por el egocentrismo de un ser humano que considera su poder y su fuerza como medida de todas las cosas; también hemos modificado la estructura de los dramas antiguos, aunque sin prescindir totalmente del coro y de su papel, de modo que nos resultara posible ofrecer en un único espectáculo el pasado y el presente de la familia de Agamenón. En esta nueva tragedia de los antiguos héroes no queríamos perder el sabor arcaico y ritual de un teatro de la palabra que los griegos nos regalaron, ni adaptar a modos y usos contemporáneos la belleza heredada de los héroes trágicos, y así hemos pretendido, al reescribir el conflicto, que el espíritu del teatro griego antiguo no se pierda del todo a lo largo de esta representación.¹⁴

De este modo, serán frecuentes en la versión de de Paco las alusiones a las versiones trágicas antiguas, cuyos ecos resuenan en ocasiones como una suerte de traducción.¹⁵ En lo relativo a las cuestiones de traducción, debemos tener en cuenta que, como señala Simon Goldhill,

¹⁴ «Notas para una puesta en escena», Diana de Paco Serrano, junio de 2006.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje coral, perteneciente al Prólogo, Secuencia 9: «Llevará el ejército griego a través de los mares a las costas de la bien amurallada Troya, dispuestos con sus lanzas y sus antorchas a convertir en cenizas esta ciudad. Lucharán los griegos, arrebatando de los brazos de sus esposos e hijos a las mujeres troyanas, que entre gritos de terror serán convertidas en esclavas. (...) Troya arderá, se consumirá en llamas de devastación y duelo. Sobre los restos de esta ciudad, en otro tiempo dichosa, Agamenón arrastrará el cuerpo de los más insignes príncipes frigios tras haber raptado a las princesas de palacio. Incluso la victoria acarrea la ruina a quien actúa con desmesura. En el humo de Troya, cuando tiña de negro el cielo entero, se verá reflejado el destino de los hombres».

... la diferencia entre una traducción para la escuela o la universidad y una traducción para la escena es absoluta. Por otra parte, cada uno de los tres grandes tragediógrafos griegos conlleva sus diferentes problemas de traducción. Esquilo escribe una poesía inmensamente densa, con muchas imágenes, con frases largas y alambicadas, donde la gramática es a menudo tortuosa y el vocabulario es una intimidatoria combinación de grandilocuencia, metáforas relucientes y crudas yuxtaposiciones.¹⁶

De ahí que se haya optado por conservar la intensidad de la tragedia original por medio de una prosa poética rica en matices, pues, en palabras de Saura, «la puesta en escena debe imbricar el horror de las acciones violentas con la belleza de la poesía, el contraste entre un espacio/tiempo contemporáneo y lo poético del lenguaje».¹⁷

En la colaboración de dramaturga y director, a veces el intento de fidelidad a la tragedia antigua crea un efecto algo estridente, como podemos ver en la escena en que Orestes, con pantalones ceñidos de cuero rojo, una camiseta y chaqueta negras también ceñidas, gafas de sol oscuras y una mochila, lamenta la muerte de su padre con altisonante grandilocuencia. Sin embargo, en otras ocasiones, la evocación de la grandeza poética y la imaginería simbólica de las versiones antiguas se traslada con gran efectividad, recreándose en una versión nueva de fina ironía. Un ejemplo de ello es el que concierne a la famosa imagen de la red. En las versiones antiguas, Clitemnestra (y Egisto) daban muerte a Agamenón en el baño atrapándolo con una red que la esposa infiel tejiera malévolamente, a diferencia del tejido de Penélope, aquella esposa ejemplar. En la versión de Antonio Saura y Diana de Paco, Clitemnestra asestará varios disparos a Agamenón, de forma que, en principio, la red queda desestimada. En cambio, la mención explícita de la red es repetida por varios personajes a lo largo de la obra, con una fina ironía que alienta falsas expectativas por parte, sobre todo, del espectador culto o familiarizado con la tradición antigua. Aquí, la red siempre tendrá un sentido metafórico, de trampa o engaño.

Del mismo modo, podemos observar cómo algunas escenas fueron suprimidas en la colaboración entre dramaturga y director, una muestra más de ese delicado equilibrio entre la *fidelidad* a las versiones antiguas y la adaptación a la modernidad, que hubo de pactarse, ensayarse, y, en ocasiones, eliminar. Tomemos como ejemplo la escena del centinela que abre la trilogía, apostado en el palacio de los Atridas esperando noticias de la llegada del general aqueo,

¹⁶ Goldhill 2007: 154-155.

¹⁷ Antonio Saura, Dossier de Prensa, diciembre de 2005.

y que en la adaptación de Diana de Paco habla a través de un móvil con un compañero. Así, en el guión, se lee lo siguiente:

Espacio / tiempo: Es de noche; en escena se halla un centinela apostado por orden de Clitemnestra en la azotea del palacio de los Atridas, en Argos. Reina un profundo silencio. Un hombre/guardián/guardaespaldas espera impaciente noticias de Troya. La espera dura un año. Habla por el móvil con otro. Le cuenta que está haciendo guardia y que lleva un año esperando noticias de Troya y de Agamenón. Después cuelga.¹⁸

Esta escena, como sabemos, fue eliminada de la representación, probablemente por razones de duración del espectáculo.

La historia es focalizada desde la perspectiva de una «tragedia doméstica que surge de un enfrentamiento familiar»: Agamenón sacrifica a su hija por ambición de poder; a su vez, éste, junto a Casandra, la profética concubina, es sacrificado por su adúltera esposa, la reina Clitemnestra, y Egisto, su amante, hijo de un incesto, que desea vengar las atrocidades cometidas por Atreo contra su familia; finalmente, estos morirán en manos de Orestes, quien será juzgado por el pueblo. Es decir, la tragedia en el palacio de los Atridas se desarrolla desde las atrocidades cometidas por Atreo en el «banquete de los inocentes», hasta la venganza de Orestes; de ahí la *contaminación* de los textos de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y del *Agamenón* y *Tiestes* de Séneca que, por otra parte, hacen más claras y comprensibles al público actual las alusiones a estos antecedentes míticos en la propia *Oresteia* de Esquilo.

De este modo, son elevados a protagonistas los personajes de Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Casandra, Electra y Orestes, a los que se suman dos personajes más –un hombre y una mujer de la familia–, portavoces o trasuntos del coro, ausente en esta versión escénica. A la trilogía propiamente dicha le precederá un prólogo, adaptado, en su mayor parte, a partir de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, y el final se cerrará con un epílogo, original, a cargo de todos los actores.¹⁹

¹⁸ Esta escena se elimina en la representación, donde el vigía no aparece en absoluto, y el mensajero que precede a la entrada de Agamenón es el hombre de la familia y su intervención es muy breve.

¹⁹ La intervención de la segunda (Susi) y la tercera mujer (Lola) será tomada, respectivamente, del prólogo de *Andrómaca* y de *Hécuba* de Eurípides. A su vez, de Séneca (*Agamenón*) recogerá el discurso de Tiestes en la escena del banquete de los inocentes. Finalmente, del *Agamenón* de Esquilo se seleccionará el episodio del sacrificio de Ifigenia por el jefe griego, además de la *Ifigenia en Áulide* ya mencionada. Ifigenia es, por tanto, también un personaje que aparece en escena, si bien su intervención es breve, aunque efectiva. El epílogo se quitó tras unos meses de representación, de forma que la obra se cerraba con el monólogo de Orestes.

En el prólogo, destacará la presencia de mujeres despojadas de sus hijos y de sus seres queridos por la guerra, que remiten a *Andrómaca*, *Hécuba* y *Las troyanas*... Una mujer abrirá el discurso invocando las impiedades y la destrucción cometidas en Troya:

Todo comenzó en un día de violencia. La ciudad humeante llora a sus muertos. Las madres buscan los cadáveres de sus hijos, y lamentan, mesándose los cabellos, el incierto futuro que les espera. La sangre empaña los campos y los muros de la ciudad, destruidos, ya no sirven de cobijo para sus ciudadanos. Han sido saqueados santuarios, vaciados los tesoros y raptadas las jóvenes doncellas que ya no harán libaciones ni danzaran en coros en las fiestas patrias. Sólo deseo que los ejércitos griegos no se afanen en la destrucción sin límite y no creen mayores dolores a los vencidos. De toda desmesura el castigo es inminente.

Los antecedentes de la historia son expuestos a continuación, refiriendo el citado «banquete de los inocentes», el rapto de Helena y el sacrificio de Ifigenia a manos de su padre, episodio que tomará una especial relevancia en escena por su elevado nivel de patetismo, sumiendo al espectador en un proceso de auténtica catarsis. Por otro lado, el adulterio de Clitemnestra con Egisto servirá de enlace con la secuencia anterior. El coro será el último en intervenir:

Llegará (...) el conjunto del ejército de los helenos; a bordo de sus naves y bien armados entrarán en (...) Troya (...). / La Tomarán (...) deseosos de llevarse a Helena, (...) desde la casa de Príamo a tierras de la Hélade, por medio de los escudos que aguantan las lanzas y de las picas de los aqueos! / Y (...) el Atrida le arrancará a Paris la cabeza, separada del cuello, abatirá la ciudad de arriba abajo y dejará sumidas en el llanto a las jóvenes troyanas y a la esposa de Príamo. / Y Helena, (...) sabrá de estar sumida en llano por haber abandonado a su esposo. Que no llegue nunca sobre mí ni sobre los hijos de mis hijos una angustia como la que aguantarán las mujeres de los troyanos. (...) las fábulas lo transmitieron así a los hombres contrariamente a toda realidad.

En la lejana Troya todo lo que acontece se resume en violencia por ambición, intolerancia, que acarrea aún más destrucción y criminalidad, pues la violencia no trae más que violencia. Mientras tanto, Agamenón aparece en escena violando a su concubina troyana, la adivina Casandra. Lo que pasará en las posteriores escenas podemos intuirlo, pues no difiere demasiado de la versión de Esquilo, si bien, un factor primordial de la recreación del mito de Orestes por Diana de Paco será el de la desacralización de la tragedia ática, dando primacía a la mente humana, y, en consecuencia, elevando al hombre como el responsable absoluto de sus actos. Así pues, Orestes, en el juicio que cierra

la pieza, ya no será respaldado por Apolo y ayudado por Atenea, sino que se valdrá por sí mismo, autoculpándose de los hechos cometidos:

¡Basta, es suficiente, jueces! Yo mismo me juzgo y me condeno. No vais a llegar a acuerdo alguno, pues es absurdo el destino que hasta aquí me ha arrastrado. Hagáis lo que hagáis vosotros ya siempre viviré bajo la sombra de este acto, aguantando el peso de la culpa, errando de aquí hacia allá y desvariando.²⁰

La última de las tragedias que completan la trilogía será precedida de un epílogo, que sirve de exhortación de paz, pues, según Saura, «esta es la historia de la destrucción de una familia sustentada en el crimen (por extensión de una sociedad, de un país, de Europa...), para no dar nunca por respuesta a la violencia con más violencia. Y que el deseo de venganza sea apaciguado por la Justicia en un estado democrático»:

Los muros del palacio tienen ojos, ojos que han observado generación tras generación el dolor que azota a toda una familia, a todo un pueblo, a todo el universo. Cerremos esos ojos de los muros definitivamente, no les ofrezcamos más imágenes de duelo y de dolor y, en la medida de nuestras propias fuerzas, luchemos por lo justo, para acabar con estas salvajadas, con esta sed de sangre que destruye la tierra, devora las ciudades y envenena las almas de los hombres.

Llegado a este punto, analizaremos la puesta en escena del espectáculo, grabado en formato DVD por la propia compañía teatral. Centraremos nuestra atención en el espacio, personajes (coro y personajes individuales), dioses y fantasmas, así como en el elemento político, aspectos, según Goldhill, que «debe encarar cualquier compañía que decida llevar a escena una tragedia griega».²¹

²⁰ Parte III, Secuencia 4. Orestes inculpa también a Electra, cuya sed de venganza y participación moral en los hechos la hace igualmente culpable. Tanto la dramaturga como el director hacen una auténtica reinterpretación de Electra al hacerla padecer en cierta medida las mismas furias del arrepentimiento de Orestes, pues mientras el actor pronuncia las siguientes palabras, la actriz que hace de Electra, subida en la palestra a espaldas de su hermano, se retuerce por el remordimiento: «Yo soy culpable. Y lo mismo mi hermana, que orgullosa parece que no sufre el crimen que tanto deseó. Aunque fuera perpetrado por mis manos, ella también lo hizo y por ello se derrumbará algún día. Sufrirá pesadillas y verá a nuestra madre lanzándole a las furias para que castiguen el odio que la ha envenenado. Y entonces pensará que la quiere, deseará liberarse, se le quebrará el alma por haber destruido a un ser amado y ahí empezará para ella una tortura sin fin. Haced lo que queráis, pero sabedlo, Electra y yo ya estamos condenados».

²¹ Goldhill 2007: 2. Como señalamos anteriormente, la traducción que presentamos es nuestra. No analizaremos en este apartado la cuestión, importante también para Simon Goldhill, de

En primer lugar, el espacio en el que se representa la obra es cerrado, presenta la disposición de un teatro moderno. En esta ocasión, la escenografía de Antonio Saura intenta respetar la apertura del teatro antiguo. Ciertamente, a pesar de que en la *Oresteia* fue de una vital importancia la pared de la escena, pues, como ya es sabido, casi con toda seguridad Esquilo la estrenará precisamente en esta trilogía, en *Orestíada*. *Cenizas de Troya* no hay escena a la antigua, es decir, no hay pared ni puerta que separe el espacio escénico en dos (espacio visible o propiamente escénico y espacio retroescénico o interior).

Sin embargo, el espacio que se corresponde con la antigua *orchestra* (visible o escénico) está dividido en dos focos o en dos ámbitos focalizados: uno llano y otro elevado y central. Este foco central es representado en forma de una especie de cuadrilátero de boxeo con adornos de héroes griegos en lucha en la parte inferior de su base. De marcado carácter simbólico, refleja la violencia de la trama; es el espacio del conflicto, donde tendrán lugar acciones importantes, como, por ejemplo, el sacrificio de Ifigenia, los disparos de Clitemnestra a Agamenón y Casandra, el matricidio cometido por Orestes y la aparición del fantasma de Clitemnestra cuando azuza a las furias vengadoras. Como espacio simbólico, representa tanto el interior de palacio, en la Parte I, correspondiente al *Agamenón*, como la tumba de este en la Parte II, correspondiente a *Coéforos-Electra*. El espacio llano se extiende alrededor de ese cuadrilátero o palestra, y es allí donde suceden todas las escenas que en Esquilo y en otras versiones antiguas tenían lugar en la *orchestra* propiamente dicha. Del mismo modo, a ambos lados del espacio escénico, se alza una hilera de columnas iluminadas, corintias en el lado izquierdo del espectador y jónicas en el lado derecho,²² que no solo decoran sino también permiten la salida y entrada de los personajes a escena, una suerte de accesorios que permiten la entrada al espacio extraescénico, a modo de *eisodoi* que «expanden el foco de atención a espacios exteriores y proveen un largo camino para las transiciones dentro y fuera de escena».²³ Finalmente, unos maniqués con forma de torsos desnudos de estatuas griegas, aparecerán ubicados al fondo del escenario para destacar, aún más, la ambientación helénica. Estos torsos serán revestidos con los trajes de los personajes cuyas muertes van a ser re-

la traducción, por no tratarse exactamente de una representación de una tragedia griega, sino de una versión compleja.

²² Del espacio escénico y el diseño de iluminación se encargará el propio Antonio Saura. La música, que formará parte de los episodios más audaces, adaptándose a la perfección a las circunstancias de la obra en cada momento, correrá a cargo de Salvador Martínez. Dominan los instrumentos de percusión y viento.

²³ *Ibid.*, p. 10.

cordadas para la venganza: primero el de Ifigenia, luego el de Agamenón y, en último lugar, el de Clitemnestra.

Como bien señala Goldhill, no debemos obviar tampoco el eje vertical del espacio teatral. El aprovechamiento escénico de este eje vertical no coincide en la escenografía de *Orestíada*. *Cenizas de Troya* con el de la *Oresteia* antigua, ya que la famosa escena del vigía no tiene lugar sobre el tejado del palacio.²⁴ Con todo, el espacio central ocupado por la palestra está bastante más elevado que el resto del escenario,²⁵ de modo que algunos de los actos más significativos se ubican en ese espacio superior, como la célebre escena de la alfombra roja, que extienden el hombre y la mujer del coro a instancias de Clitemnestra, y que será empleada tanto por Agamenón para entrar en palacio como por Casandra para representar, en su delirio profético, la sangre de las víctimas de palacio, no solo las pasadas –los hijos de Tiestes– sino también las futuras –Agamenón y ella misma–.

Antes de hablar de los personajes que intervienen en la acción, debemos hacer referencia a un rasgo más de la fidelidad a la tragedia antigua, como es que, en esta ocasión, un mismo actor/actriz represente papeles y personajes diferentes. Se trata de un recurso que, cualesquiera que sean los motivos del director, favorece la denominada «reflexividad teatral».²⁶ Así, por ejemplo, la actriz que interpreta a Ifigenia hace también de Casandra, ambas víctimas inocentes y jóvenes, así como de coreuta, servidora de palacio, esclava al servicio de Clitemnestra y mujer compasiva con Electra, como en las *Coéforos* de Esquilo. El hombre que representa un miembro del coro durante la Parte I de la obra, correspondiente a *Agamenón*, hace las veces de Pedagogo de Orestes en la Parte II, y de miembro del jurado favorable a Orestes en la Parte III. En el prólogo todos los personajes aparecen en escena y las mujeres, cubiertas con una especie de saya, representan a las troyanas cuyos familiares han muerto en la guerra entre las Cenizas de Troya.

Otro rasgo de adaptación de la versión original lo encontramos en la modernización del vestuario de los personajes, algo muy frecuente en numerosos

²⁴ Si bien no está claro, como señala Oliver Taplin, que el actor estuviese realmente apostado en el tejado de la escena, ya que no hay ninguna evidencia interna o léxica, sí es posible desde el punto de vista de la pertinencia dramática, dada la función de vigía del personaje. Cf. Taplin 1977: 277.

²⁵ Hay, de hecho, una escalerita que sirve a algunos de los actores para subirse a dicho espacio.

²⁶ Entendemos por reflexividad teatral una forma de metateatralidad que implica la referencia refleja a la representación como teatro. Como ha señalado Morenilla 2006: 44, una de las características de la dramaturgia de los últimos años es reforzar la teatralidad del teatro: mostrar de un modo más o menos explícito que se está haciendo teatro, que se juega con una ficción.

montajes escénicos de nuestros tiempos.²⁷ De este modo, Agamenón viste una chaqueta de cuero, Clitemnestra un vestido rojo, del mismo color que los pantalones de su hijo Orestes,²⁸ así como una especie de rebeca dorada en forma de redecilla,²⁹ y Egisto, con unos pantalones de pinzas y camisa naranja. Así pues, queda patente el simbolismo de las prendas utilizadas a lo largo de la representación, que mantienen una estrecha relación con el vestuario característico de la mafia, donde la idea de castigo como venganza o «vendetta» es primordial, en un inexorable «golpe por golpe».

La presencia del coro en escena tampoco debe ser pasada por alto. En el prólogo, una vez las mujeres, en un acto de arrebatada pasión, se lamentan de las atrocidades cometidas en Troya por el ejército aqueo, con una nítida evocación de los coros de las tragedias troyanas de Eurípides, *Hécuba* y *Troyanas*, un hombre (Julio Navarro) toma la palabra, alzándose, desde ese preciso instante, como ‘miembro del coro’,³⁰ constituido únicamente por dos personas, un hombre y una mujer, que formarán parte de la acción en la medida en que intervienen en ella como instructores y moderadores de la misma. En este momento, el hombre toma en sus manos un libro para ilustrar al público acerca de los antecedentes del conflicto, a modo de monólogo explicativo que se combina con la representación tanto del macabro festín de Tiestes, con las cabezas de los niños metidas en una bolsa de plástico, como la del sacrificio de Ifigenia, que remite a la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

En suma, se trata de un coro abordado con éxito por Antonio Saura, pues «no hay nada más tedioso y deprimente en el teatro que un grupo de actores en sábanas blancas entonando pomposas banalidades con expresiones de pro-

²⁷ Este tipo de modernización en la puesta en escena implica, frente a las versiones llamadas arqueológicas, una posición hermenéutica que se hace manifiesta al público. Con todas las reservas que dicho intervencionismo crítico pueda suscitar, se trata de una opción que merece todo nuestro respeto y que es defendida, entre otros, por Garland (2003). El montaje escénico de Alquibla Teatro responde, pues, al modelo interpretativo reconocido por del Corno (1993), frente al modelo representativo. En el modelo interpretativo, los autores de la puesta en escena reivindican para sí la responsabilidad exegética de los valores propios del original.

²⁸ Lo cual puede tener relación con el rojo de la sangre que derramará Clitemnestra en brazos de Orestes.

²⁹ Este tejido de redecilla parece un guiño y un recuerdo de la red que usaba la Clitemnestra antigua para dar muerte a Agamenón. Con todo, en esta versión moderna Clitemnestra, como ya se ha señalado, se servirá del arma de fuego característica de los matones de la mafia, la pistola, y no llevará esa rebeca dorada hasta que no haya dado muerte a Agamenón y se haya hecho con el gobierno de la ciudad. Es significativo que la actriz cambia su calzado, rojo en la Parte I y dorado en la Parte II, para destacar su ‘nuevo status’.

³⁰ En el texto original, se contemplaba como una alternativa, si bien se había pensado también en un coro más numeroso, similar en número al de las representaciones de la Antigüedad.

fundidad».³¹ Por tanto, «el coro está ahí y dramatiza la voz de la comunidad, que se enfrenta al individualismo del héroe».

Prestemos ahora atención a los actores y sus personajes. Agamenón es interpretado de un modo muy eficaz por Alfredo Zamora como un hombre corpulento, pero con una voz tenue de profunda convicción. De otro lado, Lola Martínez hará el papel de Clitemnestra, la esposa infiel del general aqueo que, instigada por su amante, Egisto –encarnado, con destacado maquiavelismo, por Pedro Segura–, en cuyos brazos se muestra frágil y profundamente enamorada, espera con ansia la venganza por la muerte de su hija Ifigenia a manos de su padre.

La elevada capacidad de persuasión de Egisto podemos observarla en el momento en que protagoniza el derrumbamiento de Clitemnestra, cuando el coro le comunica el regreso de su esposo Agamenón, al que todavía ama y por quien siente celos al saber que vuelve con Casandra. Egisto, aprovechándose descaradamente de la situación, la convence de los crímenes cometidos por el general griego y la prepara para el asesinato y la irremediable venganza:

Tú, hija de Leda, compañera de estos años, ¿por qué también la duda empaña tu rostro ahora que ha llegado el día de la venganza? ¿Qué miedo provoca que tiemblen tus labios al intentar dirigirme la palabra? Ven, acércate, no desfallezcas ahora. Agamenón vuelve de Troya, junto a una princesa hija de Príamo, su concubina, su compañera de lecho, no olvides esto, mi reina. Él, que se atrevió a sacrificar a tu hija, Ifigenia, amado fruto de tus entrañas, sólo por obedecer a la flota y emprender la travesía hacia Troya. Sin compasión rasgó su cuello y clavó la espada en sus entrañas. ¿No son estas razones suficientes para mantener ahora tu odio contra el Atrida?³²

No sólo consigue hacer que manipule el arma que le da muerte (una pistola, otra seña de modernidad), sino que, en cierto modo, la enamora, hiriendo para siempre la unión que establece el enlace matrimonial.³³ Clitemnestra, en busca de la venganza, hará también uso de la persuasión y el engaño,³⁴ y en el

³¹ Goldhill 2007: 45.

³² Parte I, secuencia 7.

³³ Incluso, en un momento de la obra, Egisto le hace el amor a Clitemnestra en escena. Pero lo que hace realmente repulsivo a Egisto es un gesto totalmente gratuito de la versión escénica, ausente tanto en las obras teatrales antiguas como en la versión textual de Diana de Paco y es el intento de violación de Casandra por parte de Egisto, que aprovecha la ausencia momentánea de Clitemnestra. Esta vulneración de uno de los dos «vetos fantásticos» del teatro antiguo, la representación explícita de sexo y de violencia mortífera, es una característica de muchas de las representaciones contemporáneas.

³⁴ Aunque confiesa en escena, ante la mujer del coro, que desea castigar a Agamenón por la muerte de Ifigenia.

instante en que saca a relucir el arma de la hipocresía, Electra y la mujer de la familia huyen aterrorizadas. A continuación, una sucesión de disparos acabará con la vida de Agamenón y de la desventurada Casandra.³⁵

Por su parte, Orestes, el joven exiliado, protegido por Estrofo, fiel amigo de Agamenón, es interpretado por Jacobo Espinosa e irrumpe en escena con fuerza, consciente del dolor de su hermana. A pesar de tener en mente la muerte de su padre, y en consecuencia, la venganza, luego, la presencia de su madre Clitemnestra lo hará más débil, si bien la voz de su hermana reconduce su alma en el camino hacia el último asesinato que tendrá cabida en el palacio de los Atridas.³⁶ Electra desempeña aquí el mismo papel que en las versiones trágicas de la Antigüedad, al igual que destaca la ausencia de Pílates, tan representativa en la versión de Esquilo. En esta ocasión, la hermana de Orestes será quien ostente todo el protagonismo.

Además, uno de los objetos más característicos de la dramaturgia sofoclea –la urna con las supuestas cenizas de Orestes–, aparece representado en la esperada escena de la anagnórisis de los hermanos.³⁷ La urna marca eficazmente el tránsito entre el extenso lamento de Electra y la alegría del reconocimiento del mechón de cabello de su hermano y las ropas que ella misma tejiera para este cuando era solo un pupilo.³⁸

Siguiendo el patrón de Goldhill, es ahora el momento de hablar de las figuras sobrehumanas que aparecen en escena de un modo explícito o implícito en la tragedia griega. Como hemos señalado anteriormente, lo primero que debemos considerar es la desacralización de la versión de Diana de Paco, pues, como ha señalado Simon Goldhill, la representación de los dioses en el teatro moderno implica diversos problemas: a) somos incapaces de compartir los prejuicios antiguos que hacen que los dioses interactúen con los humanos; b) el peligro del ridículo, sobre todo cuando se hace uso del *deus ex machina*; c) su «representabilidad». Sin embargo, la presencia fantasmagórica de los muertos, como espectros simbólicos de la memoria,

³⁵ La representación en escena de la muerte de Agamenón y Casandra, así como las de Clitemnestra y Egisto, es la otra gran transgresión de la norma performativa antigua. Sobre el tema de la representación ‘oscena’ de la violencia, cf. Romero (2009).

³⁶ No aparece en escena Pílates, que no se encuentra en el elenco de personajes de la versión. Tampoco formarán parte del reparto Cilisa, la afectuosa nodriza de Orestes en las *Coéforos* de Esquilo, ni el criado de la casa. De hecho, la versión de Diana de Paco se despega más bien de las *Coéforos* de Esquilo para darle mayor protagonismo a Electra, al modo de Sófocles.

³⁷ Esquilo solamente hace una referencia muy breve a esta urna en *Cho.* 686-7 y, como señala Lloyd 2005: 70, no la saca a escena.

³⁸ En Sófocles, de hecho, el lamento de Electra sobre la urna (*El.* 1126-70) marca, en palabras de Lloyd 2005: 70-71, el climax del sufrimiento y la decepción y engaño de Electra.

sí que se representa, tanto de manera indirecta como directa. Así, de manera indirecta, Egisto dice escuchar la voz de su padre Tiestes, y, de manera directa, aparecen en escena el fantasma de Agamenón o la sombra de Clitemnestra, que invoca a las furias vengadoras.

Por último, es obligada la alusión a la política en la tragedia. En primer lugar, debemos tener en cuenta la importante repercusión del teatro en la Atenas del siglo V a. C. No hay más que observar la disposición del público en el teatro para ser consciente del interés político del espectáculo.³⁹

En el caso de la *Oresteia*, la vinculación de la tragedia con la política es tanto argumental como representativa, pues Esquilo representó el mito de los Atridas y de Orestes en una evolución desde Argos a la misma Atenas, la ciudad de la democracia cuyas leyes acabarán por absolverlo. Así, Simon Goldhill afirma que la *Oresteia* está dominada por un modelo narrativo (*narrative pattern*) de venganza y retribución, expresado en el verso de 313 de *Cho.*: «el que lo hizo, lo sufra».⁴⁰ La venganza es en la versión de Diana de Paco y de Antonio Saura una *vendetta*: *Cho.* 310-312 «Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino».⁴¹ Como en la versión antigua, en la moderna se exploran las razones y los límites del resentimiento, el castigo y la justicia.

Por otra parte, con la última pieza de la *Oresteia* esquilea queda instaurado ‘legalmente’ el discurso misógino de la ideología patriarcal ateniense.⁴² Nada de esto se encuentra en la recepción contemporánea de esta última obra a través de la versión dramaturgica y escénica de Diana de Paco y Antonio Saura.

La estrecha colaboración entre dos disciplinas aparentemente opuestas, pero con mucho en común, como son la filología y la dramaturgia, hace de la versión de Diana de Paco y Antonio Saura, una sugerente obra de arte para un público moderno cada vez más exigente.

³⁹ Así lo afirma Goldhill (ibíd.: pp. 121-123): «La organización de los festivales teatrales y los cuatro rituales que los precedían también revelan la fuerte implicación política de la ciudad en la celebración teatral. 1º) Las libaciones rituales eran hechas por los diez generales de la ciudad, los líderes más importantes, desde el punto de vista político y militar, de la ciudad; 2º) el espectáculo de la contribución de los tributos de los aliados; 3º) la proclamación de los nombres de los benefactores de la ciudad; 4º) la presentación de los huérfanos de guerra. Cada uno de estos cuatro rituales estaba diseñado para proyectar y promover los valores del estado democrático y la correcta ideología de participación en el estado de cara a los ciudadanos congregados para su contemplación. Todos estos rituales juntos enmarcaban la festividad de las Grandes Dionisias como un acontecimiento verdaderamente cívico».

⁴⁰ Cf. Goldhill 1992: 25-30.

⁴¹ En el espectáculo que nos atañe, Antonio Saura hace énfasis en el «golpe, por golpe», al que alude el coro constantemente.

⁴² Zeitlin (1978).

BIBLIOGRAFÍA

- Bierl, A. (2004). *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Roma. (ed. orig. 1996).
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx*. Murcia.
- Del Corno, D. (1993). «La tragedia greca dal testo alla scena moderna», *Dioniso* 63. 2: pp. 35-42.
- Foley, H.P. (1999). «Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy», *TAPhA* 129, pp. 1-12.
- Garland, R. (2003). «Up-Staging Greek Tragedy: The Use (and Abuse) of Genre?», in E. Csapo & M. Miller (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*. Oxford, pp. 185-202
- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona.
- Goldhill, S. (1992). *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge.
- (2007). *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago-London.
- Hardwick, L. (2003). «Reception Studies». *Greece & Rome. New Surveys in the Classics* N° 33. Oxford.
- López Moro, Jerónimo. 2010. «Diana De Paco Serrano, de los mitos griegos a nuestros contemporáneos», *Estreno* 36,2: 13-28.
- Morenilla, Carmen. 2006. *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana.
- Romero Mariscal, Lucía P. 2009. «La obscenidad de la violencia y los problemas de la recepción moderna de la tragedia antigua», in F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari: Levante Editori: 493-504.
- Sánchez Lasso de la Vega, J. (1964). «Teatro griego y teatro contemporáneo», *Estudios sobre el teatro de la antigüedad*. Madrid.
- (1981). *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*. Murcia.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- Vasseur-Legagneux, P. (2004). *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtral*. Villeneuve d'Ascq.
- Villán, J. (2010). «Diana de Paco, ensayista y dramaturga: complejidad de un teatro que parte de la tragedia», *Estreno* 36,2, pp. 72-81.
- Zeitlin, F.I. (1978). «The Dynamics of Mysogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia», *Arethusa* 11, pp. 149-184 (= 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago-London, pp. 87-119).

LA AGATHONSZENE: UNA TEORÍA POÉTICA EN *TESMOFORIANTES* DE ARISTÓFANES*

Vivian Lorena Navarro Martínez

Universitat de València
vilona@alumni.uv.es

Artículo recibido: 15/07/2013

Artículo aceptado: 31/08/2013

RESUMEN

La escena en que el trágico Agatón hace su aparición dentro de las *Tesmoforiantes* de Aristófanes (vv. 95-265) no ha pasado desapercibida para los estudiosos por diversas cuestiones. El presente artículo pretende indagar en dichas cuestiones, destacando la teoría de la μίμησις que viene enunciada en este pasaje y que es el primer testimonio en la literatura en que aparece formulada manifiestamente. Además, se insiste también en el motivo de las innovaciones musicales que introdujeron las nuevas generaciones de poetas y que la Comedia Antigua observaba no sin preocupación y chanza.

PALABRAS CLAVE: Aristófanes, Agatón, *Tesmoforiantes*, μίμησις, Nueva Música.

ABSTRACT

The scene in which the tragic Agathon comes on stage in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* (vv. 95-265) has not gone unnoticed by scholars for several reasons. This article investigates these issues and highlights the μίμησις theory that is for the first time explicitly formulated in this passage. Furthermore, I shall also emphasize the musical innovations introduced by new generations of poets and considered with concern and derision by Old Comedy.

KEYWORDS: Aristophanes, Agathon, *Thesmophoriazusae*, μίμησις, New Music.

* El presente artículo surge de la reelaboración de un apartado de nuestro Trabajo de Fin de Grado «La tragedia a través de Aristófanes», tutora Carmen Morenilla. El trabajo se defendió en el Dpto. de Filología Clásica de la Universitat de València el día 14 de Junio de 2013.

I.- En nuestro Trabajo de Fin de Grado nos ocupamos del estudio de la paratragedia en Aristófanes, concretamente la que aparece en las comedias *Tesmo-foriantes* y *Ranas*, con el objetivo de profundizar en el conocimiento tanto de la comedia como de la tragedia, así como también en las cuestiones socio-políticas que dominan ambas comedias y que son imprescindibles para examinarlas y comprenderlas a fondo. Con este fin estudiamos aquellos pasajes en los que la presencia de la paratragedia aparece más resaltada y completamos dicho estudio con la lectura de tragedias de Eurípides, que nos permitió comprender mejor la parodia que Aristófanes hace.¹

En lo que hace al Trabajo de Fin de Grado en sí, en primer lugar hicimos una breve introducción al género de la comedia mediante la descripción de las características y autores de sus diversas fases –*Archaia*, *Mese* y *Nea*–. Tras esta introducción de carácter general, nos hemos centrado en la figura de Aristófanes: su biografía y su producción dramática, señalando los rasgos principales de las diversas fases de su obra.

A continuación nos ocupamos del aspecto de las comedias de Aristófanes que nos afecta, es decir, la crítica literaria focalizada especialmente en la tragedia. En primer lugar comentamos la comedia *Tesmo-foriantes*, representada en el año 411 a.C., haciendo una breve introducción a la obra y definiendo tanto su finalidad como las parodias de los principales trágicos que aparecen –Eurípides y Agatón–, para después pasar al comentario de pasajes en los que la paratragedia es más evidente: cuando Mnesíloco es descubierto por las mujeres en el Tesmoforio y Eurípides acude en su ayuda. Comentamos la parodia de las tragedias *Télefo* (vv. 690-730), *Palamedes* (vv. 769-784), *Helena* (vv. 855-919) y *Andrómeda* (vv. 1015-1132), en las que vimos cómo Aristófanes ridiculiza tanto la figura como el estilo de Eurípides, lo que supuso un interesante preparativo para el comentario de la paratragedia en la segunda comedia, *Ranas*.

En cuanto al estudio de *Ranas* comenzamos mediante el mismo procedimiento que en la anterior comedia, para después centrarnos en la paratrage-

¹ Para hacerlo hemos consultado las siguientes ediciones comentadas de Aristófanes: de *Tesmo-foriantes* la edición de C. Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Traducciones de D. del Corno, Fondazioni Lorenzo Valla, 2001 y de A.H. Sommerstein, *Thesmophoriazusaie*, Warminster, 2001; de *Ranas*, la de K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, 1993 y la de J. García López, *Aristófanes. Las ranas*, Murcia, 1993. Asimismo nos han sido de gran ayuda las monografías de L. Gil Fernández, *Aristófanes*, Madrid, 1997, en general sobre la poética de Aristófanes, la de I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid, 2008, sobre la dramaturgia aristofánica (sobre *Thesm.* pp. 269-286) y la de M.F. Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, 1987, que se centra en el estudio de la parodia aristofánica. Para comprender mejor la lengua de Aristófanes también nos ha sido de gran ayuda el estudio de A. López Eire, *Ático, koiné y aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*, Murcia, 1991.

dia que aparece en los pasajes más destacados. Primero la examinamos en la κατάβασις εἰς Αἴδου (vv. 1-737), en la que Dionisos baja al Hades en compañía de su esclavo Jantias, donde encuentra, además de otros personajes, el coro de los iniciados (vv. 324-459).² Seguidamente procedimos al comentario de varios pasajes recogidos bajo la denominación de «escenas previas al agón entre Eurípides y Esquilo» (vv. 464-829), pasajes destacables en la medida en que encontramos varios elementos paratrágicos que sirven de preámbulo de la siguiente escena: el agón entre Eurípides y Esquilo, que va de los versos 830 a 1117. Aquí analizamos los estilos, personajes y temas de ambos trágicos desde del punto de vista de Aristófanes, y la utilidad didáctica de su poesía para con la sociedad. También estudiamos la parodia de los prólogos y de las partes líricas de ambos trágicos, las monodias de Eurípides y el *peso* de su poesía. Por último, analizamos la escena de la σωτηρία τῆς πόλεως (vv. 1417-1466), en la que Dionisos escoge llevarse de vuelta al mundo terrenal a aquel que mejor pueda contribuir a la salvación de Atenas –Esquilo–, y en la que Aristófanes sustituye el tema literario por el político, anteponiendo el criterio moral al estético, al hacer que Dionisos plantee dos cuestiones de importancia en el momento.

Con la realización de este Trabajo Fin de Grado, a la par que pretendimos hacer hincapié en aquellos aspectos que nos permitieron profundizar tanto en el conocimiento de la comedia como en el de la tragedia desde un punto de vista interesante, la parodia literaria, también quisimos resaltar que los acontecimientos político-sociales tienen una grandísima relevancia, mayor incluso de la que a veces se pueda considerar. Con esta síntesis de la paratragedia en la comedia de Aristófanes constatamos que para el cómico cualquier tema puede desarrollarse de una manera agradable y comprensible para todos los espectadores, y a la vez, encerrar con eficacia un mensaje de verdadera relevancia. Y esto podemos decirlo incluso de las comedias que versan sobre temas literarios, que nos podrían parecer más difíciles, porque requieren de los espectadores un cierto conocimiento literario previo, cuanto más profundo mejor. Con este estudio pudimos constatar también que la parodia es uno de los elementos más importantes y que proporciona al autor más recursos en las comedias aristofánicas y, en particular, que la paratragedia es el tipo de parodia más importante y mejor explotada.

² Según J. García López, «Forma y contenido de la párodos (vv. 324-459) de *Ranas* de Aristófanes», *Estudios románicos 4. Homenaje al profesor Lisardo Rubio I* 1987-1989, pp. 445-452, aquí p. 450, se trata de unas escenas muy interesantes por el uso que hace Aristófanes de la λοιδορία, con la mención y crítica a diversos personajes de la época.

Pero también destacamos el hecho de que es primordial tener en cuenta siempre la idea que subyace en las comedias: en este caso en las dos comedias que estudiamos, la advertencia de que las nuevas generaciones de poetas –ejemplificadas en Eurípides y Agatón– suponen un grave peligro para las tradiciones más arraigadas de la polis, y están llevando al auténtico género trágico a su declive; y, además, que es necesario que todos los ciudadanos tomen conciencia de la situación actual de Atenas y se dejen de disputas internas, porque la polis está a punto de desmoronarse y aún se está a tiempo de evitarlo.

Para este artículo escogimos un tema concreto tratado en nuestro trabajo y en el que decidimos extendernos con el objetivo de ahondar en su conocimiento: nos referimos al pasaje de *Tesmoforiantes* en el que aparece el trágico Agatón, que abarca los vv. 95 a 265, en el que se halla enunciada por primera vez y de manera explícita la teoría de la mimesis, a la par que una severa crítica a las innovaciones musicales que se estaban produciendo en el terreno del género trágico.

II.- Nuestro conocimiento sobre Agatón y su obra es escaso, debido a que no se nos ha conservado ninguna obra íntegra y sólo sabemos de él por una serie de fragmentos y por las noticias que nos dan otros autores en sus obras –aunque en ocasiones están rodeadas de ficción, como es el caso de las que aparecen en *Tesmoforiantes*–.³ De los pocos datos de los que somos sabedores podemos extraer que Agatón fue un trágico importante, conocido por sus innovaciones y su estilo ornamentado y elegante, que según aparece reflejado en el *Banquete* de Platón (173a) obtuvo la victoria en las Leneas del 416 a.C., y que entre los años 411 a 405 a. C. se marchó a la corte del rey Arquelao I de Macedonia, donde coincidió con Eurípides. Además, según estas informaciones y de acuerdo con la opinión generalizada, era un hombre afeminado, abiertamente homosexual y acusado de ser pasivo en prácticas eróticas, rasgos que caricaturiza Aristófanes con esmero en su comedia. Asimismo, se considera que fue discípulo de Gorgias, de manera que sus tragedias se debieron ver influidas por la filosofía y retórica sofística.⁴

³ Cf. B.M.W. Knox, Capítulo «Trágicos menores», *Literatura griega*, P.E. Easterling & B.M.W. Knox (eds.), Madrid, 1990, pp. 375ss. G. Mastromarco & P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Florencia, 2008, p. 61 señalan que los fragmentos conservados de Agatón pertenecerían a sus obras *Aélope*, *Alcmeón*, *Misios*, *Télefo*, *Tiestes* y *Anteo*. Los testimonios sobre este trágico y los fragmentos de sus tragedias están recogidos en la edición de B. Snell, revisada por R. Kannicht, *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol. 1, Göttingen, 1986, pp. 155-168.

⁴ A. López Eire, Capítulo XVII «La oratoria» en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férrez (ed.), Madrid, 2008, pp. 737-779, aquí p. 747.

II.1.- Antes de centrarnos en el pasaje de *Tesmoforiantes* que nos interesa, creemos relevante hacer una pequeña introducción a la controversia coetánea sobre la música griega, concretamente a la crítica musical que encontramos en la Comedia Antigua, lo que nos permitirá comprender mejor lo que Aristófanes censura.

Los poetas cómicos de esta fase de la comedia consideraron la crítica musical, que podríamos situar al nivel de la crítica política, literaria y religiosa, un tema de gran relevancia e interés.⁵ En su artículo F. Souto Delibes hace una interesante clasificación de los tres tipos de crítica en lo referente a la música: la que afecta a la interpretación y que es la que ofrece un humor más fácil, en la que se menciona a malos músicos en tanto que no saben tocar sus instrumentos; la que se refiere a la didáctica y la teoría musical –muy influidas por la sofística–, en la que se resalta la crítica por el excesivo academicismo con el que se enseña la música, de manera que se ha sustituido la práctica de la música por la enseñanza de la teoría de una nueva forma musical; por último, señala como más importante la crítica a la llamada Nueva Música, muy popular en la segunda parte del siglo V a. C. y ejemplificada en toda una serie de músicos y poetas –especialmente trágicos, como son Agatón y Eurípides–, y que era vista por la Comedia como un peligro para la educación y un signo de decadencia moral. Esto es así porque, como sabemos, la música tenía un papel fundamental en la educación griega y todos los jóvenes eran instruidos en ella, ya que se consideraba que influía en el equilibrio del alma. Además, servía para fomentar su integración en la sociedad en lo relativo a las celebraciones religiosas, festivas, simposios, etc., donde la música era un elemento esencial. Según J.L. Espinar Ojeda, particularmente en Atenas la música tenía que preocuparse de la ética y la moral de los ciudadanos, mientras que los esclavos tenían prohibido aprenderla.⁶

De todo ello se desprende que la cuestión de la música griega antigua es muy compleja e incluye muchos aspectos y que, para examinarla en la medida de lo posible, debemos recurrir básicamente a lo que podemos saber de

⁵ F. Souto Delibes, «La crítica musical en la Comedia griega antigua», *Minerva: Revista de filología clásica* 13, 1999, pp. 87-101, aquí p. 87. Es interesante la recopilación y comentario que encontramos en S. Douglas Olson, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, New York, 2007, pp.156-157, 181-186 de los fragmentos 148 de Eupolis –*Ilotas*– y 155 de Ferécates –*Quirón*–, y en los que se trata el tema de la crítica musical, lo que constituye una prueba de que este tema era frecuentemente utilizado por los poetas cómicos.

⁶ J.L. Espinar Ojeda, «Una aproximación a la música griega antigua», *Thamyris* 2, 2011, pp. 141-157, aquí pp. 154 s.

diversos estudios, como los de Laso de Hermíone, Pitágoras, Damón, Platón, Aristóteles y el tratado *Sobre la música* de Plutarco.⁷

III.- La Comedia Antigua se hace eco de las innovaciones musicales en muchas ocasiones debido a su consciencia del peligro que suponían para las tradiciones culturales; y centrándonos en *Tesmoforiantes* de Aristófanes, comedia representada en las Grandes Dionisias del año 411 a. C., podemos ver que su tema fundamentalmente literario da paso a la crítica de cuestiones musicales en sentido estricto, especialmente focalizadas en la tragedia de las nuevas generaciones de poetas, que, en opinión de Aristófanes, están llevando el auténtico género trágico a su declive. Esta comedia es la primera de Aristófanes en las que se ocupa en profundidad de cuestiones literarias, con escasas alusiones políticas, de naturaleza fundamentalmente cómica.⁸ De esta manera, como apunta J. Sánchez Lasso de la Vega, la parodia literaria no es utilizada como medio para criticar cuestiones de actualidad, ya que se parodia concretamente algunos pasajes de tragedias de Eurípides, pero no extrae las implicaciones que tiene su poesía para con la sociedad, que es lo que vemos en la siguiente comedia literaria, en *Ranas*.⁹

En el pasaje que nos interesa, vv. 95-265, Eurípides, tras enterarse de lo que están tramando las mujeres atenienses contra él por haberlas calumniado (v. 389), ser un intrigante (v. 93) y atentar contra la creencia en los dioses (v. 450), acude junto con su pariente Mnesíloco a la casa del trágico Agatón, para pedirle que, haciéndose pasar por mujer, se cuele en el Tesmoforio para interceder a favor de Eurípides. La razón de que acudan ante Agatón la hemos mencionado anteriormente: su fama de hombre afeminado, que viste, actúa y habla como una mujer. Como hemos indicado también, Agatón fue uno de los principales representantes de la Nueva Música y fue conocido por la sustitución que hizo de los argumentos y personajes míticos por otros de su invención y también porque, al parecer, fue el primero que introdujo en sus

⁷ Podemos profundizar en el conocimiento de la música de la Antigüedad griega y en las innovaciones a las que se vio sometida, así como en los tratados de sus principales promotores y estudiosos en Amor López Jimeno, «El arte de las Musas: la música griega, desde la Antigüedad hasta hoy», *Actas V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, C.N. Cabanillas & J.A. Calero (eds.), Junta de Extremadura, 2008, pp. 1-54.

⁸ Como señala I. Rodríguez Alfageme, *op. cit.*, p. 269, no era ése momento propicio para la burla política.

⁹ J. Sánchez Lasso de la Vega, «Realidad, idealidad y política en Aristófanes», *CFC* 4, 1972, pp. 9-89, aquí p. 49.

obras ἐμβόλιμα –intermedios líricos–, cantos corales que estaban totalmente desligados de la trama central de sus obras.¹⁰

En efecto, Aristófanes saca a escena al trágico, que es trasladado con el *ekkyklema* (v. 95), como indica Eurípides,¹¹ y Mnesiloco lo confunde con una famosa hetera de la época, Cirene, lo que a simple vista parece una evidente broma basada en el aspecto físico del personaje que ha sido sacado a escena y su actitud, como vemos más adelante. La comparación del trágico con una hetera no tiene que ver tan solo con el hecho de que Agatón se encuentre acicalado con una seductora vestimenta femenina y sus corres-

¹⁰ Cf. A. Melero Bellido, «Otros trágicos y poetas menores de los siglos V y IV» en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, 2008, pp. 423-424. Melero recuerda que Aristóteles en su *Poética* (1451b 21 ss.) presenta esta información sobre Agatón, señalando que desarrolló un proceso de innovación en los temas y personajes míticos tradicionales que ya había introducido Eurípides. De esta manera el filósofo considera que ambos trágicos son los principales responsables de las innovaciones en la tragedia de su tiempo (1456a 25-32). I. Castiajo, *O teatro grego em contexto de representação*, Coimbra, 2012, p. 107, indica que Aristóteles, además de en *Poética*, también trata esto en *Problemas*, 922b10-27. En estos pasajes censuraba duramente la práctica de los ἐμβόλιμα y sugería que el coro tenía que tener la misma importancia que los actores y por ende intervenir de forma relevante en el desarrollo de las piezas dramáticas. Por su parte, J.Vte. Bañuls Oller, «Los coros femeninos de las tragedias griegas», *El fil d'Ariadna*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2001, pp. 37-60, aquí p.38, hace una destacable reflexión sobre el pasaje 1456a-26ss. de la *Poética* de Aristóteles, al indicar que este se puede malinterpretar. Bañuls señala que el hecho de que el coro sea un personaje más de las tragedias no significa que su intervención sea activa, o al menos, que esté situada al mismo nivel que la de los personajes que interpretan los actores. La labor del coro según Aristóteles es συναγωνίζεσθαι (1456a25), que, como Bañuls señala, «en el mejor de los casos se traduce en la acción en un intento vano de intervenir en ella y el verse además amenazado por las consecuencias previsibles de la acción desarrollada por el héroe trágico. (...) En términos generales la función del coro es mediadora en un sentido amplio...». (pp. 38 y 40); esto viene a continuación estudiado en diversas tragedias.

¹¹ EY. Ἀγάθων ἐξέρχεται. / KH. καὶ ποῖός ἐστιν; / EY. οὗτος οὐκκυκλούμενος. *Eu. Sale Agatón. Pa. ¿Y quién es? Eu. Ese que viene con el ekkyklema.* El *ekkyklema* era una plataforma giratoria que mostraba al público los interiores de las casas, lo que permitía superponer dos escenas; era muy usada en la tragedia, porque dejaba ver el resultado de lo que había sucedido en el interior, especialmente los cadáveres de los asesinados o los que se habían suicidado, acciones que eran descritas por el coro o un personaje concreto, como el mensajero. Según P. Thiercy, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, 1999, p. 21, el uso de este tipo de maquinaria escénica sería usual, lo que demuestra la parodia que de ella hace Aristófanes en *Acarnienses* (v. 408 ss.) y *Tesmoforiantes*. Asimismo, también señala que habrían dos tipos de *ekkyklema*: uno que sería una plataforma sobre ruedas, y otro una plataforma que se movía sobre un pivote. Su uso en esta comedia de Aristófanes ha despertado muchas discusiones; para lo que estamos estudiando es especialmente interesante el que algunos estudiosos hayan pensado que se trate de una parodia de una tragedia, tal y como señala K. Dover, «The skene in Aristophanes», *PCPhs* 192, 1966, pp. 2-17.

pondientes complementos, sino también con el hecho de que su cuerpo está eficazmente dispuesto para recibir los favores del mejor postor, como haría una auténtica hetera.¹²

Especialmente interesante resulta ser el v. 100, en el que Mnesíloco pronuncia las siguientes palabras:

μύρμηκος ἀτραπός, ἢ τί διαμυρρίζεται,¹³
 ¿Caminos de hormigas, o qué gorjea?

Estos «caminos de hormigas» son una alusión a la sensación que les causaban a los oyentes las nuevas formas –gran variedad de ritmos *zigzagueantes*¹⁴ y tono– que había introducido la Nueva Música para la composición de ditirambos. Con ello Aristófanes se burla en un primer momento también de su dicción artificiosa, llegando a imitar en ocasiones su estilo.¹⁵ Este verso lo podemos comparar con el fragmento 155 K-A de Ferécates, que conserva Plutarco en el capítulo 30 del tratado *Sobre la música*, donde la personificación de la Música relata a la Justicia personificada los ultrajes a los que le han sometido los innovadores, es decir, los seguidores de la Nueva Música: Melanípides, Cinesias, Frinis, Timoteo. Lo que nos interesa de este fragmento es la alusión a los ἐκτράπελοι μυρμηκία «extravagantes caminos de hormigas», que nos recuerdan al v. 100 de *Tesmoforiantes*. De ello podemos concluir que la comparación de las innovaciones en la música con las hormigas, sus caminos u hormigueros estaba bastante extendida en la comedia griega.

Por su parte, la forma verbal διαμυρρίζεται llama la atención porque también es una alusión a la Nueva Música. Según señala C. Di Prato,¹⁶ el himno que canta Agatón cuando entra a escena, vv. 101-129, tiene un tono lánguido y suave, propio de las canciones de heteras y prostitutas. Asimismo lo compara con las formas διαμυρρίζεσθαι y διαμυρρέσθαι de los vv. 877 ss. de *Asambleístas*:

¹² N. Llagüerri Pubill, «Identidad e ipsidad femeninas en las comedias aristofánicas», *Las paides y las puellae: aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad clásica*, M. Albaladejo-C. Alfaro (eds.), Valencia, 2012, pp. 41-56.

¹³ Seguimos para el texto griego la edición de Carlo, Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmofofie*, ya citada; la traducción es nuestra.

¹⁴ J. Sánchez Lasso de la Vega, *art. cit.*, p. 52.

¹⁵ Cf. F. Souto Delibes, «La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua», *Estudios Clásicos* 118, 2000, pp. 87-101, aquí p. 23, donde, basándose en el fragmento 341 K-A, indica además que en las *Tesmoforiantes II* Aristófanes es aún más concreto, al atribuirle un uso excesivo de la antítesis propia del estilo de Gorgias.

¹⁶ C. Di Prato, *op. cit.*, p. 168.

ΓΡΑΥΣ Α- τί ποθ' ἄνδρες οὐχ ἤκουσιν; ὦρα δ' ἦν πάλαι·
 ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ
 ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη
 ἄργός, μινυρομένη τι πρὸς ἑμαυτὴν μέλος,
 παίζουσ' ὅπως ἂν περιλάβοιμ' αὐτῶν τινα
 παριόντα. Μοῦσαι, δεῦρ' ἴτ' ἐπὶ τοῦμὸν στόμα,
 μελύδριον εὐροῦσαί τι τῶν Ἴωνικῶν.

¿Por qué no han llegado los hombres? Hace rato deberían haber venido. Y yo, tras untarme de albayalde y vestirme una túnica azafranada, estoy plantada sin hacer nada, tarareando para mí misma una canción, entreteniéndome de modo que atrape a alguno de estos que esté por aquí. Musas, acudid a mi boca y encontradme algún cantorcillo de los jonios.

K. Dover defiende que el himno es un ἐμβόλιμον que debió formar parte de una obra original de Agatón no conservada en su totalidad,¹⁷ opinión que no es unánimemente aceptada, entre otras razones porque ni Aristófanes ni los escolios indican la obra de la que supuestamente procedería. Por ejemplo, C. Di Prato opina que el himno no parece ser un texto acabado y listo ya para ser representado, sino una especie de ensayo privado, lo que demostraría la forma en que se desarrolla el canto, interpretando Agatón solo tanto la parte asignada a la Corifeo como la del coro de muchachas.¹⁸ En él Agatón se expresa en términos y ritmo trágicos, lo que podemos ver claramente en la escansión, por ejemplo, de los vv. 101-105, en los que Aristófanes muestra una gran libertad en el uso del metro jónico, con el fin de parodiar el estilo del trágico:

- ἱερὰν Χθονίαιν δε-	--- ---	(an ion)
ξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι,	--- --- -	(2 ion)
ξὺν ἐλευθέρῃ πατρί-	--- ---	(an ba)
δι χορεύσασθε βοάν.	--- ---	(2 ion) ^
- τίτι δαιμόνων ὁ κῶμος;	--- --- -	(anac1) ¹⁹

– Tomando la sagrada antorcha de las diosas subterráneas, muchachas, cantad a coro con patria²⁰ libre. – ¿Para qué divinidad es esta fiesta?

¹⁷ K. Dover, «Linguaggio e caratteri aristofanei», *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi, Rivista di Cultura Classica e Medievale* 18, 1976, pp. 357-371, aquí p. 368.

¹⁸ C. Di Prato, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹ Remitimos al excelente análisis métrico de C. Di Prato en la edición ya citada, en su anejo «Appendice metrica», pp. 345-356, aquí p. 345.

²⁰ Llama la atención esta alusión a ἐλευθέρῃ πατρίδι «con patria libre», ya que no sería casual si tenemos en cuenta el año de representación de la comedia, 411 a. C. Por consiguiente, en una situación en la que Atenas es consciente de los sucesos que han tenido lugar últimamente –la revolución oligárquica del régimen de los Cuatrocientos, los tratos del general Alcibiades con los persas,

En cuanto a la estructura del himno que interpreta Agatón, pero puesto en boca de un supuesto coro femenino, es un ὕμνος κλητικὸς, es decir, un himno de invocación; comienza con una llamada a las muchachas del coro por parte de la Corifeo para que cojan la antorcha ritual de las diosas subterráneas, las Tesmoforias Deméter y Perséfone, y para que inicien su canto. Seguidamente el trágico, ahora interpretando al coro, pregunta a quién está dedicada la fiesta y mediante una alternancia entre los papeles de Corifeo y coro y tras una invocación a las Musas, Agatón va rindiendo honor a Apolo (vv. 107-113), a Ártemis (vv. 114-119), después a la madre de ambos, Leto (vv. 120-127), para acabar con una nueva mención a Apolo (vv. 127-129). A pesar de estas invocaciones, que dieron lugar a que fuera considerado por muchos estudiosos un himno serio, de contenido religioso, en realidad el himno no parece tener nada de religioso, sino que es una composición desacralizada creada por Aristófanes con el fin de parodiar tanto la lengua como la métrica y la música de tipo jónico de la que hace uso el trágico.²¹

El himno está conformado por toda una serie de características que reproducen estructuras de los metros de inspiración *jonizante*. Con esto tiene que ver la interesante división en tres niveles –*opsis*, *lexis* y *melopoeia*– de la escena de Agatón, la *Agathonszene*, que hace M. De Simone. A través de esta división pone en relación la imagen exterior de Agatón y sus atributos, que considera propios del ámbito del simposio, la terminología de la que hace uso y el ritmo con el que compone el himno con la tradición lírica oriental y en especial con la del poeta Anacreonte. Con ello llega a la conclusión de que hay una analogía clara entre el estilo innovador de Agatón basado en la Nueva Música y el estilo de la tradición arcaica oriental, y que todo ello contrastaría con la austeridad de inspiración dórica que impregna la Antigua Música.²² En el mismo sentido habría que interpretar dos términos que, en boca del parien-

la derrota naval de Sime– no es verosímil que aparezca el término ἐλευθέρᾳ, lo que ha despertado controversias entre los estudiosos. Es el caso, por ejemplo, de U. von Wilamowitz en *Isyllos von Epidaurus*, Berlín, 1886, pp. 155-158, p.156, o V. Coulon en *Essai sur la méthode de la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris, 1993, p. 96, que opinan que no tendría sentido. Es interesante la traducción de D. del Corno en la edición de Di Prato ya citada, p. 170, que postula el sentido de «mentre la patria è libera» al atribuir un valor temporal a la preposición ξὺν.

²¹ C. Di Prato, *op. cit.* p. 170. Sobre estas cuestiones remitimos a los trabajos de A. Guzmán Guerra, Capítulo VIII «Metros jónicos, docmios y créticos», *Manual de métrica griega*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 122-137; así como al de M.L. West, *Greek Metre*, Oxford, 1982, pp. 124-128 y B. Zimmermann, «Metrica come arte interpretativa», *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, M.S. Celentano (ed.), Chieti-Pescara, 2010, pp. 45-59.

²² M. De Simone, «La *melopoeia* di Agatone nella critica su Aristofane (*Th.* 100-171)», 2005 <<http://pееepl.it/details/agate-simone/>> (consulta 8/7/2013).

te, se refieren a la femenina apariencia y naturaleza de Agatón: *θηλυδριῶδες* «afeminado», *κατεγλωτισμένον* «que besa lascivamente con lengua» (v. 131). Di Prato señala la posibilidad de que Aristófanes no se esté refiriendo con ellos tanto a su aspecto y carácter como a su estilo lírico, que sigue las directrices de la Nueva Música.²³

Cabe, pues, concluir que este interludio lírico es una clara parodia de las características de la llamada Nueva Música ejecutada por uno de sus principales representantes. Con esto tiene que ver la abundancia del metro jónico, que se asocia a la sensualidad y a lo afeminado²⁴ y que da al canto una cadencia especial que no pasaba desapercibida a los oyentes en general y a los poetas cómicos en particular; también destaca el carácter oriental que circunda el himno, que vemos en el hecho de que las divinidades a las que va dirigida la invocación sean Apolo, Ártemis y Leto debido a que están estrechamente ligadas a Troya,²⁵ la referencia al río troyano Simunte (vv. 109-110), así como la calificación de la cítara como «asiática»²⁶ (v. 120) y las Gracias como «frigias» (vv.121-122).

IV.- Tras el canto de Agatón la comedia sigue con la discusión entre este y Eurípides y las interrupciones del pariente, pasaje que es muy interesante porque en él se formula por primera vez la teoría de la mimesis (vv. 146-167), que puede tratarse de un adelanto de las teorías posteriores o bien un reflejo de las teorías sofisticas desarrolladas en esta época. El pasaje, en efecto, comienza con la exaltada exclamación de Mnesíloco, que alude a la lascivia, delicadeza y feminidad que desprende no tanto la figura del propio Agatón como el estilo de su canto, de ahí que haga referencia a las *πότνια Γενετυλλίδες*,

²³ C. Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, ya citada, p. 166 de su comentario; lo pone en relación con los vv. 1328 ss. de *Ranas*, donde Esquilo, mediante idéntico recurso, se burla de lo mismo con respecto a Eurípides: ΑΕΣ. *τοιαντὶ μέντοι σὺ ποιῶν / τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν, / ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον / Κυρήνης μελοποιῶν; Además, ¿haciendo tú esto, componiendo tus canciones sobre las doce posturas de Cirene, te atreves a censurar mis cantos?*

²⁴ «Los jonios hacen al ritmo algo afeminado [...]. Tal ha sido desde siempre el ἦθος peculiarmente blando, oriental y muelle que lo jónico en general evocaba en los más adustos griegos occidentales. ‘An exotic flavour’, que dice West (1982)» señala A. Guzmán Guerra, *op. cit.* 1997, p. 122.

²⁵ A.H. Sommerstein, *Thesmophoriazusae*, Warminster, Aris&Phillips Ltd., 2001, p. 164, recuerda que Apolo participó en la construcción de las murallas de Troya, lo que aparece mencionado en los vv.109-110 de la comedia, pero además, que Ártemis y Leto estuvieron a favor del bando troyano durante la guerra de Troya (*Il.* XX, 71-72, XXI, 470-513).

²⁶ Sommerstein, en la edición comentada citada, p.165, postula que hacia el siglo V a.C. este instrumento habría sido calificado como asiático, lo que prueba con la alusión al fragmento 370 N.² del *Erecteo* de Eurípides y el 64.101 Bond de la *Hipsípila*, además del verso 443 del *Cíclope*.

relacionadas con la procreación y, por tanto, con el ámbito de la sexualidad femenina, y exprese que ha tenido una erección. Este carácter afeminado y lujurioso es también subrayado por los términos calificativos que ya hemos indicado *θηλυριῶδες* y *κατεγλωτισμένον* (v. 131), el primero de los cuales se trata de un adjetivo extraño, que parece derivar de la forma *θηλυδρίας* «persona afeminada», y que se encuentra atestiguado en Heródoto (VII, 153-154) y también en un escolio del v. 757 de la *Andrómaca* de Eurípides²⁷ para referirse de manera negativa a la forma de hablar de las mujeres y que en esta comedia se referiría al delicado estilo melódico de Agatón.²⁸

Cabe, pues, concluir que todo esto hace referencia a los nuevos modos que ha traído consigo la Nueva Música. La mención del *βάρβιτος* (v. 137), una especie de lira de tonalidad grave, también es interesante en la medida que, si recordamos la tesis de M. De Simone, la imagen de Agatón llevando el *βάρβιτος* y vestido con indumentaria femenina recuerda una representación en cerámica del siglo V a. C. atribuida generalmente a Anacreonte. Tanto el instrumento como la naturaleza de la vestimenta están estrechamente relacionados con la esfera del simposio, de manera que en el pasaje probablemente se estará asociando a Agatón con el ámbito jonio y, por ende, con los poetas líricos jonios.²⁹

La comicidad sigue con la perplejidad que expresa Mnesíloco al ver los elementos tan opuestos que reúnen tanto Agatón como la cama que tiene al lado y también al no ver en el vestuario del actor que representa al trágico el pene postizo que es fundamental en las comedias para caracterizar a los personajes masculinos (vv. 130-145).³⁰ Llaman la atención la alusión al *κροκωτῶ*

²⁷ ΠΕΛ. οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον· *No te sirvas de la palabra cobarde de las mujeres.*

²⁸ C. Di Prato, *op. cit.*, p. 177.

²⁹ M. De Simone, *art. cit.*, p. 3.

³⁰ E. Stehle, «The body and its representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: where does the costume end?», *American Journal of Philology* 123, 3, 2002, pp. 369-406, aquí pp. 379-382 señala que con la falta del elemento fálico característico de los personajes masculinos de las comedias y añadiendo lo que dice el propio Agatón más adelante en los vv. 171 s. (ΑΓ. ἄπασ' ἀνάγκη. ταῦτα γὰρ τοι γνοῦς ἐγὼ / ἔμαυτὸν ἐθεράπευσα. *Eso es inevitable, por esto yo, comprendiéndolo, me he procurado a mí mismo este tratamiento.*) se podría interpretar que Agatón está diciendo que él mismo se ha castrado, lo que, de ser así, causaría la comicidad entre el público al comprender la burla dirigida hacia Agatón. En su opinión el travestismo de Agatón resultaría al público contradictorio e incompleto, debido a esa falta de pene y también de pechos de la que hace ostensión el trágico, que son atributos comunes para la distinción de sexos en la comedia. Aristófanes habría creado un disfraz ambiguo que no se definiría por el pene ni por los pechos, sino por el ano que evidencia la caracterización de homosexual pasivo del trágico, lo que es un claro término insultante (vv. 200 s.: ΚΗ. καὶ μὴν σύ γ', ὦ κατὰπυγον, εὐρύπρωκτος εἶ / οὐ τοῖς λόγοισιν, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν. *Y de seguro que a ti, culiancho, no se te ha ensanchado el culo por obra de las palabras, sino de la pasividad.*)

«túnica azafranada» (v. 138) y la calificación de Agatón como λευκός «de blanca piel» (más adelante, v. 191). El primer término se relaciona generalmente con mujeres preparadas para la seducción o para tener relaciones sexuales –en particular, las hetairas–. Por tanto, es una prenda exclusivamente femenina con una destacable connotación erótica.³¹ Por su parte, el adjetivo λευκός se aplica especialmente a la piel de las mujeres, contrastando con el color moreno que está ligado a la masculinidad. La blancura de la piel es algo que resultaba hermoso en una mujer y que la hacía deseable, por lo que el empleo de este adjetivo para calificar a Agatón hace evidente que se trata de un hombre afeminado cuya *belleza* y *sensualidad* no pasa desapercibida a Mnesiloco.³² El estar ἐξυρημένος «bien rasurado» o «ser imberbe» (v. 191) es también un fuerte signo de feminidad y precisamente Agatón está en posesión de un utensilio para la depilación (v. 218).

Estos comentarios sobre el carácter del canto de Agatón y lo dispar de su imagen exterior en relación a su fisonomía masculina provocan la respuesta del trágico, con la que se inicia la formulación de la teoría de la mimesis:

ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ.
 χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
 ἂ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.

αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα,
 μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (vv. 148-152)

Yo llevo la vestimenta de acuerdo a mi carácter. Es necesario que el poeta varón al componer sus obras adecúe su modo de ser. Por ejemplo, si uno compone un drama femenino, su cuerpo debe tomar parte de sus hábitos [los de las mujeres].

ἀνδρεῖα δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι
 ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'· ἂ δ' οὐ κεκτήμεθα,
 μίμεσις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. (vv. 154-156)

Si uno compone uno [drama] masculino, en su cuerpo se da esto de antemano; pero lo que no tenemos, la representación debe darle caza.

Lo que está expresando Aristófanes en boca de Agatón es que la manera más eficaz para un poeta de representar la forma de ser y los sentimientos de un determinado personaje es mediante la adaptación de su propio aspecto exterior

³¹ A. Dalby, «Levels of concealment: the dress of *hetairai* and *pornai* in Greek texts», *Women's dress in the Ancient greek world*, Llewellyn-Jones (ed.), London, 2002, pp. 111-124, aquí p. 119.

³² N. Llagüerri Pubill, *op. cit.* p. 53.

y maneras a la naturaleza de dicho personaje. Si no se reúnen las condiciones físicas o mentales para ponerse en el lugar del personaje que se pretende llevar a escena, debe recurrirse a la mimesis, es decir, la representación. Siguiendo esto, el trágico se considera a sí mismo el paradigma de poeta-actor que tiene la intención de capturar las maneras de las mujeres con la intención de representarlas con más fidelidad en el escenario.³³ Es importante el hecho de que al aspecto exterior y la adaptación del comportamiento y hábitos hay que aunar también la adaptación de la expresión, de manera que Agatón, tal y como dice Eurípides más adelante (vv. 184-192),³⁴ al estar más cerca del mundo femenino porque ha asimilado la expresión, aspecto y comportamiento de las mujeres, es el sujeto perfecto para hacerse pasar por una de ellas en el Tesmoforio y salvarlo. Como es evidente, la negativa de Agatón ante esta petición es el aliciente que permite que la comedia se desarrolle ya que justifica las parodias de algunas tragedias de Eurípides al ser descubierta la verdadera naturaleza de Mnesiloco. Se concluye, pues, que la mimesis es entendida aquí como la necesidad del poeta-actor de aprehender la naturaleza de las cosas o los seres que pretende representar, incluyendo personas, ya sean mujeres u hombres, lo que es mostrado en forma de parodia por Aristófanes mediante la necesidad de apropiarse del aspecto físico de las mujeres por parte de Agatón al componer un canto femenino, apropiación que no sería necesaria si estuviera componiendo un canto sobre hombre.

IV.1.- Relacionado en cierto modo con este pasaje cabe mencionar los vv. 395 ss. de *Acarnienses*,³⁵ representada en las Leneas del 425 a. C., en la que Diceó-

³³ Como explica F. Rodríguez Adrados en *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, 1983, p. 52, *mimesis* es un sustantivo formado sobre *mimos*, que junto con el verbo *miméomai* son «términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otros tiempos.» El sustantivo *μίμησις* aparece utilizado en otros tres pasajes de época coetánea a esta comedia: el propio Aristófanes lo utiliza en *Ranas* 109, cuando Dioniso explica a Heracles la razón por la que se ha presentado vestido como si fuera él, es decir, con la intención de que lo confundan con él; Heródoto en 3.37, cuando dice que los patecos son la imagen de un pigmeo, una estatua que representa un pigmeo; y Tucídides 1.95, cuando reproduce las críticas de los jonios al general Pausanias porque su mando era una imitación de tiranía, es decir, que se había convertido en un tirano.

³⁴ ΕΥ. ἢ πᾶσ'· ἐὰν γὰρ ἐγκαθεζόμενος λάθρα / ἐν ταῖς γυναιξίν, ὡς δοκῶν εἶναι γυνή, / ὑπερποκρίνη μου, σαφῶς σώσεις ἐμέ. / μόνος γὰρ ἂν λέξειας ἄξιως ἐμοῦ. *En todo, porque si te sientas a hurtadillas entre las mujeres haciéndote pasar por una mujer y hablas en mi favor, seguro que me salvas, ya que eres el único que podría hablar de un modo digno de mí.*

³⁵ Para un estudio más completo sobre este tema recomendamos la lectura de los trabajos de J. Jouanna, «Structures scéniques et personnages, essai de comparaison entre les *Acharniens*

polis se presenta ante Eurípides pidiéndole que le preste el disfraz del Télefo de su tragedia homónima para adoptar la apariencia de un «héroe lastimoso»: mendigo cubierto de harapos, cojo y con los pies descalzos, en la idea de que Eurípides debió utilizarlo cuando estaba componiendo la tragedia.³⁶

ΔΙ. ἀναβάδην ποιεῖς,
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
 ἐσθῆτ' ἔλεινῆν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.
 ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
 δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν·
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει. (vv. 410-417)

¿Compones con las piernas en alto pudiendo tenerlas en el suelo? Con razón creas cojos. ¿Y por qué llevas puestos harapos, un miserable vestido, conforme a tus tragedias? Con razón creas mendigos. De rodillas te lo pido, Eurípides, dame los harapos de cualquier drama anticuado. Tengo que soltar ante el coro un largo discurso, y si lo pronuncio mal, me pillaré esa muerte.

Lo que Diceópolis pretende es salir airoso de las amenazas de muerte que le ha dirigido el coro de carboneros acarnienses debido a que es un firme partidario de la paz, de la misma manera que Eurípides intenta que Agatón le ayude a salvarse de las iras de las atenienses. Por tanto, el motivo que mueve ambas escenas es el mismo, al igual que el papel que desempeña el disfraz, al que se somete la personalidad de los personajes y cada vez que lo intercambian, intercambian también dicha personalidad. Diceópolis adquiere la habilidad de Télefo al ponerse el disfraz que le presta Eurípides (vv. 446-448)³⁷ y Mnesíloco también hará lo mismo cuando se travista en mujer. Como hemos señalado, el cambio no solo afecta al aspecto exterior sino que con ella se quiere llegar

et les *Thesmophories*», *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 Mars 1994*, P. Thiery & M. Menu (eds.), Bari, 1994, pp. 253-268; y de R. Saetta Cottone, "Agathon, Euripide et le thème de la μίμησις dramatique dans les *Thesmophories* d'Aristophane", *REG* 116, 2003/2002, pp. 445-469.

³⁶ Rey de Misia que se disfraza de mendigo para acudir ante los aqueos cuando estaban varados en Áulide con la intención de ofrecerles un trato: si Aquiles le curaba la herida que le había infligido en Misia, que no sanaba, él enseñaría a los griegos cómo ir a Troya. Por tanto, es el personaje más apropiado debido a su habilidad para engañar y persuadir, y tanto este héroe trágico como Diceópolis se encuentran en la misma situación: persuadir a un público enemigo.

³⁷ εὐδαιμονοίης, Τηλέφω δ' ἄγῳ φρονῶ. / εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίπλαμαι./ ἀτὰρ δέομαι γε πτωχικοῦ βακτηρίου. *Sé feliz, y yo por mi parte pensaré como Télefo. ¡Magnífico! Me siento lleno de sutilezas. Pero necesito también un bastón de mendigo.*

a la adaptación de la propia naturaleza al nuevo personaje a representar, y es lo que precisamente realizan tanto Diceópolis como Mnesíloco. De todas maneras, sabemos que Diceópolis consigue su propósito, no así Mnesíloco, lo que ocurre precisamente para dar cabida a las parodias del *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*.

Cuando un personaje se traviste o se cambia de disfraz, se superponen diferentes identidades de las que el público es plenamente consciente porque ha presenciado ese cambio. Por consiguiente, Diceópolis desempeña el rol de héroe cómico y a la vez de Télefo, de igual manera que Mnesíloco lleva a cabo el papel de pariente de Eurípides, mujer que participa en los ritos del Tesmoforio y los personajes trágicos de Télefo, Palamedes, Helena y Andrómeda.³⁸ Con respecto a la μίμησις, ambos personajes deben llevar a cabo una transformación que no solo implica la imagen exterior –harapos, bastón, túnica azafranada, peluca, depilación corporal completa, etc.– sino también las formas de conducirse y hablar, como lo harían un auténtico Télefo y una mujer respectivamente.

Concerniente a esto y siguiendo la tesis de C.N. Fernández, es particularmente interesante la relación que hace Diceópolis en los vv. 410-417 que hemos traducido anteriormente entre la apariencia que tiene el mismo Eurípides cuando el héroe cómico se lo encuentra en el *enkykklema* –pies «en alto», andrajoso– con la condición de su creación, de manera que al hacer él mismo de mendigo cojo con razón crea personajes que son también mendigos y cojos.³⁹

Debemos, en consecuencia, concluir que tanto en este pasaje de *Acar-nienses* como en el de *Tesmoforiantes* que nos ocupa se postula una relación mimética entre el poeta y su creación poética, de manera que es necesario componer siguiendo la naturaleza de uno mismo y cuando las circunstancias lo requieran recurrir a la μίμησις y a todos los cambios tanto exteriores como interiores que esta implica.

IV.2.- Agatón sigue con su teoría ejemplificándola con las figuras de Íbico, Anacreonte y Alceo (vv. 159-167):

ΑΓ. ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. σκέψαι δ' ὅτι

³⁸ C.N. Fernández, «La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», *Synthesis* 17, 2010, pp. 81-97, aquí 89, señala que a nivel de disfraces y travestismo *Tesmoforiantes* es la más compleja de las comedias de Aristófanes y, además, que un solo cambio de disfraz puede motivar el desempeño de dos o más identidades nuevas.

³⁹ C.N. Fernández, *art. cit.*, aquí p.93.

Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος
 κάλκαϊος, οἵπερ ἀρμονίαν ἐχύμισαν,
 ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς.
 καὶ Φρύνικος –τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας–
 αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπέσχετο.
 διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν δράματα·
 ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

Además, es una falta de finura mostrarse como un poeta basto y peludo. Mira al famoso Íbico, a Anacreonte de Teos y a Alceo, los cuales han dado sabor a la armonía, llevaban prendas elegantes y se movían con la gracia de los jonios. Y Frínico –de seguro que has oído su nombre– este era hermoso y vestía bien. Por eso sus dramas eran también hermosos; pues componer conforme a la naturaleza es una necesidad.

Íbico de Regio (s. VI a. C.), Anacreonte de Teos (s. VI-V a. C.) y Alceo de Mitilene (s. VII a.C.) son tres poetas líricos conocidos sobre todo por sus canciones de índole amorosa. Como hemos comentado con anterioridad al respecto del artículo de M. De Simone, aparecen representados en la iconografía llevando el βάρβιτος, ataviados con un χιτῶν, prenda esencialmente femenina, y con una cinta o redecilla que les recoge los cabellos. Esta imagen transmitida por la iconografía parece ser la base de los usos y costumbres de estos poetas que describe Agatón. Por su parte, διεκλῶντ' Ἴωνικῶς «se movían con la gracia de los jonios», no deja de ser una alusión cómica y generalizada a las danzas, movimientos y simples maneras llenas de sensualidad con las que los habitantes de esta región se conducían, por lo que eran calificados de «afeminados» e incluso muchas veces se asociaba el ser jonio a ser «homosexual pasivo», que es lo que sucede precisamente en la comedia.⁴⁰ La mención a Frínico, poeta trágico anterior a Esquilo, también es significativa porque es caracterizado fundamentalmente por la delicadeza de las partes líricas de sus obras y la imaginación o fantasía de sus coreografías, lo que recuerda Aristófanes en el v. 220 y v. 1490 de *Avispas* y vv. 748-751 de *Aves*.

Se concluye, pues, que con el ejemplo de estas figuras Arsitófanes pretende dar otro golpe a la delicadeza y feminidad de la música de Agatón en particular y de la Nueva Música en general.

Seguidamente, Mnesíloco contribuye cómicamente a ejemplificar la idea de μίμησις de Agatón con su respuesta, en la que sigue el mismo procedimiento que ha hecho el trágico al tratar las figuras de los tres poetas líricos anteriores (vv. 168-170):

⁴⁰ A.H. Sommerstein, *op. cit.*, p. 170.

ΚΗ. ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροὺς ὦν αἰσχροῶς ποεῖ,
 ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
 ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὦν ψυχροῶς ποεῖ.

Por eso Filocles, como es feo, escribe horroroso, Jenocles, como es malo/un sinvergüenza, escribe mal, y Teognis, como es frío, escribe helado.

Los tres nombres corresponden a tragediógrafos del siglo V a. C. El primero, Filocles, es sobrino de Esquilo y en los escolios del v. 281 de *Aves* y del v. 462 de *Avispas* se califica a su estilo como áspero, amargo y duro, por lo que este trágico se granjeó el sobrenombre de Ἀλμίων «salobre» o «acre». Además, al parecer su aspecto poco agraciado era motivo de burla para los cómicos, como podemos ver en el v. 1295 de *Aves*. Aquí Frínico es confundido con una alondra por la curiosa forma de su cresta en una posible burla a la llamativa deformidad que presentaría su cabeza. En segundo lugar, Jenocles, hijo de Carcino, que habría ostentado un cargo público, es víctima de las burlas de Aristófanes en repetidas ocasiones, recibiendo motes como πινοτέρης «cangrejito» (*Avispas* v. 1510) o μηχανοδίφας «inventor de trucos baratos» (*Paz* v. 790). Sin embargo, obtuvo la victoria en el 415 a. C. frente a Eurípides, que presentaba una tetralogía de la que formaba parte *Troyanas*. El hecho de ser calificado como κακός «malo» o «sinvergüenza» puede hacer referencia a que este, como su padre, tenía fuertes ambiciones políticas. Por último, la *frialdad* de Teognis ya aparece mencionada en los vv. 138-140 de *Acarnienses*, donde se le da el sobrenombre de Χιών «Nieve». El apelativo que utiliza aquí Aristófanes, ψυχρὸς, puede aludir al hecho de que sus obras no desprenden emoción alguna o resultan aburridas.⁴¹

Con esta intervención de Mnesíloco Agatón ultima su teoría y expresa de nuevo que él es bello, refinado y afeminado por el simple hecho de que quiere elaborar de forma conveniente una obra de las mismas características (vv. 171-172). Así pues, la feminidad se convierte para el trágico en una necesidad artística y un requisito esencial para elaborar dramas y poemas hermosos. Por ello necesita convertirse en una mujer de igual manera que lo hacen Íbico, Anacreonte, Alceo y Frínico, cuyos poemas son bellos por esta razón. Esta afirmación es confirmada por la interrupción de Eurípides en los vv. 173-174, que asegura que también ha hecho uso de la μίμησις cuando era joven:

ΕΥ. παῦσαι βαύζων· καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν
 ὦν τηλικούτος, ἠνίκ' ἤρχόμην ποεῖν.

¡Deja de gruñir! Yo también era así a esa edad, cuando empecé a componer poesía.

⁴¹ A.H. Sommerstein, *op. cit.*, pp. 170-171 y C. Di Prato, *op. cit.*, pp. 189-190.

V.- A continuación, en los vv. 173-265, Eurípides pasa a exponerle a Agatón las causas de por qué se encuentran él y su pariente frente a su casa y procede a pedirle el favor que tanto ambiciona: que se cuele en el Tesmoforio, ya que debido a su condición de afeminado es el más adecuado para ello, e interceda por su salvación ante las ciudadanas atenienses. Como es evidente, Agatón se niega expresando que Eurípides ha de solucionar él mismo sus propios problemas (vv. 195-199) y, tras dirigir toda una serie de improperios a Agatón, Mnesíloco se ofrece a transformarse en mujer y salvar a Eurípides.

En los vv. 214-265 tiene lugar la *feminización* de Mnesíloco que debe aunar tanto el aspecto exterior como los modos y expresión para poder imitar lo más fielmente a una auténtica mujer. Este cambio de identidad sexual se lleva a cabo con el uso de prendas y postizos de uso exclusivo femenino que Agatón posee o lleva en ese mismo momento:⁴² le cambian a Mnesíloco su túnica por una azafranada –κροκωτός (vv. 249-250)–, le rasuran la barba con una cuchilla –ἀποξυρεῖ (v. 215)–, le depilan el cuerpo entero, incluyendo el vello púbico –τὰ κάτω δ' ἀφύειν (v. 216)–, usando fuego, le colocan un sostén –στρόφιον (v. 251)–, una redecilla para el cabello –κεφαλή περίθετος (v. 257)–, un chal –ἔγκυκλόν (v. 261)– y, finalmente, unas sandalias –ὑποδημάτων (v. 262)–. La *feminación* termina con el fingimiento de una voz aguda (vv. 266-268), siguiendo la idea de que todo debe adaptarse a la nueva naturaleza que se pretende *representar*. De esta manera Mnesíloco ya está listo para camuflarse entre las mujeres y defender a Eurípides aunque, claro está, el Agatón que nos presenta Aristófanes es el que hubiera desempeñado mucho mejor este papel y quizá hasta hubiera salido exitoso. Pero si esto fuera así, la comedia no tendría razón de ser.

VI.- Hemos examinado cómo los poetas de la Comedia Antigua se hacen eco de todos aquellos elementos cuyo desarrollo y expansión ven con inquietud, en este caso las innovaciones musicales que estaban introduciendo los poetas de la llamada Nueva Música: extravagancia, sensualidad, delicadeza y *feminidad*, etc., elementos *jonizantes* en pocas palabras. Comediógrafos como Cratino, Eupolis y Aristófanes son buenos testimonios de esto, ya que para ellos estas innovaciones que atentaban contra la moral de los ciudadanos y contra los modos musicales tradicionales no eran un simple pretexto para hacer comicidad sino que eran elementos que consideraban preocupantes y peligrosos. Por este motivo, los pasajes en los que tratan este tema no dejan de ser un interesante tema de estudio para nosotros.

⁴² Remitimos al trabajo citado de N. Llagüerri Pubill para un conocimiento más completo de estos objetos.

Por otra parte, hemos podido comprobar que la *Agathonszene* de *Tesmofoforiantes* de Aristófanes es un pasaje que llama bastante la atención, no solo porque a través de él obtenemos datos de lo que constituían esas innovaciones de la Nueva Música que tanto preocupaban a los comediógrafos, aquí a Aristófanes en concreto, sino también porque en él aparece expuesta por primera vez y de forma manifiesta la teoría poética de la μίμησις que conocemos mejor por la *República* de Platón (393 b 8c–5) o la *Poética* de Aristóteles (1460 a, 1449 b). Siguiendo esta teoría, si un poeta quiere componer algo de la mejor manera posible debe adaptar su forma de ser y apariencia a aquello que pretende componer. Por ello Agatón, que quiere elaborar una obra bella y *de mujeres*, adopta el aspecto y los modos de una mujer; lo hace con facilidad porque su naturaleza estaba muy cercana a la de las mujeres. Es decir, siempre que el poeta no reúna las condiciones y características de lo que pretende componer, debe recurrir a la μίμησις, término difícil de traducir, que en origen comporta la idea de transformación. Por tanto, tanto Agatón y Mnesíloco en *Tesmofoforiantes* como Diceópolis en *Acarnienses* recurren a la μίμησις porque ni los dos primeros son mujeres ni Diceópolis es Télefo, así que no les queda más remedio que *imitar* el aspecto y los usos y costumbres de las mujeres y del héroe-mendigo respectivamente. Se concluye, pues, que la μίμησις es un procedimiento artístico al que el poeta debe acudir para que su creación sea perfecta. Años más tarde Platón desarrollará su teoría poética pero cambiando el significado de μίμησις, que pasará a designar la relación que guarda la obra artística con la realidad material y con la inmanente.

HELENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA *

Laura Oliver Sánchez

Universitat de València
laosan@alumni.uv.es

Artículo recibido: 17/07/2013

Artículo aceptado: 09/09/2013

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos profundizar en el tratamiento del personaje de Helena en la tragedia griega, concretamente en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Helena directa o indirectamente aparece en las tragedias cuyo tema está relacionado con la Guerra de Troya, pero no siempre en el mismo sentido, pues unas veces se hace a Helena responsable de la guerra, otras veces se la disculpa. Destaca el amplio tratamiento que se observa en las tragedias de Eurípides, en las que es tratada de forma muy diferente, de manera especial es relevante su papel en *Helena*, donde se la exonera de toda responsabilidad, y en *Troyanas*, donde se exponen tanto argumentos en contra de la espartana como argumentos a favor.

PALABRAS CLAVE: Helena, Esquilo, Sófocles, Eurípides.

ABSTRACT

This article analyses the myth of Helen in Greek tragedy, particularly in Aeschylus, Sophocles and Euripides. Either directly or indirectly, Helen is always referred to in the tragedies related to Troy, yet the portrayal of the myth does not follow the same pattern as she is not always considered responsible for the war. As I shall contend, it is worthy of notice how Euripides exonerates Helen from all blame in the homonymous tragedy and the arguments for and against her exposed in *Trojan Women*.

KEYWORDS: Helen, Aeschylus, Sophocles, Euripides.

* El presente artículo surge de la reelaboración de un apartado de nuestro Trabajo de Fin de Grado, titulado «El mito de Helena en la literatura griega y su pervivencia en la literatura latina», tutora Carmen Morenilla Talens; fue presentado en Valencia el 12 de junio de 2013.

1. INTRODUCCIÓN

En nuestro Trabajo de Fin de Grado propusimos un recorrido por los diferentes géneros literarios griegos y latinos en los que la figura de Helena está presente, intentado mostrar la caracterización que de este personaje han dado tanto los autores griegos como los romanos.

A lo largo de dicho trabajo pudimos comprobar cómo el personaje de Helena había fascinado tanto a los autores griegos como a los romanos. Tal figura no habría resultado tan atrayente sin sus contradicciones, sin la ambigüedad de su peculiar comportamiento. Ella misma se muestra consciente de ello en la *Iliada*, cuando comenta con Héctor la implacabilidad de los designios divinos. Todos esos males los ha enviado Zeus ὀπίσσω ἀνθρώποισι πελώμεθ' αἰίδιμοι ἔσσομένοισιν (*Il.* 357-358), «para que después seamos cantados por los hombres venideros». Ya en la versión que ofrece Homero del mito se podía o bien incriminar a Helena o bien disculparla y hacer responsables a los dioses. Y en los textos literarios de épocas posteriores sigue ocurriendo lo mismo, pues los hechos que protagonizaba podían presentarse de maneras muy distintas. Como observa Marta González, «Helena aparece en prácticamente todos los autores, todas las épocas y todos los géneros, pero sin que a nuestras manos haya llegado algo que podamos llamar *la versión canónica del mito*».¹

En este artículo hemos extraído un capítulo del citado TFG vamos a profundizar en el tratamiento del personaje de Helena en la tragedia griega, concretamente en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Para ello nos hemos servido de diversos estudios dedicados a este personaje y hemos consultado ediciones y traducciones de los textos, que iremos indicando.

2. EL TRATAMIENTO DE HELENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

El teatro es el emblema de la Época Clásica. Particularmente en la tragedia el ciudadano griego se conmociona y toma visión de las conductas humanas y de los problemas de su sociedad.² Por ello, aunque no solamente, la tragedia es tan importante para conocer el pensamiento de la época. Los dramaturgos, podríamos pensar, se valdrán del personaje de Helena para ilustrar lo

¹ M. González, «Por una túnica vacía, por una Helena. Helena de Troya y la banalidad de la guerra», en *El caliu de l'oikos*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2004, pp. 275-298, aquí p. 276.

² Véase a este respecto, A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, 2001, cap. «El problema de lo trágico», pp. 29-75.

que no se debe hacer.³ Pues bien, algunos sí lo hicieron así, pero hay alguna notable excepción.

Con carácter general, hay que tener en cuenta que rara vez Helena es protagonista o siquiera personaje. Sin embargo, «Helena está ampliamente representada en la tragedia a través de las referencias que le son hechas por otros personajes [...] siempre de carácter condenatorio, como causa más o menos distante de la desgracia que afecta a las víctimas de la guerra de Troya».⁴

Y es que el ciudadano griego estaba al tanto de los hechos en los que según la tradición se veía involucrada dicha figura mítica. Helena es hija del rey de Esparta, Tindáreo, y de la reina Leda, aunque en realidad su verdadero padre fue Zeus, que se unió a la reina transformado en cisne.⁵ La leyenda aporta una prueba de su origen divino: Helena nació de un huevo. Llegada a la pubertad, la fama de su belleza se difundió por toda Grecia⁶ y Tindáreo tuvo que organizar un concurso para elegir un marido para su hija. El afortunado fue Menelao, que, consiguientemente, accedió al trono de Esparta. Pero los designios de Afrodita y la visita de un príncipe troyano, Paris, vinieron a alterar la paz del hogar de los reyes espartanos. Prendada de la hermosura del huésped, Helena accedió a huir con él a Troya. La lógica ira del marido abandonado constituye el origen, como es sabido, de la Guerra de Troya. Todos los príncipes griegos, empezando por el micénico Agamenón, hermano de Menelao, y siguiendo por Aquiles, Ayante, Ulises, etc., embarcaron en una flota de mil naves con destino a la ciudadela de Príamo. Tras diez años de asedio, cuando al fin los griegos penetraron en la ciudad, Menelao fue al encuentro de su esposa con la intención de vengarse, pero la visión de su belleza lo paralizó, y volvió con ella a su patria, donde ambos llevaron en lo sucesivo una plácida existencia. Pero, antes de una heroína y

³ D. García, «Un argumento en la tragedia griega: ser mujer», en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. La mirada de las mujeres*, F. De Martino & C. Morenilla, Bari, 2011, pp. 239-257, aquí p. 246: «El mero nombre de Helena, procuradora de placer carnal, es indicio de argumento ético de la mujer censurable, en general».

⁴ M.F. Silva, «Helena en tiempo de guerra: símbolo de muerte y artífice de salvación», en *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2010, pp. 309-325.

⁵ Hay otra versión según la cual Helena era hija de Némesis, que, huyendo de Zeus se transformó en oca. El dios se metamorfoseó en cisne y se unió a ella. Fruto de esta relación, Némesis puso un huevo, que abandonó en un bosque. El pastor que lo encontró se lo llevó a Leda, que no sería así más que quien empolló el huevo. Cf. T. Gantz, *Early Greek Myth*, Baltimore & London, 1993, pp. 319-321.

⁶ En realidad, incluso antes de que Helena entrara en la edad núbil, Teseo ya la había raptado para que fuera su esposa; cf. infra: Plutarco, *Tes.* 31; Higino, *79,1*; Ovidio, *Her.* XVI 149-153.

un personaje literario, Helena era una divinidad relacionada con la preparación de las jóvenes para el matrimonio.⁷

A) Esquilo: *Agamenón*⁸

Es en esta tragedia donde se concentran la mayoría de las alusiones a Helena que hace Esquilo, y ello a pesar de que la hija de Zeus no sea un personaje de la obra. La visión de Helena que ofrece Esquilo en *Agamenón* (paradigma de la esposa infiel, por causa de la cual se perdieron muchísimas vidas) no puede separarse del hecho de que en esta tragedia Clitemnestra haya cometido adulterio y sea corresponsable de la muerte de Agamenón; tampoco podemos olvidar que Clitemnestra y Helena son hermanas, porque al reforzar la culpabilidad de Helena se está reforzando la culpabilidad de su hermana.

a) *Helena es la causa de la guerra*

Cuando el vigía se alegra al ver las antorchas que anuncian la victoria, el coro rememora el inicio de la guerra, y dice claramente cuál fue la causa (v. 62):

πολύανορος ἄμφι γυναικός
*Por una esposa de muchos maridos.*⁹

También se hace a ella culpable de la muerte de Agamenón (v. 1453):

πολέα τλάντος γυναικός διαί·
Después de haber soportado muchos sufrimientos a causa de una mujer.

Y, a continuación, como causa de la guerra, se la responsabiliza de las muchísimas muertes que ha ocasionado el conflicto (vv. 1455-1457):

⁷ Existían en Grecia numerosos ritos iniciáticos destinados a las chicas jóvenes, cuya finalidad era la integración en la sociedad adulta mediante el matrimonio, que tenían como protagonista el personaje de Helena. En Esparta Helena recibía culto en el *Platanistás* y en Terapne. Cf. C. Calame, “Hélène. Son culte et l’initiation tribale féminine en Grèce”, *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Y. Bonnefoy (dir.), Paris, 1981, pp. 379-388.

⁸ En todos los textos de Esquilo seguimos la edición de M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart, 1990. La traducción de este texto y de todos los que se presentan en este trabajo es personal. Para elaborarla se han tenido en cuenta las traducciones de reconocidos filólogos que se indican en la bibliografía. En este caso, Esquilo, *Tragedias. Traducción y notas de B. Perea. Introducción general de F. Rodríguez Adrados. Revisión de B. Cabellos*. Madrid, 2006.

⁹ Sin contar a Teseo, que la raptó siendo niña (cf. supra n. 7), tres: Menelao, Paris y Deífobo.

ἰὼ, <ἰὼ> παράνουσ Ἑλένα,
 μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς
 ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίαι·
*¡Ay!, ¡ay, loca Helena, que, sola, arruinaste muchas, muchísimas vidas al pie
 de Troya!*

Esta misma idea había aparecido ya en los vv. 404-408:

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
 κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας θ' ὀπλισμούς,
 ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἴλίωι φθορὰν,
 βέβακεν ῥίμφα διὰ
 πυλᾶν ἄτλητα τλᾶσα...
Y, después de dejar a los ciudadanos tumultos de guerreros armados con escudo y lanza, y armamentos marítimos, y habiendo llevado a Ilión en vez de una dote la perdición, se marchó atravesando rápidamente la puerta, tras atreverse a (realizar) acciones intolerables.

En este pasaje no sólo se menciona la ruina que supuso Helena para Troya, sino que además se censura gravemente su atrevimiento (ἄτλητα τλᾶσα).¹⁰ Ella es, pues, la única responsable de la guerra: en ningún momento se menciona a Afrodita.

b) El primer responsable de la guerra de Troya es Paris

οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν
 εἰς δόμον τὸν Ἀτρειδῶν
 ἦισχυνε ξενίαν τράπεζαν
 κλοπαῖσι γυναικός. (399-402)
*De tal manera era también Paris, que vino a la casa de los Atridas y deshonoró
 la mesa del que le hospedaba, con el robo de su esposa.*

Se insiste en la idea de que Paris traicionó los vínculos de amistad que le unían con la familia de Menelao y, sobre todo, porque traicionó las normas de hospitalidad.¹¹ Casandra también recuerda la imprudencia del príncipe troyano al casarse con la reina de Esparta:

¹⁰ El uso de dos términos de la misma raíz da un énfasis especial a la expresión.

¹¹ Este pasaje recuerda al fr. 283 V de Alceo, donde se culpa a Helena de las muchas muertes que ha ocasionado la Guerra de Troya, pero al mismo tiempo se la justifica, al observar que la argiva estaba ἐκμάνεισα. También se relatan las consecuencias del enamoramiento de Helena:

ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι φίλων. (1156)
¡Ay bodas, bodas de Paris, funestas para los tuyos!

Al robarle la esposa a Menelao y llevársela a Troya, Paris había involucrado en su propia ruina a toda la ciudad. Por culpa de Paris y Helena han muerto muchos hombres. Su boda significó la perdición tanto para los troyanos como para muchos de los griegos. Esquilo vuelve sobre esta idea en varias ocasiones,¹² una de ellas en forma de metáfora: se compara a Helena con un cachorro de león criado por un humano, que al principio será manso pero con el tiempo terminará por revelar su verdadera naturaleza y conllevará la ruina a su amo (716-736).

c) *El fantasma*

Hay un pasaje a partir del cual se podría deducir que Esquilo conocía la historia de que lo que llegó a Troya no fue Helena sino una imagen.¹³ Cuando se relata el sufrimiento de Menelao al verse abandonado, el coro afirma que:

πόθωι δ' ὑπερποντίας
 φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν. (414-415)
Por la nostalgia de la que está al otro lado del mar, parecerá que un fantasma reina en palacio.

A continuación (420 ss.) incluso se relatan las apariciones que Menelao ve en sueños y el tormento que supone darse cuenta de que no son reales.¹⁴

En conclusión, en Esquilo Helena participa plenamente de las responsabilidades de la guerra, porque abandonó voluntariamente su casa y su familia. Se sigue, pues, la versión homérica al relacionar la figura de Helena con ruina y destrucción.¹⁵ En cambio, Esquilo no sigue a Homero al atribuirle a Helena una responsabilidad personal. En este sentido, es muy significativo el siguiente pasaje, en el que se hace un juego etimológico con el nombre de Helena:

el abandono de su marido y de su hija. La innovación de Alceo consiste en presentar a Paris como el verdadero responsable: ξενναπάτα. Ver también 362-366.

¹² Vv. 699 ss. y 737 ss., por ejemplo.

¹³ Recordemos que el motivo del εἶδωλον que viajó a Troya aparece, que sepamos, en Estesícoro. Ver J. Alsina Clota, «La 'Helena' y la 'Palinodia' de Estesícoro», *Estudios Clásicos* 22, 1957, pp. 157-175

¹⁴ Cabe destacar, sin embargo, que las diferencias son notables, porque en la versión de Estesícoro quien viaja a Troya es el fantasma, de lo que nadie se da cuenta.

¹⁵ Cf. *Il.* II 160-162, II 354-356, III 441-446, IX 337-339, XIX 324-325

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ᾧδ' εἰς τὸ πᾶν ἐτητύμωσ-
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ-
 μεν προνοίαισ<ι> τοῦ πεπρωμένου
 γλῶσσαν ἐν τύχαι νέμων-
 τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ'
 Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
 ἑλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις... (681 ss.)

¿Quién alguna vez llamó así con toda la verdad –acaso alguno a quien no vemos, que con sus presentimientos de lo que está determinado por el destino conduce su lengua a la fortuna– a la disputada novia de las batallas, Helena? Luego, convenientemente, fue destructora de barcos, destructora de hombres, destructora de ciudades...

Como hemos indicado, sin duda deben ponerse en relación estas valoraciones con el comportamiento de su hermana, Clitemnestra, que también había llevado a la ruina a su marido Agamenón, tema de esta tragedia.

B) Sófocles

Desgraciadamente no conservamos de Sófocles ninguna obra completa en la que aparezca el personaje de Helena. Lo que conservamos son unos pocos fragmentos de tres obras atribuidas a Sófocles en cuyo título aparece el nombre de Helena:¹⁶ *La reclamación de Helena*, *El rapto de Helena* y *Las bodas de Helena*.¹⁷ Pero, como indica José Vicente Bañuls, el contenido de estos fragmentos es «en principio, poco relevante, al menos para que podamos hacernos una idea segura del desarrollo argumental, de los conflictos que en ellas se planteaban, así como de la caracterización del personaje de Helena, cuando ésta hipotéticamente participase en la acción dramática».¹⁸

¹⁶ Para las tragedias fragmentarias de Sófocles, cf. Sófocles, *Fragmentos. Introducciones, traducciones y notas* de J.M^o Lucas de Dios, Madrid, 1983, pp. 87-91, donde se ofrece una traducción al español de los fragmentos conservados, acompañada de una completa introducción a cada tragedia y de notas aclaratorias.

¹⁷ La mayoría de estudiosos han considerado esta obra como un drama satírico, por lo que no la analizaremos aquí. Su argumento probablemente se ajustaba al título y trataría sobre las bodas de Helena con Paris: Afrodita une en Esparta a la pareja, y después parten, con gran cantidad de riquezas, hacia Troya; Hera les envía una tempestad, pero, tras atracar en Sidón, Paris conquista la ciudad, y ya desde allí llegan a Troya, donde por fin celebran la ceremonia de la boda.

¹⁸ J.V. Bañuls, «Helénes apaítesis de Sófocles», *O mito de Helena de Tróia à actualidade* 1, J.Vte. Bañuls et alii (eds.), Coimbra, 2007, pp. 105- 163, aquí p. 106.

a) *La reclamación de Helena*¹⁹

Los estudiosos suelen coincidir en que el argumento de esta tragedia está relacionado con las negociaciones entabladas entre griegos y troyanos para resolver el conflicto de forma no violenta. Dichas negociaciones pudieron haber tenido lugar tanto cuando los griegos aún no habían desembarcado en Troya y estaban reunidos en Ténedos,²⁰ como cuando los griegos ya habían desembarcado e instalado el campamento (es decir, en cualquier momento de la guerra).²¹

A lo largo de la *Iliada* había quedado de manifiesto la voluntad de los griegos y, sobre todo, de los troyanos de resolver el conflicto mediante una negociación,²² pero la voluntad de los dioses pesa más que la de los humanos y Helena es un objeto que la divinidad utiliza para llevar adelante sus propósitos (*Il.* III 161-165).

La embajada que tendría lugar en *La reclamación de Helena* estaría encabezada por Menelao y Odiseo, por parte de los griegos, y Paris y Antenor, por parte de los troyanos. Bañuls observa que a través de ellos Sófocles reflexiona sobre el poder, sus formas y su ejercicio. Tendríamos, pues, de un lado, el poder de Menelao, que tendería a la ambición y la desmesura, y de otro, la obstinación de Paris al no querer reconocer su error y tramar la muerte de los griegos. Así, «la posible solución del conflicto mediante la restitución de Helena y los bienes sustraídos o, en el peor de los casos, por medio de un combate singular entre Menelao y Paris [...] se verían frustradas por las maquinaciones de unos, en concreto las de Paris y los suyos para dar muerte a los enviados, y la concepción del poder que desarrollaría Menelao en esta tragedia, una concepción imbuida de desmesura y ambición, que alejaría cualquier posibilidad de un acuerdo razonable».²³

Todo ello hay que enmarcarlo en el momento histórico en que se compuso esta tragedia: entre el 425 y el 415 a.C., es decir, entre la derrota espartana de Esfacteria y la partida de la expedición a Sicilia. Bañuls apunta que *La reclamación de Helena* tendría un tono pacifista, pues mostraría un intento de resolver un conflicto pacíficamente. Dicha tragedia reflejaría el sentir del mundo griego en aquellos tiempos, que se dividía entre los partidarios de la paz y los partidarios de la guerra, y más concretamente el sentir de los atenienses, que

¹⁹ J.V. Bañuls, *cap. cit.*, analiza con detalle esta tragedia, indicando sus fuentes y las controversias que han podido surgir en relación a ella (género, contenido, etc.).

²⁰ Cf. escolio a *Iliada* III, 205

²¹ Cf. *Her.* II, 118, 2-3

²² Cf., por ejemplo, III 204-224, VII 327-432, y también 99-130.

²³ J.V. Bañuls, *cap. cit.*, p. 130

se veían «embarcados en una guerra que ya duraba mucho más de lo que nadie había pensado».²⁴

En *La reclamación de Helena*, por tanto, cuyo argumento se ha reconstruido hipotéticamente, la espartana seguramente no participaba en la acción, pero no dejaba de estar presente, ya que era el objeto que había motivado el conflicto. Por ejemplo, el coro, formado por cautivas fenicias, hablaba con acento laconio:

καὶ γὰρ χαρακτήρ αὐτὸς ἐν γλώσσει τί με
παρηγορεῖ Λάκωνος ὁσμᾶσθαι λόγου (fr. 176 Radt)
En efecto, también la propia marca en la lengua de cierto modo me proporciona el consuelo de oler el habla laconia.

Y también se alude, como era ya tradicional, a los efectos que producía la contemplación de la belleza de Helena, que seducía pero a la vez intimidaba por todas las desgracias que podía ocasionar una mujer tal:

γυναῖκα δ' ἐξελόντες ἢ θράσσει γένυν
†...† (fr. 177 Radt)
Y tras llevarse a una mujer que turba la barbilla...

En conclusión, a partir de los pocos fragmentos que se nos han conservado de *La reclamación de Helena*, en cuanto a lo que al tratamiento de la figura de Helena se refiere, podemos afirmar que era el tradicional, según el cual su belleza era el principal motivo que había llevado a la guerra a griegos y troyanos.

b) *El rapto de Helena*

De esta tragedia sólo conocemos el título, transmitido en el argumento de *Ayante*. Dado que existe una tragedia con el mismo título del comediógrafo Alexis (que vivió entre los siglos IV-III a.C.), algunos estudiosos han considerado que se trata de una confusión y que en realidad la referencia es a *La reclamación de Helena* o a *Las bodas de Helena*. Sobre el contenido también se han vertido muchas opiniones. En síntesis, hay cuatro propuestas: 1) que la acción se desarrollara cuando Afrodita saca a Helena de Troya para presentársela a Aquiles, que deseaba conocerla; 2) que lo que se narrara fuera la recuperación de Helena por parte de Menelao; 3) que el momento representado fuera

²⁴ J.V. Bañuls, *cap. cit.*, p. 119

cuando Paris llega a Troya con Helena, procedentes de Esparta, y Anténor y sus partidarios le instaban a su devolución: 4) que la obra tratara del rapto de Helena por Paris en Esparta.²⁵

C) Eurípides²⁶

Es en las tragedias de Eurípides donde encontramos más alusiones a Helena, probablemente por ser el tragediógrafo del que más obras se nos han conservado.

Fruto de una educación sofisticada, Eurípides asimila el espíritu de contradicción y relativización, y pone la figura de Helena a su servicio, atacándola o defendiéndola según le convenga. Es probable que sea la ambigüedad de dicho personaje lo que causaba admiración en el dramaturgo. La fascinación de Eurípides por Helena queda patente en la frecuente inclusión del personaje en las obras relacionadas con el ciclo troyano. No vamos a referir aquí todos los textos donde aparece o se habla de ella, sino sólo aquéllos más relevantes.

a) *Andrómaca*

Después de la toma de Troya, la viuda de Héctor fue asignada como cautiva a Neoptólemo, hijo de Aquiles, quien se la había llevado a Ptía y con quien había tenido un hijo. Pero Neoptólemo se había casado más tarde con Hermíone. Los celos de la hija de Helena y el temor de perder su posición en la casa al ser estéril la llevarán a convencer a su padre de la conveniencia de la muerte de Andrómaca. Ésta, en ausencia de Neoptólemo y temiendo por su vida, tras poner a su hijo a salvo, se había refugiado en el santuario de Tetis. En uno de los parlamentos en que Andrómaca se lamenta de sus desgracias (vv. 91-116), no duda en echarle toda la culpa a Helena:

Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν
ἀγάγετ' εὐναίαν εἰς θαλάμους Ἑλέναν. (103-104)

No como un matrimonio, sino como una desgracia conyugal para la elevada Ilión, Paris condujo a Helena hasta el tálamo.

²⁵ J.V. Bañuls, en el trabajo citado, expone minuciosamente cada una de las propuestas de los estudiosos.

²⁶ Para los textos de Eurípides seguimos la edición de J. Diggle, *Euripidis fabulae*, Oxford, 1981. Para la traducción, que es personal, hemos consultado la edición de Eurípides, *Tragedias. Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo. Introducción general de C. García Gual. Revisión de L. A. de Cuenca, C. García Gual y A. Bernabé*, Madrid, 2006. Ver también J. Alsina Clota, «Helena en Eurípides», *Helmántica* 8, 1957, pp. 197-212.

A continuación relata los sufrimientos a que se ha visto sometida a raíz del conflicto bélico: su marido ha muerto y ella ha sido hecha esclava de sus verdugos. Por ello, y como es lógico, el resentimiento que Andrómaca guarda hacia Helena es enorme. En otros momentos de la obra en que alude a ella (248, 627-631) se insiste en la perfidia de Helena y su traición al esposo.

La imagen que transmite Peleo, el padre de Aquiles y abuelo de Neopólamo, sobre Helena es incluso más negativa. Sus palabras transmiten, por otra parte, un sentimiento antilaconio que dice mucho de la época en la que se representa esta obra y de la posición del poeta. Peleo hace responsable de la guerra tanto a Helena, por su falta de virtud femenina, *i.e.* de *sophrosyne* entendida como castidad, como a su esposo Menelao por su falta de control sobre unas mujeres demasiado licenciosas como son su esposa y su hija (vv. 590-631).²⁷

b) Hécuba

Una vez la guerra ha finalizado, los troyanos son hechos prisioneros, incluida la reina Hécuba y su familia. Cuando Ulises comunica a Hécuba que van a matar a su hija Polixena, Hécuba intenta convencerlo de que no la mate recordándole que ella, que fue la única a quien se lo contó Helena, no lo delató cuando él llegó a Troya como espía (239-243).²⁸ Y más adelante, cuando se está despidiendo de su hija, que va a ser sacrificada, la que fue reina de Troya se lamenta de la siguiente manera:

ὥς τὴν Λάκαιναν σύγγονον Διοσκόροιν
Ἑλένην ἴδοιμι: διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων
αἰσχιστὰ Τροίαν εἴλε τὴν εὐδαίμονα. (441-443)
¡Ojalá viera así a la laconia Helena, hermana de los Dióscuros! Pues con sus bellos ojos se apoderó de la dichosa Troya de la manera más vergonzosa.

Hécuba ve con impotencia cómo la verdadera responsable de los hechos no está pagando su culpa con un castigo ejemplar (vv. 265-266), y, en cambio, son ella, su familia y el pueblo troyano en general los que van a sufrir las consecuencias de una guerra originada por el capricho de una mujer soberbia. No obstante, sabe manejar sus sentimientos de tristeza, como afirma C. Morenilla:

²⁷ Cf. M.F. Silva, «Eurípides Misógino», en *Las personas de Eurípides*, F.J. Campos Daroca et alii (eds.), Ámsterdam, pp. 133-190, especialmente pp. 163-166 (para la *Andrómaca*) y pp. 167-9 (para la *Helena*).

²⁸ Cf. *Od.* IV 249-264

«Hécuba nunca ha sido una anciana abatida, sino que desde el comienzo de la obra está caracterizada con una gran entereza».²⁹ No podemos tampoco pasar por alto que la virulencia de Hécuba puede estar motivada porque, aunque ella no lo diga, ella misma también es corresponsable de lo que ha pasado: aunque sabía que no debía dar a luz a Paris o debía matarlo al nacer, porque se había predicho que causaría la destrucción de Troya, no lo hizo.

c) *Troyanas*³⁰

En esta obra marcadamente antibelicista, Eurípides reelabora la leyenda de la Guerra de Troya, presentándola en sus fatales consecuencias. Troya ha caído y están repartiéndose las cautivas. Helena es culpable de la muerte de infinidad de guerreros, y como tal ha de ser condenada. Al principio de la obra, Poseidón deja ya claro que Helena es «considerada cautiva con justicia» (v. 35). Y Hécuba no tarda en hacerla responsable tanto del comienzo de la Guerra de Troya, como de la muerte de su marido y de la esclavización de ella misma (vv. 131-137).

Cassandra también se refiere a las muertes que ha ocasionado la Tindárida sola en los vv. 368-369 y 372-373.³¹ Por ello, la profetisa quiere vengarse en la figura de Agamenón. En efecto, el rey de Micenas había escogido a Cassandra como parte de su botín de guerra. Pero ella conoce el abominable destino que le espera al caudillo al llegar a su hogar (vv. 357-358).

Y, como esposa que ha perdido a su marido y madre que pronto perderá a su hijo, es razonable que Andrómaca maldiga a Helena con las siguientes palabras:

ὃ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐ ποτ' εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.
οὐ γάρ ποτ' ἀρχῶ Ζῆνά γ' ἐκφῶσαι σ' ἐγώ,
πολλοῖσι κῆρα βαρβάρους Ἑλλησί τε.

²⁹ C. Morenilla, «Sobre el prestigio y la difamación: el Agamenón de Hécuba», en *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, F. De Martino & C. Morenilla, Bari, 2008, pp. 255-296, aquí p. 255.

³⁰ Cf. M.C. Fialho, «O leito e a guerra – sedução e sofrimento em as Troianas de Eurípides», *O mito de Helena ...*, op. cit., pp. 165-177. Y también J. Zaranka, «El juicio de Helena en las Troyanas de Eurípides», *Ideas y valores* 26, 1977, pp. 3-20; C. Morenilla, «Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática», en *El fil d'Ariadna*, F. De Martino & C. Morenilla, Bari, 2001, pp. 317-337.

³¹ Hécuba expresa la misma idea en 498-499: διὰ γάμων μιᾶς ἕνα γυναικὸς (por la boda de una sola mujer). También Andrómaca, en 596 ss., el Corifeo en 780-781.

ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο
 αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπόλεσας Φρυγῶν. (766-773)
¡Oh, vástago de Tindáreo!, nunca has sido hija de Zeus. Y digo que has sido engendrada por muchos padres, primero por Alástor, después por Envidia, por Asesinato, por Muerte y por cuantos males produce la tierra. En efecto, yo me jacto de que Zeus nunca te engendró, desgracia para muchos bárbaros y helenos. ¡Ojalá mueras! Pues con tus hermosísimos ojos has perdido vergonzosamente las famosas llanuras de los frigios.

Helena, desde el mismo instante en que fue engendrada, ha sido por su belleza causante de muchos males, tanto para sus compatriotas como para los troyanos. Por su parte, Menelao está contento porque por fin va a reencontrarse con su esposa (vv. 860-862), que por fin recibirá su castigo:

ἦκω δὲ τὴν Λάκαιναν (οὐ γὰρ ἠδέως
 ὄνομα δάμαρτος ἦ ποτ' ἦν ἐμῆ λέγω)
 ἄξων· δόμοις γὰρ τοῖσδ' ἐν αἰχμαλωτικοῖς
 κατηρίθμηται Τρωάδων ἄλλων μέτα.
 οἴπερ γὰρ αὐτὴν ἐξεμόχθησαν δορί
 κτανεῖν ἐμοὶ νιν ἔδοσαν, εἶτε μὴ κτανῶν
 θέλομι' ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα.
 ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόνον
 Ἐλένης ἔᾶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτη
 Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾷτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,
 ποιναὺς ὄσων τεθνᾶσ' ἐν Ἴλιῳ φίλοι. (869-879)
He venido para llevarme a la laconia (pues no gratuitamente doy el nombre de esposa a la que una vez era mía). En efecto, se cuenta en esa tienda para prisioneras entre las demás troyanas. Pues precisamente aquellos que la consiguieron con la lanza me la entregan para que la mate, o si, no matándola, quisiera llevármela de nuevo a la región argiva. Creo que no me preocuparé del destino de Helena en Troya, y que me la llevaré en un viaje en barco hacia tierra helena y que, después, la entregaré allí para que la maten, como una compensación para aquellos cuyos seres queridos han muerto en Ilión.

Estas palabras grandilocuentes no tienen otra función que ocultar el carácter débil de Menelao. No quiere pronunciar el nombre de su mujer pero lo dice dos veces. Si verdaderamente quisiera vengarse de su esposa infiel, la habría matado en el momento en que se la encontró. Pero no, el pusilánime Menelao prefiere postergar el castigo de Helena hasta que estén en su hogar. Hécuba empieza a dudar que el rey vaya a cumplir su promesa, y le advierte de la hechizante belleza de Helena (vv. 890-894). Sus dudas acerca de la condena de Helena no son infundadas. Cuando aparece ésta en escena, llevada por los

soldados de su marido, pide que se escuchen sus razones. Menelao intenta mostrarse fuerte, pero Hécuba insiste en que permita hablar a Helena. Y empieza así el pasaje más significativo de esta tragedia: el agón entre Helena y Hécuba. Los argumentos de la primera son los siguientes:

- La primera culpable es Hécuba, por engendrar a Paris.
- El segundo culpable es el anciano a quien se había dado orden de matar al príncipe troyano y no lo hizo.
- La tercera culpable es Afrodita, por prometerle a Paris, si la elegía a ella como la más bella frente a Hera y Atenea, que le entregaría a Helena.
- Helena, al irse con Paris, favoreció a Grecia: si hubiera vencido Atenea, los troyanos habrían conquistado la Hélade, y si hubiera vencido Hera, los troyanos habrían dominado Europa y Asia (pues tales iban a ser sus regalos si Paris las elegía como las más bellas).
- Menelao también tiene parte de culpa, por haberse ausentado de casa cuando iban a llegar los huéspedes troyanos.
- Pero la mayor parte de culpa la tiene Afrodita, por haberla inducido a abandonar a su esposo. Esto lleva a Helena a pedirle algo imposible a Menelao:
τὴν θεὸν κόλαζε (948)
Castiga a la diosa
- Cuando Paris murió, Helena intentó escaparse del palacio en repetidas ocasiones, pero Deífobo, su nuevo esposo, la retenía.

A modo de cierre del discurso, Helena dice a Menelao:

πρὸς σοῦ δικαίως, ἦν ὁ μὲν βία γαμεῖ,
τὰ δ' οἴκοθεν κεῖν' ἀντὶ νικητηρίων
πικρῶς ἐδοῦλως'; εἰ δὲ τῶν θεῶν κρατεῖν
βούλη, τὸ χρῆζειν ἀμαθὲς ἐστὶ σοι τόδε. (962-965)
*¿Moriría justamente a manos tuyas aquella a quien el uno desposó por la fuerza y, fuera de casa, fue amargamente hecha esclava, en nombre de la victoria?*³² *Si quieres mandar sobre los dioses, desear eso es necio por tu parte.*

Los contra-argumentos de la segunda son los siguientes:

- Las diosas no son tan insensatas como para ofrecer semejantes regalos por el reconocimiento de su belleza.
- La que sí es insensata es Helena, al culpar a Afrodita de su amor caprichoso.

³² Por el juicio de Paris.

- La verdadera causa de que Helena abandonara a Menelao y se marchara con Paris fue su deseo de lujo y fortuna. También el ansia de fortuna la llevaba a posicionarse en un bando o en otro según avanzaba la guerra.
- Helena partió de Esparta voluntariamente: nadie oyó sus gritos de socorro.
- Nadie sorprendió a Helena intentando fugarse de la ciudadela de Troya.
- No quería poner fin a la guerra, pues rechazó muchas veces el consejo de Hécuba, quien la instaba a salir a escondidas de Troya hacia el campamento griego. En lugar de eso se comportaba de manera insolente contoneando su cuerpo adornado a la manera oriental³³ (vv. 1020-1028).

La ex-reina de Troya concluye su parlamento pidiendo a Menelao que dé ejemplo a todas las mujeres infieles matando a su esposa. Finalmente, parece que Hécuba ha convencido al rey de Esparta:

Mενέλαος: ...βαῖνε λευστήρων πέλας
πόνους τ' Ἀχαιῶν ἀπόδος ἐν σμικρῷ μακροῦς
θανοῦς', ἵν' εἰδῆς μὴ κατασχύνειν ἐμέ.
Ἑλένη: μὴ, πρὸς σε γονάτων, τὴν νόσον τὴν τῶν θεῶν
προσθεῖς ἐμοὶ κτάνης με, συγγίγνωσκε δέ. (1039-1043)

Menelao: *Marcha cerca de los que te van a apedrear y restituye en corto tiempo, al morir, las largas penas de los aqueos, para que aprendas a no deshonrarme.*
Helena: *Abrazada a tus rodillas (te lo pido), no me mates, aplicándome a mí la locura de los dioses, perdóname.*

Hécuba insiste y suplica a Menelao que mate a Helena, pero él le ordena que se calle y pide a sus soldados que acompañen a su esposa al barco. El inestable Menelao ha vuelto a cambiar de opinión: primero había dicho que de Helena se ocuparía en Esparta, después había sugerido que la iban a apedrear allí mismo, y ahora ordena que se la lleven a las naves. En definitiva, aunque Menelao ceda aparentemente a la petición de Hécuba, todo parece indicar que tal decisión se quedará en eso, en mera apariencia, cosa que el público sabía porque conocía bien la *Odisea*.

d) Electra

Una vez Orestes ha dado muerte a Egisto, y con la ayuda de Electra a su madre Clitemnestra, aparecen en escena los Dióscuros, que nos informan de lo que ha de ocurrir: fuga, expiación y juicio de Orestes, matrimonio de Electra con Pílates y el entierro de los cadáveres.

³³ Cf. M.F. Silva, «Helena, un exemplo de futilidade feminina e de snobismo bárbaro», *O mito de Helena ...*, op. cit., pp. 89-103.

μητέρα δὲ τὴν σὴν ἄρτι Ναυπλίαν παρῶν
 Μενέλαος, ἐξ οὗ Τρωικὴν εἶλε χθόνα,
 Ἑλένη τε θάψει· Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων
 ἦκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας·
 Ζεὺς δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν,
 εἶδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον. (1278-1283)

A tu madre la enterrarán Menelao, que ahora mismo está en Nauplia, desde que se apoderó de la región troyana, y Helena. Pues ha llegado desde el palacio de Proteo después de abandonar Egipto y no fue a Frigia: Zeus, para que hubiera discordia y matanza entre los humanos, envió una imagen de Helena a Troya.

Pero ésta no es la versión que se ha seguido en toda la obra. En las anteriores menciones a Helena se la acusaba, a la manera tradicional, de ser la responsable de innumerables desgracias (y esto tanto por parte no sólo de Electra, sino incluso de Clitemnestra, su propia hermana).³⁴ Ésta es la primera vez que Eurípides introduce el motivo del εἶδωλον. Sigue fielmente la versión de Heródoto (II 112-120): lo que llegó a Troya no fue Helena, sino una imagen suya, una nube, mientras la verdadera Helena estaba refugiada junto al rey Proteo en Egipto. La Guerra de Troya se queda así sin la causa tradicional. ¿Cuál fue, pues, el motivo que desencadenó el conflicto? Eurípides lo deja bien claro: Zeus quería descargar la tierra de hombres. Queda inaugurado en Eurípides este distinto tratamiento del mito, que explotará en una tragedia representada muy poco tiempo después de ésta: la *Helena*.

e) *Helena*³⁵

En esta polémica obra de Eurípides, la Helena infiel, paradigma tradicional de mujer egoísta y caprichosa, jamás ha viajado a Troya, sino que hace el papel de esposa ideal, fiel a Menelao durante diecisiete años (los diez de la guerra

³⁴ Para esta caracterización negativa de Helena, cf. 213-214 (donde se la hace directamente responsable de los males de la casa de Agamenón), 479 ss. (la infausta boda de Helena fue lo que conllevó la muerte de Agamenón), 1026 ss. (Helena era lasciva, y eso llevó a la muerte a Agamenón), 1060 ss. (tanto Helena como Clitemnestra son bellísimas e indignas de Cástor).

³⁵ Cf. C. Morenilla Talens, «La Helena de Eurípides», *O mito de Helena...*, op. cit., 2007, pp. 179-203. También: M. De Rabanal Álvarez, «Lo que hay de trágico en la Helena de Eurípides», *Estudios Clásicos* 65, 1972, pp. 57-65; E. Redondo, «La *Helena* de Eurípides y los roles de género», en *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, F. De Martino & C. Morenilla, Bari, 2010, pp. 285-308 y A. Tovar, «Aspectos de la Helena de Eurípides», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13, 1966, pp. 105-138.

más los siete de travesía errante desde que partió de Troya).³⁶ Además, será ella quien maquine y lleve a cabo el plan que ha de salvar a ambos y conducirlos a una vida feliz en su hogar.³⁷ Lo que habría llegado a Troya no sería sino un εἶδωλον, una imagen, un fantasma igual a la verdadera Helena. Los estudiosos suelen coincidir en que Eurípides utiliza el motivo del εἶδωλον para vaciar el sentido de la guerra, y a la vez demostrar que los sentidos nos engañan. Recordemos que cuando se representó esta tragedia ya se conocía la terrible derrota de la expedición ateniense en Sicilia. Eurípides refleja, así, en la *Helena* los sentimientos de una generación de excombatientes a los que el destino ha defraudado.

Para una aproximación a la figura de Helena en esta tragedia, hemos hecho una selección de los textos más significativos, y los hemos agrupado según la idea que transmiten.

e1) Helena apenada y avergonzada

Al principio de la obra, cuando Helena está relatando cómo empezó todo (con el juicio de Paris), dice lo siguiente:

τοῦμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
Κύπρις προτείνας' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
νικᾷ... (27-29)

*Cipris, proponiendo que Alejandro desposaría mi belleza, si es bello lo desdichado, venció.*³⁸

Y es que, como indica Elena Redondo, en esta tragedia Helena «resulta ser un personaje novedoso, que sufre por partida doble: por un lado, por su divina belleza [...] y, por otro, porque siente el dolor de las pérdidas habidas en su familia por las acciones que a su imagen se atribuyen».³⁹ Son muchas las ocasiones en que la propia Helena se reprocha haber sembrado la desgracia:

³⁶ A juicio de M. F. Silva en «Helena en tiempo de guerra ...» (*cap. cit.* p. 310), «Eurípides promueve un ejercicio de ocultación de la inocencia bajo una capa de culpa», jugando con las dos naturalezas de Helena, la divina (el fantasma, la nube que llegó a Troya) y la humana (la esposa fiel exiliada en Egipto y que sufre las consecuencias de la guerra).

³⁷ En este aspecto podríamos considerar que Eurípides se mantiene fiel a la tradición, pues muestra a una Helena muy superior intelectualmente a su marido, que sabe cómo hacer que su esposo crea que el plan ha sido idea de él.

³⁸ Éste no es el único pasaje en que Helena se lamenta de su belleza: cf. 236-237, 262-263, 304-305, 383-385.

³⁹ E. Redondo, *cap. cit.*, p. 286.

Ἰλίου κατασκαφαί
 πυρὶ μέλουσι δαΐφ
 δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον,
 δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον. (196-199)
*Se preocupan de la destrucción de Ilión con el fuego destructor, por culpa mía,
 que soy una asesina, por culpa de mi nombre asesino.*⁴⁰

e2) Odio hacia Helena

La tragedia está plagada de alusiones al odio general que había hacia Helena, por haber sido la causa de tantos males. Veamos algún ejemplo:

ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὀρῶ
 γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἢ μ' ἀπόλεσεν
 πάντας τ' Ἀχαιοῦς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
 Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη
 γαῖα πόδ' εἶχον, τῷδ' ἄν εὐστόχῳ πτερῶ
 ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης. [...] *[...]*
 μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην. (72-81)
*¡Oh, dioses!, ¿qué visión estoy teniendo? Veo la imagen homicida de la odiosísima
 mujer que me perdió a mí y a todos los aqueos. Que los dioses a ti, por cuanta
 imitación de Helena tienes, te rechacen. Si mi pie no estuviera en tierra extranjera,
 con esta certera flecha emplumada morirías como recompensa por tu semejanza
 con la muchacha de Zeus. [...] Toda la Hélade odia a la muchacha de Zeus.*

Teucro ha visto a Helena. Como él cree que la verdadera Helena se fue con Menelao al fin de la Guerra de Troya, queda realmente asombrado del parecido que guarda la mujer que él está viendo con Helena. El solo recuerdo de la espartana lo hace decir semejantes atrocidades. Tal es el rencor que guarda en su corazón hacia la responsable de tantas muertes. Pero no es el único que piensa así: Grecia entera detesta a Helena.

Cuando se tranquiliza y se da cuenta de que la mujer que se parece a Helena no tiene nada que ver con la que ha arruinado tantas vidas, recapacita y le desea buena suerte, lo contrario que a la verdadera Helena (vv. 160-163). Helena comprende su pensar (v. 85) porque es consciente del odio, injusto, que ha generado:

πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ' ἄδικος, εἰμὶ δυσκλεῆς· (270)
*Lo primero es que no siendo culpable, soy difamada.*⁴¹

⁴⁰ Cf. también 109, 135 y 362-374

⁴¹ Una idea parecida encontramos, también expresada por la propia Helena, en vv. 66-67, y por el coro en vv. 1147-1148.

e3) Helena no fue a Troya

Si Helena se queja de ser odiada sin razón, es porque ella jamás llegó a Troya. En el prólogo lo explica muy bien:

Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὐνεκ' οὐ νικᾷ θεάς,
 ἐξηγέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη,
 δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοίωσας' ἔμοι
 εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυυθεῖσ' ἄπο,
 Πριάμου τυράννου παιδί: καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων... (31-36)
 λαβῶν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος
 νεφέλη καλύψας – οὐ γὰρ ἡμέλησέ μου
 Ζεὺς – τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο,
 πάντων προκρίνας σωφρονέστατον βροτῶν,
 ἀκέραιον ὡς σώσαιμι Μενέλεω λέχος. (44-48)

Pero Hera, disgustada porque no había vencido a las diosas, impregnó de viento mi unión con Alejandro, y no me entregó a mí, sino una imagen viva, hecha a mi semejanza, que había colocado en el cielo para el hijo del rey Príamo; y (él) creía que me poseía, una figuración vacía, no poseyéndome. [...] Y después de cogerme Hermes, ocultándose en una nube en las cimas del éter –pues Zeus no se había olvidado de mí– me hizo instalarme en la casa de Proteo, elegido como el más sensato de todos los mortales, para que reservara intacto mi lecho para Menelao.⁴²

Como Paris no la había elegido como la más bella, Hera transformó el regalo que Afrodita iba a entregar al príncipe troyano por haberla elegido (Helena) en una mera nube, que Hermes trasladó al palacio de Proteo. Así, la guerra no fue más que:

...ὡς ὄχλου βροτῶν
 πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα
 γνωτῶν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος. (39-41)

Para aligerar la madre tierra de una multitud de soldados de entre los mortales, y para hacer conocido al más valiente de la Hélade.

Repite aquí Eurípides lo que ya había afirmado en *Electra* 1282-1283,⁴³ añadiendo otro motivo: que Aquiles se hiciera famoso. Pero Menelao ignora

⁴² Helena repite lo mismo en vv. 241-251 y 582, Menelao en vv. 704-705 y el Coro en vv. 1509-1511.

⁴³ Cf. *supra*.

el engaño de que ha sido objeto, y está convencido de haber recuperado a su esposa en Troya. Cuando cuenta cómo ha llegado a Egipto, dice que su nave se ha hecho añicos contra unas rocas, y que sólo se ha salvado la quilla:

ἔφ' ἧς ἐσώθην μόλις ἀνεπίστῳ τύχῃ
 Ἑλένη τε, Τροίας ἦν ἀποσπάσας ἔχω. (412-413)
*Sobre la cual fui salvado (yo), con fatiga y por un inesperado golpe de suerte,
 y Helena, a quien poseo después de haberla arrancado de Troya.*

Continúa su relato contando que ha escondido a su mujer en una cueva, donde la custodian sus compañeros de batallas (vv. 424-427). Pero el hecho de que Menelao haya salido victorioso de la Guerra de Troya y haya recuperado a su mujer (o eso cree él) no implica que la vaya a perdonar, pues por culpa de ella ya hace diecisiete años que está lejos de su hogar y ha perdido a muchos de sus amigos. Muy pronto descubrirá que la que él ha traído desde Troya no es su esposa, cuando un mensajero le anuncia:

βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς
 ἀρθεῖσ' ἄφαντος· οὐρανῷ δὲ κρύπτεται (605-606)
Tu esposa se ha marchado hacia las cimas del éter; después de elevarse invisible; y es ocultada por el cielo.

Estas palabras coinciden con las que poco antes le había dirigido Helena. Menelao se da cuenta de que la mujer con la que está hablando sí es su esposa, que le informa, orgullosa, de que le ha sido fiel (v. 795).

e4) Las esperanzas de Helena

Helena está feliz tras reencontrarse con su esposo. Por fin podrá regresar a Esparta y llevar una vida placentera, como una perfecta ama de casa:

ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω κάπιβῶ Σπάρτης <πάλιν>,
 κλύοντες εἰσιδόντες ὡς τέχναις θεῶν
 ὄλοντ', ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἄρ' ἦ φίλων,
 πάλιν μ' ἀνάξουσ' ἐς τὸ σῶφρον αὐθις αὖ,
 ἐδνώσομαί τε θυγατέρ', ἦν οὐδεὶς γαμεῖ,
 τὴν δ' ἐνθάδ' ἐκλιποῦσ' ἀλητεῖαν πικρὰν
 ὄντων ἐν οἴκοις χρημάτων ὀνήσομαι. (929-935)
*Si voy a la Hélade y piso Esparta de nuevo, al oír y ver que murieron por teje-
 manejes de los dioses, y que yo no era una traidora de los míos, llevándome de
 nuevo hacia lo sensato otra vez, prometeré en matrimonio a mi hija, a quien
 nadie quiere desposar, y, dejando atrás la odiosa vida errante de aquí, gozaré
 de las riquezas que hay en mi casa.*

Una de las mayores preocupaciones de Helena es, como de toda madre, el futuro de su hija. La mala fama que Helena había adquirido tenía repercusiones sobre la hija, con quien nadie quería casarse. Una vez restablecido el honor de la reina, no sería difícil casar a Hermíone. Remata este pasaje una nueva referencia al afán de Helena por el lujo. Pareciera que una de las alegrías que conllevaba volver a su hogar fuera el poder disfrutar de las riquezas de palacio.⁴⁴ Las esperanzas de Helena se cumplirán: Teoclímeno, aunque ha perdido a la que iba a ser su esposa, no pondrá trabas a la huida del matrimonio, porque Helena (*la mejor y a la vez la más casta de las hermanas parientes de sangre*, vv. 1684-1685) se merecía regresar a su hogar.

f) *Orestes*⁴⁵

En esta obra se representa la miseria de la casa de Agamenón después de que Clitemnestra haya sido asesinada a manos de su hijo Orestes. Si la cadena de desgracias que afecta a los Atridas comenzó con la Guerra de Troya, es lógico que haya múltiples referencias a dicho conflicto, y es lógica también la presencia del personaje de Helena. En el prólogo Electra expone sus desgracias desde el principio, remontándose genealógicamente (porque la culpa es hereditaria) a Tántalo, bisabuelo de Agamenón y Menelao, quien «se casó con Helena, la aborrecida por los dioses» (vv. 19-20). Desde el inicio es evidente, así pues, el sentimiento de hostilidad de Electra para con Helena, por considerarla la causa de sus males actuales. Electra piensa que los dioses deben odiar a su tía, pero más adelante se verá que esto no es así. En su desesperación, porque ha llegado el día en que el pueblo de Argos va a emitir su juicio sobre Orestes y Electra como matricidas, ve en Menelao la única opción de salvación. El hermano de Agamenón, después de atracar en Nauplia, ha llegado ya a Argos desde Troya.

... τὴν δὲ δὴ πολύστονον
 Ἑλένην, φυλάξας νύκτα, μή τις εἰσιδῶν
 μεθ' ἡμέραν στείχουσαν, ὣν ὑπ' Ἰλίῳ
 παῖδες τεθνῶσιν, ἐς πέτρων ἔλθῃ βολάς,
 προὔπεμψεν ἐς δῶμ' ἡμέτερον· ἔστιν δ' ἔσω
 κλαίουσ' ἀδελφὴν συμφορὰς τε δωμάτων.
 ἔχει δὲ δὴ τιν' ἀλγέων παραψυχὴν·

⁴⁴ Cf. Eur. *Cícl.* 179-187 y *Troy.* 991 ss. (cf. *supra*).

⁴⁵ Â. Seïça, «A figura de Helena no Orestes de Eurípidés - Convenção ou Inovação?», *O mito de Helena ...*, op. cit., pp. 205-212.

ἦν γὰρ κατ' οἴκους ἔλιφ', ὄτ' ἐς Τροίαν ἔπλει,
 παρθένον ἐμῇ τε μητρὶ παρέδωκεν τρέφειν
 Μενέλαος, ἀγαγὼν Ἑρμιόνην Σπάρτης ἄπο,
 ταύτῃ γέγηθε κάπιλήθεται κακῶν. (56-66)

A la funesta Helena, de noche, teniendo cuidado por si alguien cuyos hijos murieron al pie de Ilión, al verla de día, acercándose, llegara para lanzarle piedras, la envió por delante a nuestra casa; y está dentro llorando a su hermana y las desgracias de la familia. Pero tiene un consuelo a sus dolores; en efecto, la muchacha que abandonó en casa, cuando navegaba hacia Troya, y que dio a mi madre para que la criara, Hermione, habiéndola traído Menelao consigo desde Esparta, se regocija con ella y se olvida de sus males.

En esta obra Eurípides vuelve a atacar a Helena, y los reproches los hace Electra. Uno de ellos lo hayamos aquí: la hija de Tindáreo sí viajó a Troya, por lo que los griegos la odian como causante de la muerte de sus familiares. En el monólogo de Electra se deja entrever la cobardía de los reyes de Esparta: han atracado en Nauplia y no en Argos, y a Helena la llevan a escondidas. Tienen miedo, en efecto, de posibles represalias. Cuando por fin se reencuentran tía y sobrina, Helena, después de referirse al estado virginal de Electra (vv. 71-72), lamenta la muerte de su hermana Clitemnestra. Pasa Electra a relatarle la lamentable situación de Orestes, por el que Helena se interesa. A continuación se corta unos mechones de pelo y pide a su sobrina que los lleve a la tumba de Clitemnestra. Electra pregunta por qué no puede hacerlo ella misma, y Helena le explica que le da vergüenza que la vean los argivos (v. 98). Nuevamente, pues, encontramos una muestra del carácter débil de los reyes de Esparta. En términos actuales diríamos que «no tienen personalidad». La obligación de Helena es presentar libaciones ante la tumba de sus familiares y arrancarse los cabellos, y no va a hacer ni la una ni la otra: intenta delegar en su sobrina sus obligaciones, y su coquetería es tal que sólo se arranca un mechoncito de pelo. Pero el culmen de la caracterización negativa de Helena llega de boca de Tindáreo, su propio padre, que dice a Menelao que jamás dirigirá la palabra a Helena, porque es una mala mujer (vv. 520-522).

No obstante todos estos ataques, al final de la obra Apolo salva a Helena de morir en manos de Orestes, y la convierte en diosa de los navegantes (vv. 1625-1665).⁴⁶ En opinión de Ândrea Seiça, se salva a Helena no porque lo me-

⁴⁶ Por eso advertíamos al principio que los dioses no odian a Helena. Es decir, en *Orestes* el tratamiento de la figura de Helena es el tradicional, iban a matarla por los mismos motivos negativos de siempre, pero se produce una mitigación, porque se demuestra que Helena no es una simple mortal.

rezca, sino por la arbitrariedad de los designios divinos. Eurípides, en efecto, es muy pesimista (de ahí la caracterización de Helena como superficial, egoísta y pérfida), debido a las contingencias sociopolíticas de la época.⁴⁷

g) *Ifigenia en Áulide*

Cuando tiene lugar el episodio narrado en esta obra la Guerra de Troya aún no ha comenzado. Y es precisamente ese hecho, que la campaña todavía no haya empezado, el motivo que desencadena la acción. El contingente griego, comandado por Agamenón, se encuentra parado en la costa de la Áulide porque los vientos están demasiado calmados. Para obtener vientos favorables Agamenón ha de sacrificar a su hija Ifigenia. Entonces el Coro alaba el amor noble, que contrasta con la conducta de Paris y Helena.⁴⁸

Al enamorar a Helena, Paris es el culpable de que toda la Hélade armada se esté dirigiendo hacia Troya para hacer la guerra. Pero Eurípides también hace recaer la responsabilidad sobre Helena, y cuando el Coro vaticina la toma de Ilión dice:

διὰ σέ, τὰν κύκνου δολιχαύχενος γόνον,
εἰ δὴ φάτις ἔτυμος ὤς
ἔτυχε Λήδα ὄρνιθι παμμένῳ
Διὸς ὄτ' ἠλλάχθη δέμας... (794-797)

Por tu culpa, descendiente del cisne cuellilargo, si es verdadero el rumor de que te engendró Leda con un pájaro volador en que el cuerpo de Zeus se había transformado.

Eurípides sigue aquí la versión tradicional del mito de Helena: ésta era hija de Zeus, metamorfoseado en cisne, y Leda.

Como conclusión al tratamiento de la figura de Helena por Eurípides, Alsina Clota⁴⁹ menciona que no hay evolución alguna. Eurípides no se adhiere por completo a ninguna versión de Helena. Siguiendo las tendencias de su época, opta por uno u otro tratamiento según convenga a sus intereses.

⁴⁷ Â. Seiça, *cap. cit.*, p. 211

⁴⁸ La opinión del Coro sobre Paris queda reflejada en los vv. 582-589: «Tú, que estabas de pie ante el trono con incrustaciones de marfil, en los ojos de Helena, que miraban al frente, infundiste amor, y con amor tú mismo te excitabas apasionadamente. Por ello conduces discordia, discordia a Grecia, con lanza y naves contra la ciudadela de Troya».

⁴⁹ J. Alsina Clota, «Helena en Eurípides», *art. cit.*, pp. 211-212.

3. CONCLUSIONES

Como ya hemos mencionado, el personaje de Helena aparecía pocas veces en los escenarios atenienses de la Época Clásica. Sin embargo, nos han llegado fragmentos de otras tragedias en las que debía de aparecer, y también era frecuentemente mencionada por otros personajes en un número considerable de obras. Se hace referencia a Helena en las tragedias cuyo tema está relacionado con la Guerra de Troya, puesto que ella fue la causa que motivó el conflicto. De todas estas alusiones, y como también se nos ha advertido ya, no podemos extraer la versión «canónica» del mito: unas veces se hace a Helena responsable de la guerra, otras veces se la disculpa.

Esquilo en el *Agamenón* la acusa de adúltera y promotora de la guerra más famosa de todos los tiempos, y causante, así, de innumerables desgracias. A partir de los fragmentos de *La reclamación de Helena* de Sófocles podemos aventurarnos a afirmar que el tratamiento de Sófocles estaba en la misma línea. Y de igual modo la caracteriza Eurípides en *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Orestes* e *Ifigenia en Áulide*. En cambio, este mismo autor la exonera de toda responsabilidad en la *Helena*. Pero las *Troyanas* son un caso aparte, porque en esta obra se exponen tanto argumentos en contra de la espartana como argumentos a favor.

EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA EN EL *AGAMENÓN* DE ESQUILO*

Ana Belén Rodríguez Carmona

Universidad de Almería
anabelenrc85@gmail.com

Artículo recibido: 22/07/2013

Artículo aceptado: 16/09/2013

RESUMEN

Este artículo analiza el lenguaje femenino en la tragedia clásica del siglo V a.C. estudiando las claves del lenguaje femenino y sus características más destacadas, como el *canto*, la *suplica* o las *expresiones propias*. Nos centraremos en el estudio de uno de los personajes femeninos más conocidos del teatro clásico, la Clitemnestra esquiola, cuya paradigmática puesta en escena y condicionantes de género han pervivido a lo largo de los siglos gracias a su mito.

PALABRAS CLAVE: tragedia griega, género, lenguaje, Clitemnestra.

ABSTRACT

This article analyzes the female language in the classical tragedy of the 5th century BC studying its keys and its main verbal modes (such as song, plea or silence). Particularly, I shall focus on the study of one of the most popular female characters in classical tragedy, the Aeschylean Clytemnestra, whose paradigmatic staging, including issues of gender, has survived over the centuries.

KEYWORDS: Greek tragedy, genre, language, Clytemnestra.

* Este trabajo es una investigación parcial del Trabajo Final de Master «La función moral y social del teatro en la Grecia clásica. El lenguaje femenino en la tragedia: Clitemnestra», dirigido por el Dr. Juan Luis López Cruces, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Almería, y defendido el 7 de septiembre de 2012.

1. INTRODUCCIÓN. LENGUAJE TRÁGICO Y LENGUAJE DE LAS MUJERES

En la Atenas democrática de los siglos IV y V a.C. el discurso es un privilegio social y, como tal, un signo del estatus masculino dentro de la *polis*. Paradójicamente, encontramos en la tragedia ática un complejo elenco de personajes femeninos y una relación dialéctica entre las dos esferas del discurso, en la medida en la que lo femenino se inmiscuye en la esfera de poder masculina; y lo hace en la tragedia, en cuyos certámenes concursaban autores varones con actores varones para todos los papeles dramáticos y donde el público estaba también mayoritariamente –si no exclusivamente– integrado por varones. Las representaciones femeninas, por tanto, tienen que ser vistas como construcciones masculinas para hablar de preocupaciones masculinas, más que como simples reflejos de la realidad social. Pese a todo ello, sin embargo, la representación dramática no debe entenderse tan solo como un discurso hegemónico al servicio de la ideología cívica: es un complejo discurso que alternativamente subvierte y refuerza el orden establecido. El teatro permite a la cultura mirarse a sí misma y realizar un profundo ejercicio de autorreflexión.¹

En la primera mitad del siglo V, las tragedias de Esquilo ilustran sobre los peligros de la intrusión de la mujer en la esfera pública, donde la identidad cívica masculina se consolida a través del discurso, al tiempo que despliegan el discurso problemático de la mujer en el ámbito del discurso y la retórica de la polis democrática. Se trata de un tipo de reflexión consciente y colectiva del discurso político, sobre todo a través de Clitemnestra y Atenea en su *Orestea*, que plantea *indirectamente* la supremacía de lo masculino sobre lo femenino en la sociedad griega dentro de la profunda división de la sociedad clásica a partir de la supremacía de lo griego sobre lo bárbaro y de lo olímpico sobre lo ctónico.²

Sin embargo, habrá que esperar hasta la época de Pericles (458-429 a.C.) para ver un cambio en la consideración de la mujer; a partir de entonces la paridad (o la falta de ella) y sus consecuencias llegará a ser una preocupación central de los escritores de los siglos V y IV a. C. Fruto de este período de cambios es una mayor atención a la constitución de la sociedad y, en concreto, a la condición de la mujeres y sus cualidades, como el silencio, la sumisión y la abstinencia.³ El drama extiende el ideal democrático de la palabra a to-

¹ Loraux, 1999: 28 ss.

² Zeitlin, 1996: 87-119.

³ Pomeroy, 1999: 113-140.

dos los individuos, independientemente de su posición en la escala social, de su edad y de su sexo. Aristófanes en *Las Ranas* (vv. 949-952) describe la tragedia como *democrática* porque en ella se le permite hablar a todo tipo de individuos: varones y mujeres, jóvenes y ancianos, libres y esclavos. Permite dar voz a un grupo social –las mujeres– que hasta ese momento no la había tenido, y ello desde la perspectiva estricta de la autoridad pública, donde la preponderancia de opiniones negativas sobre las mujeres es indiscutible.⁴ Así, resulta difícil ver las tragedias y las comedias como ejemplo de realismo social o como artísticas tendencias utópicas.⁵

Algunas obras representan a la mujer hablando de forma positiva o autoritaria en medio de la familia o la ciudad, como Ifigenia en la eurípidea *Ifigenia en Áulide*, quien pronuncia un discurso donde asume la necesidad de su muerte para que los griegos puedan partir de expedición contra Troya, y como Lisístrata en la comedia aristofánica homónima, quien explica de qué manera podrían las mujeres poner fin a la Guerra del Peloponeso con su inteligencia.

En casos como el de Ifigenia, en los que los dramaturgos ponen en boca de las mujeres palabras que perfectamente podría pronunciar un hombre, puede hablarse de un discurso no marcado en términos de género.⁶ Sin embargo, el drama ático es consciente de la diversidad del discurso femenino, que puede ser ritual, conforme a la tradición, pero también perjudicial y subversivo para la estabilidad social. En la misma *Oresteia* de Esquilo los personajes femeninos protagonistas, como Clitemnestra, sufren una inversión de roles sociales, una difusa androginia donde la protagonista actúa y resuelve como hombre pero mantiene su naturaleza de mujer.⁷ Los tragediógrafos buscan, pues, construir personajes femeninos que suenen como auténticas mujeres. El ejemplo más claro de ello es Eurípides, quien llegó incluso a emplear ciertas situaciones líricas para caracterizar a los personajes femeninos, en concreto aquellas en las que un varón recita y una mujer le responde cantando.⁸ No se trata, como se pensó mucho tiempo, de que las mujeres sean pura emoción frente a la racionalidad masculina y que en estos contextos sean incapaces de contener sus emociones, sino que por medio de esta convención formal el público –que

⁴ McClure, 1999: 150.

⁵ Para un estado de la cuestión sobre si existía o no una correspondencia entre las mujeres atenienses reales de la época de las representaciones y las mujeres del mito representadas en las tragedias *vid.* Seidensticker, 1995.

⁶ Silk, 1996.

⁷ Madrid, 1999: 198-206.

⁸ Chong-Gossard, 2008: 2-4.

como ya hemos señalado, era mayoritariamente masculino— reconoce que la mujer, al cantar, está diciendo la verdad. De esta forma la lírica femenina de ciertos pasajes se entiende mejor como una convención formal que transmite una información —la veracidad del discurso— cuando las marcas formales del discurso resultan insuficientes.

Por supuesto, junto a esta caracterización formal existe otro modo más sencillo de caracterizar a las mujeres sobre la escena, que es asociarlas a determinados géneros verbales. Debemos a Laura McClure una descripción de estos géneros, que se conciben como característicos y privativos de las mujeres:⁹ la lamentación, el lenguaje obsceno, las canciones rituales, el chismorreo, la volubilidad y las dotes de persuasión seductora, los cuales podían ser categorizados como «femeninos» en el drama ateniense y en la vida cotidiana de la Atenas clásica: como explica Foley, se comportan exactamente como deberían hacerlo, en consonancia con las convenciones sociales imperantes en la época.¹⁰ También forma parte de la caracterización comunicativa de las mujeres el *silencio*. Este implica la existencia de un espacio propio de las mujeres, generalmente privado, donde ellas pueden hablar entre sí con libertad y donde se hace patente la solidaridad femenina; de hecho, su discurso cambia radicalmente cuando un varón irrumpe en el espacio femenino.¹¹ Muchas heroínas trágicas revelan secretos a los coros integrados por mujeres, y estas se comprometen a guardarlos. Esta capacidad de guardar secretos comporta una representación de las mujeres como seres que tienen experiencias diferentes a las de los hombres, y esta diferencia es el corazón de buena parte del sufrimiento trágico, pues crea unas pautas de género específicas para la comunicación entre personajes. Finalmente, en la tragedia encontramos también el uso de palabras específicas para las mujeres, como las *expresiones poéticas y los juramentos*. Al respecto, Judith Fletcher ha estudiado con detalle la manipulación que las mujeres hacen de los juramentos de los varones en las tragedias de Eurípides, con lo cual les reconoce unas capacidades argumentativas exclusivas.¹² Se trata de un conjunto de modos de expresión que nos resultan indispensables para la reconstrucción del discurso femenino y sus pautas.¹³

⁹ McClure, 1999: 32-69.

¹⁰ Foley, 2001: 201-243.

¹¹ Mossman, 2001: 374-384.

¹² Fletcher, 2003: 29-44.

¹³ Chong-Gossard, 2008: 10-12.

2. EL LENGUAJE DE CLITEMNESTRA EN *AGAMENÓN*

Hemos seleccionado el personaje de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo para un estudio más detallado del lenguaje femenino en la tragedia clásica. La razón es que se trata de un personaje dotado de una idiosincrasia compleja y cambiante, que evoluciona según los diferentes tratamientos de que ha sido objeto a través de los siglos.

La consideración de Clitemnestra como símbolo de la rebeldía femenina nos llega de la mano de Esquilo en la *Orestea*, trilogía integrada por *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*, autor que concibe sus obras por primera vez en la tragedia alrededor de tres personajes femeninos relevantes: Clitemnestra, Casandra y Electra.¹⁴ Aunque Clitemnestra como una heroína decidida, quizá como artífice principal del asesinato y no como mera comparsa,¹⁵ puede que estuviera ya en la obra de Estesícoro (s. VII-VI a. C.), autor del que parece haber sido el primer desarrollo completo de la historia.

Dentro de la trilogía, el protagonismo de Clitemnestra se desarrolla sobre todo en *Agamenón*, donde Esquilo la presenta como protagonista indiscutible, revestida de un carácter fuerte, decidido y rebelde y, además, dotada de grandes dotes dialécticas. En *Coéforos*, la segunda obra de la trilogía, aparece poco, tan solo en el momento de su muerte, mientras que en *Euménides*, que cierra la trilogía, su espectro aparece al comienzo instigando a las Furias infernales, las Erinias, a perseguir a Orestes como matricida y para vengar su muerte.

La *Orestea* nos ofrece un marco incomparable desde el punto de vista de las relaciones afectivo-familiares. Contemplamos en ella una familia atípica, destruida por el drama de la venganza de sangre, de la que la propia Clitemnestra no podrá mantenerse al margen. Los continuos conflictos en los que se verá envuelta tocan directamente aspectos relativos al género y a la dominación entre los sexos. La heroína esquilea es una mujer varonil, que gobierna no solo su casa, sino también la ciudad e impone su voluntad a los ancianos de la ciudad; es políticamente activa, persuasiva, mentirosa y vengativa, pero nunca –y esto es importante– madre. Sabemos por el mito¹⁶ que, además de la asesinada Ifigenia, Clitemnestra había tenido al menos tres hijos más con Agamenón: Electra, Crisótemis y Orestes; pues bien, ninguno de ellos tiene la más mínima relevancia en *Agamenón*, salvo alguna mención ocasional del exiliado Orestes o de Ifigenia.

¹⁴ Crespo Alcalá, 2012: 90.

¹⁵ Bañuls Oller, 2002: 28 ss.

¹⁶ Para una descripción ordenada de las informaciones míticas sobre el regreso de Agamenón, Clitemnestra y la suerte de sus hijos, tanto literarias como iconográficas, *vid.* Gantz, 1993: 664-687.

3. CLITEMNESTRA POLÍTICA

«Así lo manda un corazón de mujer previsora y tan decidida como un varón» (vv. 10-11).¹⁷ Estas son las primeras palabras de *Agamenón* que hacen referencia a Clitemnestra. Son palabras pronunciadas por el vigía, personaje silenciado, pues no tiene nombre, pero que nos presenta la situación de la ciudad y nos introduce en la historia; no es un personaje importante, pero ya nos predispone en relación con Clitemnestra. Es él quien produce el cambio de la Clitemnestra mítica –la esposa homérica– a la Clitemnestra de Esquilo, donde alcanza el máximo de su grandeza trágica.¹⁸ Apenas ha empezado a decir nada cuando ya sabemos que la reina tiene un carácter fuerte y que se comporta como un hombre, acto impropio de su sexo y muestra de su rebeldía.¹⁹ Pero su exhortación no termina con esta somera descripción de Clitemnestra, sino que continúa después de lamentarse de su suerte, pues critica de forma explícita el gobierno de la reina: «Lamento el infortunio de esta morada que ya no se rige del mismo modo que tiempo atrás» (vv. 18-19). Esta crítica nada velada hace referencia a la situación doméstica del palacio del Atrida: Clitemnestra lleva años compartiendo su lecho con Egisto, primo de Agamenón y uno de sus mayores enemigos. Al ser la reina, su crimen no ha sido castigado por la ley y permanece oculto, aun a pesar de que es bien conocido por su pueblo: «Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua» (vv. 36-37).

Encendida la luz de las hogueras que alertan de la victoria del rey en Troya, sale el Coro, compuesto por los ancianos de la ciudad. Tradicionalmente el género del coro supone una información adicional relevante que nos introduce de lleno en la dinámica social. En este caso el coro es masculino –en realidad, todos los personajes del drama lo son, a excepción de Clitemnestra y la cautiva Casandra, que entrará en escena acompañando a Agamenón–, lo cual nos indica que la reina es una intrusa en un mundo de hombres; puede presentar rasgos masculinos, pero aun así es una intrusa que no se disculpa por su presencia y su modo de actuar.²⁰

El Coro marcha a palacio en busca de una explicación por parte de Clitemnestra de los sacrificios que está realizando: «Vengo, Clitemnestra, a rendir homenaje a tu poderío, pues es de justicia honrar a la esposa del soberano,

¹⁷ Citaremos los pasajes de *Agamenón*, aquí y en adelante, conforme a la traducción de Perea Morales, 1986.

¹⁸ De Paco Serrano, 2003: 2-3.

¹⁹ McClure, 1999: 73-74.

²⁰ Según los cánones, la mujer en la Grecia clásica no debía inmiscuirse por su propia voluntad en los asuntos masculinos, y si lo hacía, debía siempre disculparse y mostrar sumisión.

cuando está ausente del trono el varón» (vv. 258-260). Rinde honores a Clitemnestra como custodia del poder real –que recae en ella durante la ausencia del rey, su esposo Agamenón–²¹ y, acto seguido, le pregunta la razón de los numerosos sacrificios. La reina le refiere, exultante, las buenas nuevas, pero el coro no la cree y ella responde con arrogancia impropia de una mujer: «Como portadora de buenas noticias, conforme al proverbio, nazca la aurora de su madre la noche. Vas a enterarte de una alegría que sobrepasa cuanto tú esperas oírme: sí, los argivos ya han conquistado la ciudad de Príamo» (vv. 264-267), y, ante la incredulidad del Coro, insiste con vehemencia: «¡Que Troya es ya de los aqueos! ¿Hablo ya con claridad?» (v. 269). Demuestra así que está acostumbrada a dar órdenes sin que se cuestionen sus palabras. A pesar de ello, el Coro insiste en saber las razones por las que Clitemnestra cree que existen esas buenas nuevas (vv. 272- 283):

CORIFEYO: ¿Y qué es lo que te hace creerlo?, ¿tienes garantías de la verdad?

CLITEMNESTRA: La tengo –¿por qué no?–, a menos que un dios me haya engañado.

CORIFEYO: ¿Acaso estás concediendo importancia a persuasivas visiones de sueños?

CLITEMNESTRA: No aceptaría la ilusión de una mente que está soñolienta.

CORIFEYO: ¿Cebó, entonces, tu seguridad una noticia carente de alas?

CLITEMNESTRA: Te has mofado de mi inteligencia como si yo fuera una niña chica.

CORIFEYO: ¿Y en qué momento ha quedado arrasada esa ciudad?

CLITEMNESTRA: Te contesto: la noche pasada, la que ha dado lugar a este día.

CORIFEYO: ¿Y quién podría llegar a anunciarlo tan pronto?

CLITEMNESTRA: Hefesto, enviando un brillante fulgor desde el Ida. Desde el fuego que fue el primero en dar la noticia, cada hoguera fue enviando otra hoguera hasta aquí.

Este pasaje dialógico está repleto de simbolismo de rol, pues el Coro achaca a Clitemnestra muchas de las faltas que considera que tienen las mujeres, como el ser poco juiciosas. Al valorar –piadosamente–²² la posibilidad de que su juicio haya sido engañado por los dioses, el Coro supone inmediatamente que la reina, en su deseo por ver la vuelta de Agamenón, ha soñado el regreso de los argivos. Al negarlo esta, el Coro supone de inmediato que ha dado crédito a un rumor o cotilleo sin fundamento, como suelen hacer las mujeres.²³ Ante

²¹ Debe recordarse que en el mito homérico Agamenón se convirtió en rey de Micenas tras asesinar al anterior marido de Clitemnestra (y a su hijo varón recién nacido) y casarse con ella. Es ella, no él, la continuadora de la estirpe real.

²² Era común la creencia de que los dioses podían interferir el entendimiento humano y de, llegado el caso, inducir en ellos la locura.

²³ McClure, 1999: 8, 75; Foley, 2001: 207.

esta falta a su inteligencia, Clitemnestra responde mordaz, pues no acepta que la menosprecien: a la pregunta directa del Coro responde dando muestras de su brillante inteligencia al relatar cómo ha dispuesto una serie de fuegos desde el monte Ida hasta la propia Argos, preparados para ser prendidos por los respectivos vigías, que tenían la orden de ir encendiéndolos uno tras otro para informar de la suerte definitiva de la guerra. De esta forma, Clitemnestra demuestra una mente política de primer orden, alejada de estereotipos femeninos como el cotilleo o la alegría anticipada: «Y tal garantía y señal te digo que desde Troya mi esposo me dio la noticia» (vv. 315-316).

Una vez convencido el Coro, Clitemnestra realiza un relato sobre lo que debe de estar ocurriendo en Troya: mientras que los troyanos se dedican a lamentarse sobre sus muertos y heridos, los griegos se apoderarán de los víveres y los hogares troyanos, arrasando todo a su paso.²⁴ Clitemnestra, con trágica ironía (pues el público sabe que lo que ella teme ya ha ocurrido), espera que los soldados griegos no incurran en desagrazos a los dioses troyanos: «Si con piedad veneran a los dioses del país conquistado, no se tornarán en el futuro los conquistadores en conquistados» (vv. 338-340). Con esta aseveración, Clitemnestra demuestra una gran piedad con respecto a los dioses y una clara percepción de cómo se comporta un ejército al adueñarse de una ciudad enemiga.²⁵ Ante sus palabras –firmes por el ardid de los fuegos y reforzadas por las pruebas verosímiles de lo que estará sucediendo en Troya–, el Coro no puede sino considerarlas tan veraces como las de un varón: «Hablas, mujer, con sensatez, como lo haría un prudente varón» (v. 351).

Sin embargo, pese a las precauciones de Clitemnestra y a la aceptación de sus palabras como veraces, recorre toda la ciudad un rumor que pone en tela de juicio las palabras de la reina: «Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes de que el suceso se manifieste en realidad. Crédulo en exceso, el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también parece tras corta vida el rumor propagado por una mujer» (vv. 483-487).

Así, a pesar de la autoridad de Clitemnestra, de sus pruebas y su disposición, pueden más los prejuicios de género en los ciudadanos –varones–, quienes no dan crédito a la noticia de la reina y esperan una prueba más tangible para creerlo. Gracias a su dureza de carácter y a sus habilidades

²⁴ García Valdés, 2006: 325.

²⁵ La piedad no pasa de ser formal, con vistas a ganarse el respeto del Coro, porque más tarde no mostrará ningún impedimento para asesinar a su marido sin miedo a incurrir contra los dioses, pues considera que su venganza es moral.

retóricas, Clitemnestra no se enfada ante las dudas de los ciudadanos, sino que con calma da cumplida contestación a las ofensas planteadas: «Pronto sabremos si dicen la verdad esos relevos de teas portadoras de luz y las luminosas señales del fuego o si, a modo de un sueño, este grato fulgor que ha venido engañó nuestra mente. Porque estoy viendo que, de la parte de la costa, viene un heraldo coronado con ramos de olivo» (vv. 489-494). La narración del heraldo corrobora plenamente las palabras de Clitemnestra, de forma que la fuerza de su intervención queda incrementada. Una vez que sabe que Agamenón está de vuelta, Clitemnestra ofrece en su discurso una serie de circunstancias y de ideas propias de su difícil situación ante la vuelta de Agamenón (vv. 587-599):

Hace rato grité de alegría, cuando vino el primer mensajero nocturno del fuego a comunicarnos la conquista y destrucción de Troya. Pero hubo quien, zahiríendome, dijo: «¿Crees tú que Troya ya está destruida y has dado crédito a una simple señal luminosa? ¡Cuán cierto es que lo que puede esperarse de una mujer es que se excite su corazón!» Con tales razones se me presentaba como un ser inestable. A pesar de todo, ofrecí sacrificios, a la vez que los hombres, con rito al parecer mujeril; unos desde un lado y otros desde otro, por toda la ciudad, lanzaban gritos de victoria entre clamores de buen augurio y, luego, en los templos de las deidades consumían la llama olorosa que devora las víctimas ofrecidas. ¿Qué falta hace que tú me digas más ahora? ¡Del propio Rey conseguiré saberlo todo!

En este pasaje Clitemnestra rebate con maestría las acusaciones que la ciudad le achaca solo por ser mujer, y se revela juiciosa ante sus propios actos y decisiones.

4. CLITEMNESTRA Y EL MATRIMONIO. EL USO DEL LENGUAJE PERSUASIVO

El diálogo continúa, pero ahora Clitemnestra habla sobre su marido, por lo que adopta un acento más cariñoso y comedido, imitando a la perfección la idea de esposa entregada que tenían sus conciudadanos (vv. 600-614):

Voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que esa de abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó? Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama, que, cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejé, un perro guardián de su casa, leal con él y hostil con

los que mal lo quieren, y del mismo modo en todo lo demás, y que ningún sello ha roto a lo largo de un tiempo de ausencia tan prolongado, que ni el placer de otro hombre ni habladurías sobre mi honra conozco más que el oficio de dar brillo al bronce. Esta jactancia llena de verdad no constituye ningún deshonor decirlo en voz alta para una mujer que tiene nobleza.

Clitemnestra enumera las virtudes que como esposa debería tener y que quiere que el pueblo y Agamenón crean que tiene, para así poder llevar a cabo su venganza mediante engaños, que empiezan por su propia persona y comportamiento en la ausencia del marido. Pero sus argucias dialécticas no consiguen engañar al corifeo, que refuta sus palabras –veladamente– ante el heraldo,²⁶ al que le dice que entienda lo que le convenga: «Así ha hablado ella para ti, conforme lo entiendes, discurso especioso para agudos intérpretes» (vv. 615-616). Obviamente, el corifeo ya conoce la situación de palacio, y las endulzadas palabras de Clitemnestra solo le demuestran el carácter persuasivo de la reina. Es posible que el Coro esté al tanto de las ideas de venganza de Clitemnestra, pero aún no nos ha hecho participe de sus conjeturas, al igual que esta tampoco de sus intenciones.

La siguiente aparición de Clitemnestra en escena no será hasta la llegada de Agamenón y las tropas argivas. La reina sale a recibir a su marido a las puertas del palacio ejerciendo de anfitriona y cuidándose mucho de parecer dichosa ante su regreso, para evitar que alguien pueda siquiera imaginar su inminente asesinato. Sabe que tiene que ocultar la verdadera razón del exilio de su hijo Orestes, y lo hace de forma que parezca que lo ha enviado lejos por miedo a lo que pudiese ocurrir en la ciudad si Agamenón moría en Troya (vv. 877-885):

Ésa es la causa de que nuestro hijo no esté aquí a mi lado, como debiera, Orestes, prenda de nuestra mutua fidelidad. No extrañes eso. Lo está criando un huésped aliado que hacia nosotros está bien dispuesto, Estrofito el focero, que me hizo comprender la posibilidad de un doble dolor: tu riesgo al pie de los muros de Ilio y si una clamorosa revuelta del pueblo derribara al Consejo, según lo que es connatural a los mortales: pisotear al que ya está caído.

Clitemnestra se escuda aquí en el miedo y el desamparo que tradicionalmente siente una mujer sola, sin el apoyo de ningún varón, confiando en que así Agamenón no sospeche de la realidad. A continuación recurre, para dar veracidad a sus palabras, a un lenguaje lleno de imágenes tradicionales que implican la glorificación del esposo: «Ahora ya, después de haber sopor-

²⁶ Chong-Gossard, 2008: 10.

tado todos esos dolores, con el corazón libre de angustia, puedo llamarle a este hombre perro guardián de los establos, cable salvador de la nave, firme columna de un alto techo» (vv. 895-898). Pero desde el momento en el que ha vuelto a ver a Agamenón, sus intenciones se hacen más fuertes: tiene su venganza perfectamente preparada, paso por paso, y nada impedirá que la lleve a cabo (vv. 905-913):

Ahora, mi esposo querido, desciende ya de este carro sin poner en el suelo tu pie, soberano destructor de Ilio. Esclavas, ¿por qué demoráis dar cumplimento a la orden que se os ha dado de alfombrar el suelo por donde ha de pisar? ¡Que quede al momento el camino cubierto de púrpura, para que Justicia lo lleve a una mansión inesperada! Lo demás que el destino tiene ya decretado, lo hará, como es justo, con la ayuda de las deidades mi pensamiento, que nunca fue vencido del sueño.

Clitemnestra, pues, considera que la diosa Justicia está de su parte, que la acompaña por la legitimidad de su deseo. Sus palabras abren el camino a la pronta –y deshonrosa– muerte del caudillo vencedor a manos de una esposa doblemente ultrajada: por una parte, debido a la muerte de Ifigenia a manos de Agamenón y, por otra, a causa del rechazo del lecho por parte de su marido, quien trae consigo como concubina a la princesa troyana Casandra.

A pesar del intento de parecer comedida y respetuosa, Clitemnestra no puede evitar extenderse en su discurso; le gusta que le presten la atención que considera que merece y a la que no está dispuesta a renunciar. Agamenón le critica su largo parlamento, pues se valoraba en grado sumo el silencio por parte de las mujeres: «... has hablado de modo semejante a mi ausencia, pues largamente te has extendido» (vv. 915-916). Una mujer que habla delante de los hombres sin mesura era considerada licenciosa e infiel. Igualmente, Agamenón le pide prudencia en sus celebraciones y fastos, pues teme incurrir por sus excesos en la ira o envidia de los dioses: «Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. Sin necesidad de alfombras ni bordados, mi fama grita, y el tener sentimientos sensatos es el máximo don de la deidad» (vv. 925-928).

Ante la duda de Agamenón de si la ostentación y el murmullo de la ciudadanía serán buenos o malos, surge un conflicto. Agamenón critica a Clitemnestra que esté deseosa de discutir, a lo que ella contesta: «También le está bien al dichoso dejarse vencer» (v. 941). Es significativo que el debate verbal entre los esposos sea concebido por Clitemnestra como una guerra en la que debe haber vencedores y vencidos; una vez más, el lenguaje de Clitemnestra la sitúa más en la esfera masculina que en la femenina. Final-

mente, Clitemnestra no da su brazo a torcer y de esta manera consigue que Agamenón acepte sus imposiciones y se deje vencer; la balanza de poder se desequilibra del lado de Clitemnestra. Agamenón entra en palacio ajeno a lo que le espera, pues la reina continúa con su discurso ininterrumpido de intentar parecer una *buena esposa*.

5. LA VENGANZA DE CLITEMNESTRA Y SU MASCULINIZACIÓN

Pero todo cambia una vez Agamenón desaparece de la escena. Por primera vez en toda la obra, la máscara de Clitemnestra desaparece. Sabe que el fin de Agamenón depende de la sentencia de Zeus, garante eterno de la justicia universal, que tiene que capacitarla para llevar a cabo su venganza. Conocemos de primera mano sus terribles intenciones: «Zeus, Zeus, deidad sin quien nada se cumple, haz que se cumplan mis plegarias! ¡Ojalá te preocupes realmente de eso a que vas a dar fin!» (vv. 973-974).

Agamenón no volvió solo de la expedición troyana, sino que como botín de guerra traía una concubina, que habría de despertar los celos de la propia Clitemnestra: «Entra también tú –me refiero a Casandra–. Puesto que Zeus, con benevolencia, te ha hecho partícipe de las abluciones en nuestra morada...» (vv. 1035-1037). De esta manera, Clitemnestra sella el trágico destino de Casandra junto al de Agamenón. Pero antes de franquear el umbral del palacio, acto que significará su muerte, Casandra profetiza su propia muerte ante el Corifeo (vv. 1258-1263):

¡Esta leona de dos pies (*sc.* Clitemnestra), que con un lobo (*sc.* Egisto) se acuesta en ausencia del noble león (*sc.* Agamenón), me va a matar! ¡Desgraciada de mí! ¡Como si preparara un veneno, en la vasija de su rencor pondrá también lo que él debe por mí! ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído...

También vaticina que su muerte, como la de Agamenón, no quedará impune, pues anuncia la venganza incluso antes de que se cometa el crimen: un día llegará «un vástago matricida, que tomará por su padre venganza» (v. 1281). La escena en la que se contempla el cadáver de Agamenón es impresionante. El reino del interior del hogar ahora es observado por los espectadores, que, atónitos, descubren la horrible escena del doble asesinato. Tirados en el suelo del palacio, Agamenón y Casandra yacen cubiertos de sangre. Aquí podemos observar cómo se pervierte el propio mito, pues en la versión homérica Egisto es el verdadero artífice del asesinato de Agamenón, y Clitemnestra, por el contrario, se nos muestra como seducida y engañada (*Odisea*, 3.265-266) y

por tanto, a partir del mito «original» se va a producir de forma paulatina una inversión de la responsabilidad criminal.²⁷

Tras el regicidio, el Coro inicia un intenso debate sobre qué hacer ante los culpables: «Os digo mi opinión: hacer correr la voz entre los ciudadanos, para que acudan aquí, a palacio [...]. Está visible, pues su preludio es como si dieran indicios de tiranía para la ciudad» (vv. 1348-1349, 1354-1355). Aquí observamos cómo Esquilo juega con los valores democráticos de los espectadores atenienses. Opone el valor de las ideas consensuadas del Coro a las violentas y sangrientas acciones realizadas por unos tiranos en potencia. Ahora es cuando tenemos la ocasión de ver a la grandiosa Clitemnestra, terrible en sus acciones y discurso: «No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno» (vv. 1372-1373). Clitemnestra no se muestra en ningún momento culpable por haber mentido con sus palabras para preparar su venganza; la mentira ha formado parte de su discurso desde el principio.²⁸ Su desvergüenza responde, sin duda, a la descalificación tradicional que envilece a las mujeres desde Hesíodo como personas con dobleces y astutas. Así pues, Clitemnestra es metódica, fría y calculadora, sin miedo a las posibles consecuencias de sus terribles actos. Se siente justificada en todo momento, y, a causa de esto, amparada por los dioses.

Impasible, explica que ella (y no Egisto, como en otras versiones; véase más adelante) lo tramó todo tiempo atrás. Preparó una túnica con el cuello y los puños cosidos, una trampa perfecta en la que Agamenón quedaría atrapado, para poder atacarlo sin que tuviese la posibilidad de defenderse. La túnica es el símbolo material de la trama verbal que Clitemnestra ha urdido ante el Coro y ante Agamenón: es capaz de urdir tramas y engaños y, al mismo tiempo, desea dar a su marido una muerte poco honrosa, indigna de un guerrero victorioso en la batalla como el vencedor de Troya.

Pero Clitemnestra va más allá, y en su discurso no faltan las referencias sexuales morbosas: «... exhalando (*sc.* Agamenón) en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus conceder» (vv. 1390-1392).²⁹ Las connotaciones sexuales del asesinato debieron escandalizar sobremanera a los espectadores. La imagen agrícola es tradicional en el siglo V a.C. para referirse a la fecundación de la mujer y el proceso de engendrar hijos, pero aquí Clitemnestra la emplea para todo lo contrario,

²⁷ Aricò, 1990: 29-41; Moreau, 1990: 30-53.

²⁸ Foley, 2001: 211 ss.

²⁹ Wohl, 1998: 107-108.

la aniquilación del varón y le negación de una futura descendencia. Así pues, es probable que el público de Esquilo captara la idea de que una mujer lasciva corre el riesgo de ser adúltera y, dando un paso más allá, incluso asesina. El ejemplo de Clitemnestra es excesivo, pero no deja de imprimir la idea de que una mujer que se interesa por el sexo es capaz de cometer los actos más atroces.

Pero Clitemnestra no asume plenamente la crueldad de sus actos: culpa a Agamenón de su propia suerte, puesto que son los actos del rey los que lo han conducido a ser asesinado (1393-1398):

Así están las cosas, venerable asamblea de argivos aquí presente. Podéis alegraros, si esto os causa alegría, que yo me glorío. Si estuviera bien y se pudieran hacer libaciones por un cadáver, aquí sería justo, más que justo, en verdad. ¡Tan graves son los malditos crímenes de que éste en casa llenó la crátera que él personalmente haapurado al volver!

Estas afirmaciones de Clitemnestra enfurecen al Coro, que no censura sus acciones, sino sus palabras: «¡Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte con ese lenguaje junto al cadáver de tu marido!» (vv. 1399-1400). De esta exclamación del Coro podemos deducir la importancia extremada que tenía el uso del lenguaje, de las palabras, pues estas ofenden incluso más que sus actos y son lo primero que el coro censura. Pero ella no se amedrenta. Ha demostrado que es una mujer fuerte y segura, y las acusaciones de los ancianos que componen el coro no van a arrebatarse la alegría de la venganza consumada: «Intentáis sorprenderme, como si yo fuera una mujer irreflexiva. Pero yo os hablo con intrépido corazón –lo sabéis muy bien–, me da igual que quieras elogiarme o censurarme» (vv. 1401-1404).

Las acciones de Clitemnestra, por muchas razones que pudiera tener, el Coro sabe que no pueden quedar sin castigo. Ella también lo sabe: es consciente de su situación y conoce la posible sentencia: «... pero serás –sentencia el Coro– un ser sin ciudad, objeto de odio implacable para los ciudadanos» (vv. 1410-1411). Así, se le aplica el peor castigo que podía sufrir una mujer de elevada clase social: que se conocieran sus crímenes y, como consecuencia de ello, perder su estatus y verse alejada y repudiada de la ciudad que le brinda hogar y protección. De nuevo, y a pesar de las amenazas del Coro, Clitemnestra no siente temor ante un futuro castigo (vv. 1421-1425):

Pero te digo que así me amenes, porque de igual modo estoy preparada para que impongas sobre mí tu poder, si llegas a vencer con tu brazo. Pero si la deidad decide lo contrario, vas a aprender, aunque tarde, a ser prudente, porque voy a enseñártelo.

Clitemnestra da muestras así de su intención de no perder el poder, de luchar si hace falta; se entiende bien por qué se sitúa por encima de todo elogio o vituperio: Clitemnestra es un tirano, y no tiene por qué temer nada de simples súbditos. Al mismo tiempo, da la primera justificación de su crimen: «[Agamenón] sacrificó a su propia hija, mi parto más querido, como remedio contra los vientos de Tracia» (vv. 1417-1418). La muerte de su hija Ifigenia será el inicio de su cada vez más poderoso rencor hacia Agamenón, que propicia su sangriento proceder.³⁰ Ante la posibilidad de un castigo, pues el Coro insiste en esta cuestión, Clitemnestra sube el nivel dramático del diálogo, engrandece su espíritu y se defiende ella sola con gran valor y vehemencia (vv. 1431-1441):

También vas a oír el veredicto de mi juramento: ¡Por Justicia –la vengadora de mi hija–, por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ese, no abrigues la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio, mientras encienda el fuego en mi hogar Egisto bien dispuesto hacia mí como antes, pues es para mí un no pequeño escudo de valor ¡Ahí yace el ofensor de esta esposa, el deleite de las Criseidas al pie de Ilio, y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho...!

Aquí se consuma el proceso de masculinización de Clitemnestra. De ser la imagen de esposa fiel e inteligente que mira por la vuelta de su marido, ha evolucionado hasta convertirse en una sangrienta asesina, totalmente masculina, que gobierna tanto el reino como su casa gracias a que Egisto, su amante, mantiene el fuego de su hogar –espacio característicamente femenino–. Ahora es una mujer a la que no le tiembla el pulso a la hora de cometer un delito de sangre con un arma de guerra y que, para temor del Coro, pretende instaurar una tiranía en Argos. Pero Clitemnestra se da cuenta de que con sus razonamientos no va a convencer a los ciudadanos, por lo cual se transforma en el adalid de la venganza de la casa de Atreo, juguete de este destino de sangre: ... bajo la forma de la mujer de este muerto, el antiguo, amargo genio, para tomar venganza de Atreo («aquel execrable anfitrión») ha hecho pagar a este y ha inmolado a un adulto en compensación de unos niños (vv. 1500-1504). Ante esta revelación de Clitemnestra el Coro duda, cede ante la imponente lógica de la reina y va concediéndole poco a poco mayor ventaja dialéctica. Aun así, insiste en su justificación, que el Coro ya no cuestiona (vv. 1521-1529):

³⁰ Alsina, 1958: 87-131.

Ni creo que indigna haya sido su muerte [...]. ¿No causó ese a esta casa una desgracia mediante un engaño? Pero, como trató indignamente a la flor que me había brotado de él, a mi Ifigenia muy llorada, y ha sufrido su merecido, ¡que él no se jacte en el reino de Hades!, porque ha pagado lo mismo que hizo con la muerte que ha recibido mediante un puñal.

Clitemnestra parece aplacarse y entrar en razón. Como enviada de la venganza, asimilada a las Furias infernales que años más tarde tratarán de vengarla, pretende, sin embargo, que con su crimen se cierre el círculo de asesinatos ininterrumpidos que manchan de sangre las manos de todos los miembros de la familia: «¡... si consigo arrancar del palacio esas locuras de asesinarsse unos a otros!» (vv. 1575-1576).

6. LA CALMA DE CLITEMNESTRA Y EL FIN DE LA VIOLENCIA

Hasta este momento no hemos sabido de la existencia de Egisto más que por las insinuaciones veladas de Clitemnestra sobre su adulterio, pero no ha hecho acto de presencia ni en la obra ni en la propia trama de la venganza. Tampoco tenemos constancia de cómo se relaciona con Clitemnestra en la versión esquileá. Tan solo podemos intuir —a causa de su ausencia— que su importancia es relativamente poca y que el peso del gobierno lo sostiene Clitemnestra. Aun así, cuando aparece en escena asume la autoría de la venganza y de urdir el asesinato, es decir, exime a Clitemnestra de su responsabilidad, a pesar de que ha sido ella la autora material de los hechos. Se destapa finalmente el adulterio de Clitemnestra y se procede a la lucha entre los partidarios de Agamenón y de Egisto. Pero Clitemnestra ya no quiere más luchas, y para la contienda (vv. 1658-1661):

Esto era preciso, conforme lo hicimos. Aceptaríamos que hubiera bastante con estas penas, heridos como estamos, desgraciadamente, por la pesada garra de una deidad. Así es la opinión de una mujer, por si alguno se dignara aprenderla.

Clitemnestra vuelve a comportarse como es debido, conforme a lo que se espera de su condición de mujer; experimenta, pues, una transformación tras la aparición de Egisto, quien de esta forma pasa a gobernar el hogar con la sumisión de Clitemnestra: es ella la heredera de la estirpe argiva, y será ella quien dé un heredero al trono. La venganza ya ha sido consumada y no hay razón para derramar más sangre. Pero el Coro sigue increpando a Egisto, que se ofende ante sus comentarios. Termina la obra con Clitemnestra consolando a Egisto, demostrando, una vez más, que es ella la dueña de la situación, a pesar de la nueva inversión de roles que ha experimentado, y la que gobierna *de facto* la ciudad.

7. CONCLUSIÓN

El mito de Clitemnestra ha perdurado a lo largo de la historia por la fascinación que ejerce sobre cuántos lo leen o lo ven representado. Es así porque Clitemnestra, en especial la esquilea, simboliza el salto hacia la destrucción de todo lo que es considerado propio del comportamiento verbal y no verbal femenino. Ella *se vuelve* un hombre de forma tal que incluso pierde el sentido maternal que en el mundo griego, como en tantos otros, se atribuía a la mujer.

Clitemnestra presenta una evolución en su lenguaje que se adapta de forma precisa a los estereotipos que el drama necesita en cada momento. Pasa con una gran facilidad de un papel de política y gobernadora de la ciudad al de una abnegada esposa. Pero de igual forma se apropia de formas de hablar propias del varón y se vuelve cruel y vengativa, para volver después a su rol femenino dependiente del varón. Estos cambios drásticos, imprevisibles, nos dan idea de lo irrefrenable que se vuelve el carácter de un personaje que va más allá de las convenciones sociales y se hace dueño de su propio destino dentro de una sociedad que limita sus opciones vitales.

Para comprender las razones del miedo irracional que la figura provocaba a los varones atenienses, de esta dicotomía entre géneros, hay que ir más allá y llegar hasta el borde mismo de la concepción de la sociedad griega, cuya importancia es directamente proporcional a su papel como simiente básica de la formación de nuestra propia realidad social. Europa se ha creado a partir de un innegable sustrato social grecorromano. La división social entre géneros, transformada y evolucionada, ha sido hasta hace no mucho similar a la de la Grecia clásica, y en esta división el hombre podía hablar en público y la mujer no.

La mayoría de las mujeres trágicas acepta sin dudarle el discurso oficial imperante –supremacía masculina, pasividad, silencio, tareas del hogar–; no lo juzgan ni lo critican, sino que lo sorteán en determinadas circunstancias y siempre para volver al hogar, sufriendo las consecuencias de haberse inmiscuido en asuntos ajenos a su restringido espacio. Pero hay algunas que transgreden las convenciones sociales y siempre tienen justificación convincente de su proceder. Están concebidas para romper los esquemas mentales del momento, o al menos lo intentan. Son aquellas a las que nada detiene, las que planean sus venganzas con frialdad, sin miedo al castigo o al qué dirán, y que se sobreponen a su propio destino y lo cambian. Ellas deciden, y esa capacidad de decidir y de actuar como agentes morales es la que genera que las rechacen y las censuren.

Este es el caso de Clitemnestra. La fuerza de su venganza no radica solo en que planeara la muerte de su marido, o de que fuese adúltera y viviese con su amante –hechos en sí sumamente graves para la mentalidad de la época–, sino de que ella misma se había hecho con las riendas del poder de la ciudad y gobernaba con mano de hierro sobre los ciudadanos. Se sabe dueña de la legitimidad suficiente para gobernar y no permite que nada ni nadie se interponga en su camino, y mucho menos un marido infiel y asesino de sus hijos. Estas características hacen único al personaje de Clitemnestra y –lo que más nos interesa aquí– dan singularidad a su versatilidad lingüística, pues Esquilo no duda en masculinizarla, de tal forma que se puede llegar a dudar de si es un hombre o una mujer, para luego, de forma sorprendente, someterse a Egisto y retomar su discurso femenino de forma natural. A pesar de su retorno, tardío y confuso, a sus deberes en el hogar, sus crímenes son demasiados para quedar impunes y sufre el peor de los castigos que podría sufrir una mujer griega: morir a manos de sus propios hijos.

El que Clitemnestra tenga que *masculinizar* su actitud, su forma de pensar y su lenguaje, es el producto de una dominación masculina *de facto*, pero muy probable esa era la única manera en la que un griego del siglo V a. C. podía asimilar la fiereza del personaje. En ello el lenguaje juega un importante: crea géneros, formas de hablar y estrategias de comunicación que muy hábilmente utilizan los tragediógrafos para crear la *idea* de género cuando todos los actores eran varones con voces masculinas. Lo que en un principio era un recurso para distinguir el género, se acabó convirtiendo en una verdad social que perdura hasta el día de hoy.

De esta evolución lingüística que sufre el personaje de Clitemnestra apenas si he realizado un mero acercamiento que, de forma muy escueta, nos introduce en el mundo del lenguaje en la tragedia griega; mucho queda por decir para poder hacer verdadera justicia a la grandeza de su personaje. Clitemnestra se comunica de forma directa, tratando de parecer reflexiva e inteligente, pero a la vez es engañosa. Usa la mentira y el ardid de forma magistral, engañando tanto al espectador como al resto de los personajes de la obra. Solo hay un momento en el que Clitemnestra se permite ser ella misma y dejar entrever los enredados hilos que teje su ansia vengadora. Se relaja cuando está sola, cuando cree que nadie la escucha; ahí es cuando nos permite acceder a una porción de su alma, que normalmente mantiene oculta tras una máscara de dureza y crueldad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, J. (1958). «Studia Euripidea III: El problema de la mujer en Eurípides», *Helmantica* 9, pp. 87-131.
- Aricò, G. (1990). «Le morti di Agamennone (da Omero a Seneca)», *Aevum Antiquum* n.s. 3: 29-41.
- Bañuls Oller, J.V. (2002). «Clitemnestra y la acción trágica», en *El perfil de les ombres*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, pp. 19-57.
- Chong-Gossard, J.H.K.O. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden.
- Crespo Alcalá, P. (2000). «Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión», en *El fil d'Ariadna*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, pp. 83-105.
- De Paco Serrano, D. (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia* 18, pp. 2-11.
- Fletcher, J. (2003). «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* (Special Issue on Ancient Theater) 55 (1), pp. 29-44.
- Foley, H.P. (2001). «Tragic Wives: Clytemnestras», *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford, pp. 201-243.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London.
- García Valdés, M. (2006). «Lectura de un mito», *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón Dorda, A. Morales & M. Valverde (eds.), Murcia, pp. 317-336.
- Loroux, N. (1999). *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris.
- Madrid, M. (1999), *La misoginia en Grecia*, Madrid.
- McClure, L. (1999). «Logos Gunaikos: Speech and Gender in Aeschylus' *Oresteia*», *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton, New Jersey, pp. 70-111.
- Mossman, J. (2001). «Women's speech in Greek tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*», *Classical Quarterly* n.s. 51 (2), pp. 374-384.
- Moreau, A.M. (1990). «Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovations», *REG* 103, pp. 30-53.
- Perea Morales, B. (trad.) (1986), Esquilo, *Tragedias*, Introducción general de M. Fernández-Galiano, traducción y notas de B. Perea Morales (col. «Biblioteca Clásica Gredos» 97), Madrid.
- Pomeroy, S.B. (1999). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, 3ª ed., Madrid: Akal (1ª ed., *ibid.* 1987).

- Seidensticker, B. (1995). «Women on the Tragic Stage», en *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, B. Goff (ed.), Austin, pp. 151-173.
- Silk, M. (1996). «Tragic Language: the Greek tragedians and Shakespeare», en *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, M. Silk (ed.), Oxford, pp. 458-496.
- Wohl, V. (1998). *The Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin.
- Zeitlin, F. (1996). «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus' *Oresteia*», *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago and London, pp. 87-119.

MEDEA: BEFREIUNG DURCH KINDSMORD*

Ana-Li Trost

Universitat de València
alip@alumni.uv.es

Artículo recibido: 27/06/2013
Artículo aceptado: 24/07/2013

RESUMEN

Este trabajo se centra en la reescritura del mito de Medea de dos grandes dramaturgos alemanes, Heiner Müller con la obra *Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten* y Dea Loher con su versión *Manhattan Medea*, que han empleado el mito para criticar y denunciar la situación de la mujer en la sociedad alemana de sus tiempos y analizar su desventaja respecto a la del hombre especialmente cuando son madres. Müller y Loher plantean el infanticidio apoyándose en la versión de Eurípides en la que se entiende el infanticidio como solución a los problemas anteriores y no como hecho atroz como lo había planteado Séneca. Con estas obras el infanticidio se da como desenlace y consecuencia de los acontecimientos anteriores y el lector no lo condena sino que llega a entender esta solución que Medea le da a su situación como actuación desesperada pero entendible. Se tratará de explicar como Heiner Müller y Dea Loher primero describen que la mujer se encuentra en una posición menos favorable en la sociedad que el hombre y después denuncian que esta situación se acentúa cuando es madre. Ambos plantean la maternidad de manera poco deseable para la mujer por lo que ésta se ve obligada a decidirse en contra de ella para vivir en la sociedad de la que es víctima.

PALABRAS CLAVE: Medea, infanticidio, maternidad, sociedad, Alemania.

ABSTRACT

This article focuses on the rewriting of the myth of Medea by two important German dramatists, Heiner Müller in *Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, and Dea Loher's *Manhattan Medea*. The two playwrights use the myth to criticize and denounce the situation of women in the German society of their times and to analyze their disadvantage compared to

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen der Masterarbeit „Der Medeamythos als Sozialkritik in Bezug auf die Situation der Frau“, betreut von Prof. Dr. Ana R. Calero Valera (Profesora Titular de la Universitat de València) und wurde am 5.12.2012 an der Philologischen Fakultät der Universität Valencia verteidigt.

that of men, especially when they are mothers. Müller and Loher follow Euripides' version in which infanticide is defined as a solution for the previous problems and not as an awful act, as Seneca did. In these works infanticide is shown as the result and outcome of past events; it is not condemned but comes understood as a desperate action. I shall explain how Heiner Müller and Dea Loher first describe women in a less favourable social position than men and then claim that this situation is exacerbated when they become mothers. Both describe maternity as undesirable, so women are forced to decide against it in order to live in a society which turns them into victims.

KEYWORDS: Medea, infanticide, maternity, society, Germany.

1. EINLEITUNG

Zwei große deutsche Autoren, Heiner Müller und Dea Loher, haben den Medeamythos in ihren Texten *Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*¹ und *Manhattan Medea*² verwendet, um die Situation der Frau in der patriarchal organisierten Gesellschaft zu analysieren und zu kritisieren und letzten Endes ihren Kindsmord zu rechtfertigen. Sie beide folgen der klassischen Version von Euripides, in der der Kindsmord als Konsequenz des vorher Geschehenen angesehen wird und nicht als schrecklicher Mord, wie es in Senecas Text *Medea* dargestellt wurde und in der europäischen Weltliteratur verbreitet ist.³ Medea wurde traditionell als die Frau angesehen, die ihre Kinder tötet und als grausames Wesen erklärt. Doch liegt der wichtige Unterschied nicht darin, dass sie diese Tat begeht, sondern darin, dass sie dies nach einer logischen Analyse tut. Sie ist in den Mythen nämlich nicht die einzige Figur, die einen Kindsmord begeht – auch Procne, Agave und Altea töteten ihre Kinder – trotzdem ist es diejenige, die in die Geschichte als entsetzliche Kindsmörderin eingegangen ist und über Jahrhunderte diese Rolle eingenommen hat und sie ist die einzige, die es nicht im Augenblick der geistigen Umnachtung vollzieht sondern rationell begründet, warum sie so handeln muss.⁴ Sie sieht sich fast verpflichtet, die Kinder aus ihrem Leben zu verbannen, doch wurde sie dazu

¹ Dieses Stück wurde zwischen 1948 und 1982 geschrieben und am 22. April 1983 im Schauspielhaus Bochum uraufgeführt.

² Loher schrieb ihr Werk 1999 als Auftragsarbeit für den *Steirischen Herbst*, wo es am 22. Oktober 1999 in Graz uraufgeführt wurde.

³ Senecas Text ist auf Latein verfasst und deshalb von der Mehrheit in Europa besser verstanden worden als die vorherige Version von Euripides.

⁴ Von den hier behandelten Texten ist nur bei Seneca keine Rationalität im Akt des Kindsmordes zu erkennen, dort handelt sie aus rasender Wut und Rache.

von anderen gedrängt und der Zuschauer oder Leser⁵ kann ihre Tat nachvollziehen, wie des weiteren erklärt werden wird.

In dem Mythos der Medea drückt sich wieder und wieder die Situation der Frau und ihre gesellschaftliche Unterdrückung im Laufe unserer Zeit aus. „Medea steht für die Aushebelung der ununterbrochenen Wiederkehr des Gleichen, gegen die Reproduktion der Zivilisation und der instrumentellen Ratio,“⁶ Die Verwendung antiker Stücke in der heutigen Zeit wird von Carmen Morenilla Talens folgendermaßen beschrieben: „Con frecuencia los dramaturgos de la nueva generación han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo, una denuncia que normalmente no se canaliza a través de la acción política, que expresa la impotencia ante ella y a veces busca una huída de la realidad o muestra la imposibilidad de tal huída,“⁷

Auch der Medeamythos wird wieder und wieder nachgeschrieben um die Gewalt, die an den Frauen ausgeübt wird, anzuklagen und zu zeigen, dass sie eben nicht von ihr ausgeht sondern sie dazu vom Mann veranlasst wird, wie bei Alicia Esteban Santos zu lesen ist:

Sin embargo, ¿no nos fascinan sus figuras a pesar de todo, sin resultarnos tan aborrecibles como deberían? Y es porque el esposo respectivo [en este texto se refiere tanto a Medea como a Clitemnestra] se nos hace aún mucho más anti-pático. Él es el responsable en última instancia de los crímenes de ella, aunque revistiendo hipócritamente el «traje» de héroe.⁸

2. DIE ROLLE DER FRAU ALS MUTTER

Diese Studie konzentriert sich auf die Situation der Frau als Mutter in unserer europäischen –und speziell der deutschen– Tradition und wie die Unterdrückung der Frau und die Idealisierung des Patriarchats schon seit der Antike der Griechen gefördert wird. „Der Medea Mythos setzt wie kein anderer die Geschichte der Unterdrückung der Frau in Szene,“⁹ und vereint diese zur

⁵ Mit Zuschauer wird auch gleichermaßen der Leser gemeint, obwohl mir natürlich bewusst ist, dass es in den verschiedenen Medien nicht gleich empfangen wird. Ich verwende durchgängig die Maskulinform, um die umständliche Doppelform zu vermeiden. Diese bezieht sich gleichermaßen auf die weibliche wie auf die männliche Form.

⁶ Preußner 2000: 415.

⁷ Morenilla Talens 2006: 45. Auch wenn diese Beschreibung sich auf die Verwendung klassischer Texte im aktuellen spanischen Drama bezieht, kann es gleichermaßen zur Definition im deutschen Drama angewendet werden.

⁸ Esteban Santos 2005: 63-93, hier S. 88-89.

⁹ Vgl. Lehmann & Primavesi (Hrsg.), 2005: 256.

gleichen Zeit mit der Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung, wie daran gezeigt werden kann, dass der Medea-Mythos „die bedeutendste Renaissance des griechischen Mythos im 20. Jahrhundert,“¹⁰ darstellt.

Griechenland ist der Ursprung unserer heutigen europäischen Geschichte, unseres Denkens und Handelns und deshalb können anhand dieser Mythen die Praktiken der Unterdrückung durch die Kolonisierung und wie sie ihren Anfang in unserer heutigen Denkweise nahmen, illustriert werden.

Der Medeamythos wird zu verschiedenen historischen Momenten dargestellt, entwickelt sich jedoch immer aus dieser Vorstellung heraus um danach zu jedem Zeitpunkt zu einem ähnlichen Schluss zu kommen: Frauen und Kinder, das scheint seit jeher die geltende soziale anzustrebende Kombination zu sein, die anhand dieses Mythos aber als die Frau gezeigt wird, die sich gegen ihre Kinder entscheidet und genau dies ist der Aspekt, der hier analysiert werden soll. Medea wird im Mythos als die einzige Frau dargestellt, die eine Mutterrolle einnimmt und entscheidet sich am Ende gegen diese Rolle. Diese steht im Gegenüber zu der Vaterrolle, die durch Medeas Vater, den König Aietes, Jason und Kreon verkörpert und unterschiedlich gespielt wird. Doch weder in ihrer eigenen Familie noch in der Familie Kreons gibt es in den hier analysierten Stücken eine Mutterfigur und damit erhält Medea eine noch wichtigere Rolle, die sie jedoch nicht so annehmen will, wie die Gesellschaft es von ihr verlangt.¹¹

In diesen Texten stellt der Kindsmord trotz der inbegriffenen Brutalität die Befreiung von Medea dar, der durch das Kind gesellschaftliche Zwänge auferlegt werden, denen sie nicht mehr gerecht werden kann oder will. Heiner Müller und Dea Loher kommen zu diesem Schluss indem sie die verschiedenen Aufgaben der Frau und ihre Rolle im patriarchalen System zuerst darstellen und dann analysieren. Die Position der Frau wird von Beginn an als weniger vorteilhaft erkannt, dies spitzt sich jedoch zu, wenn sie Mutter wird, da sie dann in noch größere Abhängigkeit gerät. Sie sehen den Kindsmord demnach nicht als Racheakt sondern als verzweifelten Ausweg ihrer Situation in die sie von der Gesellschaft und insbesondere dem Mann als Geschlecht gedrängt wurden. Doch die Frau leidet unter dieser und trifft die Entscheidung unter großem emotionalen Druck und in verzweifelter Lage.

¹⁰ Lütkehaus (Hrsg.) 2001: 18.

¹¹ Die ausführliche Beschreibung der verschiedenen Medea-Dramen und ihrer Familiensituation finden wir bei Stephan 2006: 30 ff.

3. DIE FRAU IN HEINER MÜLLERS *MEDEAMATERIAL. LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN*¹²

Wie Schulz ausdrückt, „gibt es bei Müller nicht das Thema ‚Frau‘ sondern Problemkonstellationen, die an das Bild der Frau gebunden sind,“¹³ Somit wird gleich klar gestellt, dass Müller zwar hier eine Kritik an der Situation der Frau ausüben wird, diese aber nicht nur von Interesse für die Frau ist, sondern die ganze Gesellschaft betrifft.

Mit dem Zitat „Die drei Geheimnisse des Lebens, die nach Freud die Knotenpunkte des Psychischen darstellen: Zeugung, Geburt und Tod, erweisen sich als drei Formen der Erniedrigung der Frau,“¹⁴ wird Müllers Ansicht der Situation treffend ausgedrückt: Die Zeugung steht für die normalerweise vorhergegangene Ehe, die die Frau gesellschaftlich und rechtlich dem Mann unterordnet und die Geburt eines Kindes ist der Anfang der Mutterschaft, die die Frau an das Haus bindet. Der Tod ist nicht unbedingt als Tod zu verstehen, sondern entweder als Trennung von dem Ehemann, die den gesellschaftlichen und sozialen Tod bedeuten kann –wie es bei Medea der Fall ist–oder als Tod als Eigenwesen, weil die Frau nach der Mutterschaft nur noch im Dienst anderer steht. Es ist somit eine Kritik am patriachalischen System. Müller geht von diesen Unterdrückungsmechanismen aus, stellt jedoch auch dar, dass die Unterdrückten sich nicht ewig unterdrücken lassen werden. Der Autor zeigt „die

¹² Zum besseren Verständnis der Analyse hier eine kurze Zusammenfassung des Stücks: Müller beginnt mit einer schrecklichen Beschreibung der Natur und der menschlichen Handlungen. Jeder humane Wert ist abhanden gekommen und die Natur dabei zerstört. Medea erscheint am Ende des ersten Aktes mit ihrem zerstückelten Bruder im Arm. Im zweiten Akt spricht Medea mit ihrer Amme. Diese erklärt Medea, dass Jason Kreons Tochter heiraten wird. Jason erscheint und Medea fordert ihr Recht auf Treue seinerseits, worauf er antwortet, er schulde ihr nichts, da er ihr zwei Söhne für einen Bruder gab. Medea erwidert in einem langen Monolog, sie habe ihm viel mehr als zwei Söhne gegeben, ihren Vater und Heimat seinetwegen betrogen und er schulde ihr deswegen Treue. Als sie merkt, dass er seine Heiratspläne fortführt, bechließt sie, die Prinzessin mit einem vergifteten Kleid zu ermorden. Sie hat die Absicht, dieses Schauspiel mit ihren Kindern zu betrachten, doch diese möchten an ihrem Plan nicht teilnehmen: ihr Vater hat sie von ihrem bequemen Leben im Palast überzeugt und sie wollen dort mit ihm leben. Da Medea das als Betrug ansieht, trifft sie die Entscheidung, die Kinder zu töten, weil sie nicht mehr ihre sondern Jasons Kinder darstellen. Nach diesem Mord will sie „nicht mehr Mann und nicht mehr Frau sein,“. Im dritten Akt erläutert Müller seine Ansichten der Kolonisierung und die Zerstörung, die dort inbegriffen ist: alles ist kaputt, die ethischen Werte verloren und der Mann ist der Hauptschuldige. Die letzte Hoffnung liegt bei der Frau, die eine bessere Zukunft ermöglichen kann.

¹³ Schulz 1982: 58-70, hier S. 68.

¹⁴ Schulz 1982: 63.

Unvereinbarkeit der Interessen des Individuums und des Kollektivs,,¹⁵ Bei ihm kann sowie die Frau als auch die Kolonisierten als Beispiel für einen zunächst schwächeren Teil der Gesellschaft angesehen werden, der vom System des Patriarchats dazu erzogen wurde, sich unterzuordnen und ihr zu dienen; doch schlussendlich wird es eine Ausgleichung geben, die den Eroberer mit seinen eigenen Waffen schlägt und zu dem folgenden Schluss kommen wird:¹⁶

Das Ich begreift sich nicht einfach, ganz und gar oder ohne Reservat als Stimme des Wir. Es besteht darauf, vom Wir gesondert zu sein. Es nimmt die Funktion in Anspruch, als Widerpart der Gesellschaft radikale Fragen und Forderungen zu stellen, die Selbstzufriedenheit der Mächtigen und das Stagnierende Revolution zu entblößen, anzuklagen und zu verhindern.¹⁷

Die Aktualität von Müllers Medea lässt sich auch heute noch nicht bestreiten, obwohl es schon vor dreißig Jahren veröffentlicht wurde. Auch stellt sich heraus, dass die Mutterschaft oder die Ehe selbst in der heutigen „entwickelten modernen Welt,, nicht für alle Bürger gleich ist, da sie die spezifischen Anliegen der Frauen nur sehr langsam berücksichtigen, obwohl es offiziell eine Gleichberechtigung der Geschlechter gibt.¹⁸ Müller bringt auch in seinem Drama zum Ausdruck, dass diese Macht von dem Mann als Geschlecht ausgeübt wird, da Jason der einzige Schuldige an der Tragödie ist. Dies bezieht sich auch auf die politische Situation der DDR: Die Frau war offiziell gleichberechtigt, wurde aber von dem Mann für seine Interessen benutzt und nicht als Gleiche geachtet.

Mit dem kollektiven Ich, das im letzten Akt spricht, zeigt sich, dass dies die Folgen für uns alle sind und Müller sich nicht spezifisch auf die Situation in der DDR bezieht, sondern im Allgemeinen auf die Machtverhältnisse im patriarchalischen System. Da dieses Medea Drama eine Kritik an der damaligen Zeit und Gesellschaft ist, werden gerade im ersten und dritten Akt aktuelle Elemente eingebaut, um die Realitätsnähe herzustellen und es nicht nur als klassisches son-

¹⁵ Vgl. Suárez Sánchez 1998: 179.

¹⁶ Dies zeigt sich hier an Jason, der von seinem Schiff, das ihn einst über die Meere trug und ihm dazu verhalf, neues Land und Frauen zu erobern, erschlagen wird. Zudem wird es auch nur noch als Wrack beschrieben, denn selbst die verwendeten Waffen halten nicht für ewig.

¹⁷ Brettschneider 1974: 281.

¹⁸ Siehe folgendes Zitat: „Frauen und Männer nehmen trotz gleicher Qualifikation in allen Berufen und Professionen unterschiedliche Positionen ein; zudem sind sie sehr ungleich in allen Berufen präsent. Nach wie vor erhalten Frauen eine geringere Entlohnung als ihre männlichen Kollegen- dies gilt selbst bei gleicher Qualifikation und im gleichen Beruf,, [...] Teubner 2008: 491-499, hier S. 493.

dem auch als aktuelles Stück einzuordnen.¹⁹ Zwar bedient sich der Autor eines klassischen Mythos, um seine eigene Kritik an dem System auszudrücken, doch sieht man hier, dass dieser Mythos hauptsächlich im zweiten Akt verwendet wird. Im ersten und dritten Akt zieht er die Parallele zwischen Medea und der Kolonisierung. Er zeigt die Auswirkungen dieser Situation, die unweigerlich zur Zerstörung führen, aber er lässt die Hoffnung bestehen, dass sich dadurch etwas Neues und vielleicht Besseres entwickeln kann. Wenn die Gesellschaft sich erstmal bewusst wird, wie ihre Struktur aufgebaut ist und das dies nicht selbstverständlich so sein muss, kann sie daran etwas verändern:

Das antike Geschehen kann zur Beschreibung barbarischer Verhältnisse dienen, wie sie auch der Etablierung sozialistischer Staaten noch fortexistieren. Als verallgemeinernde, vielschichtige Modelle sind die antiken Mythen besonders geeignet, die Schrecken und Gefahren einer Gesellschaft zu vergegenwärtigen, die auf Gewalt gebaut ist. [...] [E]r knüpft wiederum an Brechts belehrendes Theater an.²⁰

Natürlich liegt das Interesse eher bei den Unterdrückten, doch wird auch gezeigt, dass die Unterdrücker auf längere Zeit das Leben selbst zerstören, was letztendlich auch sie selbst betrifft. Hier wird der Vergleich mit der derzeitigen Gesellschaftsorganisation getroffen: So ideal die Theorie zu Anfang aussehen mag, geht diese normalerweise nicht in die Praxis über. Zudem muss man mit einberechnen, dass jedes Mitglied einer Gemeinschaft ein Stimmrecht haben muss und seine eigene Meinung äußern können muss. Wenn der Frau also eine Situation aufgezwungen wird, indem man sie gesellschaftlich dazu erzieht, diese als wünschenswert anzusehen, ohne aber dabei ihre wirklichen Wünsche und Interessen zu beachten, muss diese sich über kürzere oder längere Zeit darüber bewusst werden, dass nicht zu ihrem Wohl gehandelt wird.

In den heutigen politischen Ordnungen haben kaum Frauen mitgewirkt,²¹ lediglich wurden sie vor die vollendete Tatsache gesetzt, wie das System, in dem sie leben, aufgebaut ist. Danach durften sie sich glücklich schätzen, dass es überhaupt eine Gleichberechtigung in dieser von Männern entworfenen Ordnung gibt.

¹⁹ Die Verwendung antiker Stoffe als Gesellschaftskritik war gerade bei den Schriftstellern der DDR beliebt, da „diese erlaubten, zeitgenössische Fragen zu stellen, ohne offene Kritik auszuprechen,“, Munaretto 2009: 61.

²⁰ Hauschild 2001: 246-247.

²¹ Vgl. Gesine Fuchs „ohne Partizipation keine Demokratie,“ in dem dargestellt wird, wie wenig Politikerinnen an öffentlichen Entscheidungen mitwirken, (S. 539) oder „Gleichheit in politischer Partizipation ist ein wichtiges Kriterium für die Bewertung von Demokratien,“ (S. 540) im Text Fuchs 2008: 539-546.

So sieht auch Medea erst durch die Verschmähung ihres Mannes, dass die für sie entworfenen Rolle der Ehefrau eigentlich keine positive ist und sie muss sich dagegen wehren. Sie entscheidet also „nicht mehr Mann und nicht mehr Frau zu sein,“²² da sie die vorgefertigten Rollen nicht mehr annehmen will.²³

In der sozial-politischen Struktur der DDR haben die meisten Frauen sich zufrieden gefühlt, weil sie sahen, dass der Staat sich um ihre Rechte kümmerte. Immerhin galt lange Zeit zuvor ja das Ideal der Gleichberechtigung und die schien nun vom Staat gegeben. Was diese Gleichberechtigung im Patriarchat aber nun wirklich bedeutete, wurde erst im Verlauf der Jahre klar: Gleichberechtigung bedeutete –und bedeutet noch bis heute in unserer Welt– doppelte Belastung für die Frau, da sie natürlich noch immer ihre anderen vorher aufgelegten Pflichten erfüllen muss, die ihr schon seit Jahrhunderten –wenn nicht Jahrtausenden– auferlegt wurden. Auch wenn sie die Gleichberechtigung auf bezahlte Arbeit bekam und somit ökonomisch unabhängig sein konnte, sollte sie weiterhin gebären, und sie musste sich auch um die Familie und den Haushalt kümmern; da es nie wirklich gefördert wurde, dass der Mann sich mit um die traditionell weiblichen Arbeiten kümmerte. Dies hatte auch zur Folge, dass sie die höheren und besser bezahlten Posten selten erreichte, weshalb das Gesetz des gleichen Lohnes nie verwirklicht wurde. Des weiteren wurde der Mann nie dazu angehalten, die Frau als gleichwertige Person zu behandeln, wie es auch heutzutage oft der Fall ist. Die Frau muss(te) beruflich ihre Kompetenz beweisen, dies häufig unter mehr Druck als ihre männlichen Mitarbeiter und oft wird noch heute von einer Frau viel mehr erwartet, um den gleichen Posten zu bekommen, als von einem Mann. Deshalb hat sie die wirtschaftliche Gleichstellung, die schon in der DDR angestrebt wurde, bis zum heutigen Zeitpunkt nicht wirklich erreicht.

Hier sieht man also, dass die Ideale, die die Frau anstrebt(e), die sind, die von Männern als solche entwickelt worden sind und dass diese nicht für alle gleich sein sollten. Auch die Gesetzgebung wird noch heute von Männern entworfen,²⁴ die also die Frau von außen berücksichtigt, nicht aber wirklich auf ihre Bedürfnisse eingeht, da diese ja nicht wirklich selbst entscheiden kann.

²² Müller 1994: 97.

²³ Diese Idee wird in Studien wie Suárez Sánchez 1998: 245-252 als Utopie verstanden, ich verstehe es jedoch als Erklärung der Medea, dass sie diese von Männern entworfenen Rollen nicht akzeptieren und sich eine neue Realität schaffen will, in der sie keine traditionelle Funktion der Frau annehmen wird und es stellt keine Utopie dar, weil es möglich ist und die gesellschaftliche Struktur veränderbar.

²⁴ Siehe führende Posten der Frauen im politischen Bereich, die somit etwas an den Gesetzen ändern können. Vgl. hierzu Gesine Fuchs Zitat „ohne Partizipation keine Demokratie,“ (hier S.

Wenn nämlich der berufliche Erfolg als einziges Ziel beider Geschlechter gesetzt wird, da er vom Mann als solches Ziel definiert wird, führt es zum Tod unserer Gesellschaft. Die Frau entscheidet sich dann freiwillig gegen die Mutterschaft um sich dem Mann gleichzustellen und den gleichen gesellschaftlichen Erfolg zu erlangen. Ein erster Schritt, dem Mann zu gleichen, ist es, alle spezifisch weiblichen Merkmale zu entfernen und unter diesen befinden sich das Gebären und die Mutterschaft an erster Stelle.²⁵ Wie Müller schon sagte, führt die Kolonisierung zum Tod des Kolonisators und dies kann so auf seine damalige und auch noch die heutige Gesellschaft übertragen werden. Auch Medea wehrt sich gegen die Mutterrolle,²⁶ aber weil sie so, wie sie von Jason als Mann bestimmt wurde, für sie als Frau nicht attraktiv ist, so wie es auch heute noch für viele Frauen ist.

Müller stellt einen wichtigen Aspekt der damaligen und heutigen Zeit dar: die Geburtenrate in den entwickelten Ländern sinkt weiterhin,²⁷ weil die Frauen freiwillig entscheiden, keine Kinder zu bekommen. Das geschieht folgendermaßen: Je höher das Studium der Frau, desto niedriger die Geburtenrate, weil diese mit ihrem Studium auch eine berufliche Karriere anstrebt, die mit Kindern nur schwer möglich scheint. Es geschieht jedoch, weil die derzeitige gesellschaftliche Struktur, wie gesagt, von Männern entworfen worden ist, die die Frau in die Lage der Verlierer versetzt. Will sie also Anerkennung und Ruhm in diesem System, muss sie dem Mann so ähnlich wie möglich sein und alle geschlechtsspezifischen Funktionen in der Gesellschaft aufheben. Der Anfang liegt darin, sich nicht an die häuslichen Pflichten durch Kinder binden zu lassen oder sich in irgendeiner Form schwach zu zeigen, indem sie schwanger ist oder sich eventuell um ein Kind kümmern muss, was eine Auszeit ihrer Arbeitszeit bedeuten kann. Somit kann der symbolische Akt des Kindsmordes den Befreiungsakt ihrer Unterdrückungsmechanismen darstellen und sollte eventuell als solcher verstanden werden, wie wir bei Emmerich lesen können:

539) oder „Gleichheit in politischer Partizipation ist ein wichtiges Kriterium für die Bewertung von Demokratien, (hier S. 540) in Fuchs 2008: 539-546.

²⁵ Vgl. Kurz-Scherf 2009: 283. Und auch Leon Galis vertritt diese Ansicht der Mutterschaft in dem Text Galis 1992: 65-81.

²⁶ Müller hatte das Thema der Entscheidung der Frau gegen die Mutterschaft auch in anderen Stücken wie *Quartett* schon aufgenommen, um anzudeuten, dass so die Kontinuität der Geschichte durch die Frau unterbrochen werden kann. Merteuil: „Aber ich werde eine Nadel in meinen Scham, stoßen, bevor ich mich töte, um sicherzugehen, daß in ihr nichts wächst, was Sie gepflanzt haben, Valmont. Sie sind ein Ungeheuer, und ich will es werden.,, (in Müller 1994: 89)

²⁷ Außer dem Problem der sinkenden Geburtenrate bringt die Kolonisierung anderer Völker, Länder oder des anderen Geschlechtes natürlich auch viele andere Probleme, auf die ich hier nicht eingehen werde.

Vielmehr wird sie [die Frau] als Opfer vom männlichen Realitätsprinzip eingeholt und gleichfalls als nahezu zerstörte Figur aufgefaßt, wobei freilich der Akt der Kindstötung auch als Befreiungsakt verstanden werden muß. Der grausige, zerstörerische Inhalt der Befreiungstat schlägt allein gegen denjenigen zurück, der sie unausweichlich gemacht hatte: den pragmatischen ‚Macher‘ Jason als Verkörperung eines allumfassenden Kolonialismus und seiner spezifischen Ratio.²⁸

Dass aber auch das männliche Geschlecht und die ganze Gesellschaft die negativen Auswirkungen dieser verbreiteten Idealvorstellung erleben und darunter leiden werden, zeigt sich ja auch in unserem aktuellen Wirtschaftssystem, wie wir bei Haas lesen können: „Müller entpersonalisiert die Täter, indem er auf das Kollektiv der Argonauten verweist, auf die Kapitalisten der Gegenwart, die für das kriegerische Treiben verantwortlich sind,“²⁹ So geht es auch in dieser Zeit, in der der Kapitalismus und seine angestrebten Werte das eigene System zerstören: Mit dem Wunsch nach ökonomischen Aufstieg sinkt die Anzahl der Kinder und die Angst um die Rentenversicherung verbreitet sich, da die Gesellschaft veraltet und es in den kommenden Jahrzehnten keine Rentenzahler geben wird. Demnach wird auch der Unterdrücker an seiner Unterdrückung untergehen, wenn keine Maßnahmen ergriffen werden, die von Mann und Frau ergriffen werden müssen, da sie alle betreffen.

Die zwei wichtigsten Aspekte der Frauenpolitik der DDR wurden also nach Müllers Auffassung zu seiner Zeit noch nicht erreicht: Weder kam es zu wirklich gleichen Rechten noch zur wirtschaftlichen Gleichstellung der Frau, da beide –bedingt durch die Idealisierung des Patriarchats– nicht wirklich die Interessen und Funktionen der Frau berücksichtigen. Dieses System schätzt nämlich nicht die Frau als Eigenwesen, sondern als diejenige, die durch die Aneignung der männlichen Fähigkeiten zu Erfolg kommt, was den Kindsmord oder eben die rationale Entscheidung der Frau gegen Kinder mit sich zieht.

Doch trotz dieser fatalistischen Aussichten, die als Vermittlung der Unveränderbarkeit verstanden wird,³⁰ kann die Botschaft des Autors als eine Hoffnung auf eine Besserung verstanden werden: Wenn man das System und seine Fehler erkennt, kann man es ändern und verbessern. Gleichzeitig macht Müller aber auch deutlich, dass dies von der Frau oder den Unterdrückten angefangen werden muss, da diese die Hauptbetroffenen und „die Rächerin ihrer

²⁸ Emmerich, Wolfgang: „Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie“, 1990: 150.

²⁹ Haas 2006: 256.

³⁰ Vgl. Suárez Sánchez 1998: 182-183.

selbst, der Unterdrückten,³¹ sind. Er versucht aber auch die Männer von der Notwendigkeit einer Veränderung zu überzeugen, wie vorher erklärt wurde, und richtet sich demnach an die ganze Gesellschaft als Aufruf zur Handlung, wie aus dem Zitat von Suárez Sánchez entnommen werden kann: „Aus der Negativität, die die Dramen vermitteln, entsteht die aktivierende Wirkung. Das Negative verstärkt den Wunsch des Lesers/ Zuschauers, die Welt zu verändern, und darin besteht das Utopische seiner Stücke.“³²

4. DIE FRAU IN DEA LOHERS *MANHATTAN MEDEA*³³

Dea Loher veranschaulicht mit diesem Drama nicht die sozialen Probleme der Kolonisierung und die Auswirkungen auf die Gesellschaft, die die Entschei-

³¹ Schulz 1980: 10.

³² Suárez Sánchez 1998: 183.

³³ Auch hier erscheint eine Zusammenfassung des Textes sinnvoll: *Manhattan Medea* spielt im modernen Manhattan und beginnt als Jason Medea wegen Claire, der Tochter eines reichen Geschäftsmannes (Sweatshop-Boss), verlassen will. Aber Medea weiß noch nichts von dieser Absicht, da beide auch vorher schon Liebschaften eingegangen sind, um finanzielle Vorteile daraus zu ziehen. Sie meint, auch diesmal soll es nicht anders sein und spricht mit Sweatshop-Boss' Portier Velazquez, der ihr von der bevorstehenden Hochzeit berichtet. Medea bittet ihn, Jason zu holen, da sie die verlassene Frau sei. Sie fragt Jason, wieviel er mit dieser Hochzeit gewinnen wird, worauf er schnell erwidert, diesmal sei es anders, er würde eine andere gesellschaftliche Stellung einnehmen und könne Medea und dem Kind eine bessere Zukunft ermöglichen. Er bittet sie, auch bei ihnen einzuziehen, worauf sie antwortet, er wisse nicht, was Liebe bedeute, da sie dann ihr Leben lang an seiner Seite leiden müsse. Nach langem Fragen gesteht er ihr, er liebe sie noch worauf sie versucht, ihn zu erpressen: um in die USA einwandern zu können, hat Jason seine Mutter und –mit Medeas Hilfe– ihren Bruder ermordet. Sie droht, dies zu erzählen, aber er erklärt, dafür brauche sie Beweise. Sie sagt, er habe sie nur wegen des Geldes ihres Vaters mitgenommen und er stellt klar, er schulde ihr nichts, da er sie zu nichts gezwungen habe. Schließlich versucht Jason, Medea dazu zu zwingen, bei ihnen zu bleiben, indem er erklärt, das Kind bleibe bei ihm und sie sähe es sonst nicht. Medea sucht Hilfe bei einem tauben Transvestit namens Deaf-Daisy, den sie um ein vergiftetes Hochzeitskleid bittet, um Claire zu töten. Deaf-Daisy verlangt als Gegenleistung, bei dem Schauspiel zusehen zu können. Als nächstes erscheint Sweatshop-Boss, der Medeas Geschichte kennt und weiß, dass sie gefährlich sein kann. Jason hat ihn gebeten, Medea auch aufzunehmen, doch er lehnt es ab. Er verlangt lediglich, das Kind bei ihnen zu behalten und begründet es vorerst damit, dass es bei ihm ein besseres Leben haben wird. Aber als Medea ihm das nicht abnehmen will, erklärt er ihr, es sei seine Sicherheit: sollte Claire je etwas zustoßen, widerfahre dem Kind etwas Ähnliches. Auf diese Drohung erwidert Medea, ihr hätten schon andere gedroht und ihr Kind nähme ihr niemand. Zuletzt scheint sie nachzugeben und wünscht, das Kind nochmal zu sehen und sich von ihm zu verabschieden. Deaf-Daisy gibt Medea das Kleid und diese überreicht es Jason, damit er es Claire bringen kann. Danach erscheint Velazquez mit dem Kind und einem in eine Plastiktüte gewickeltem Bild. Er entfernt sich und Medea benutzt die Tüte, um ihr Kind zu ersticken während Claire im Hintergrund als brennende Fackel zu sehen ist. Am Ende fasst Deaf-Daisy die Geschichte in einem Lied zusammen, in dem Jason als Schuldiger genannt wird, weil er seinen Treueschwur gebrochen hat.

dung gegen die Kinder mit sich bringt, wie in dem vorherigen Stück von Heiner Müller. Sie bezieht sich vorerst auf den privaten Aspekt und zeigt, was ein Kind für die Frau im Allgemeinen bedeutet und welche Macht es auf diese hat. Sie geht vom Generellen zum Individuellen, vom Kollektiv zum Individuum, um die Konsequenzen für dieses darzustellen. „Sie zeigt Politik aus der Sicht der Menschen, meist der Außenseiter, die diese Politik nicht verstehen,, (Haas 2006: 59) aber immer auf das Individuum bezogen. Die Frau steht weiterhin als Verliererin da, doch kann die Autorin sich eher in diese Rolle hineinversetzen und Medeas Handlung nachvollziehen, da sie selbst eine Frau ist. Ausgangspunkt und Ausgangshandlung sind also die der Frau, die eine ganz andere Darstellung ermöglichen als der vorherige Dramatext, der sich zwar auf die Frau bezog, aber diese von außen betrachtete, da der Autor männlich war.

In diesem Drama wird die liebende Frau dargestellt. Solange Jason bei Medea bleibt, ist ihre Welt in Ordnung und sie hat keine Schwierigkeiten dabei, ihr gemeinsames Leben zu planen. Ein neuer feministischer Zug dieses Dramas ist, dass die Autorin Jason als Objekt weiblicher Phantasien darstellt und dies nicht negativ konnotiert wird. Jedoch erscheint er als absolut durchschnittlicher Mann, wie wir in dem Stück lesen können: „Also- er ist nicht gerade ein Riese. Aber auch kein Zwerg. Er ist so mittel. Mittelgroß. Mager. Aber Muskeln. Bleich,,³⁴ Das sexuelle Verlangen hat in den behandelten Dramen die folgende Entwicklung durchlaufen: Zuerst wurde es bei den Klassikern Euripides und Seneca negativ als Eigenschaften der Frau dargestellt; bei Müller war es weiterhin ein negatives Verlangen –hier jedoch vom männlichen Geschlecht; während es bei Loher nicht negativ und als feminine Eigenschaft gezeigt wird. Vielmehr bedeutet es die positive sexuelle Befreiung der Frau, die ihr Verlangen auch ausleben darf und es wird als natürlich angesehen und beschrieben. In diesem Text wird die Beziehung der beiden als Gleichberechtigte dargestellt, wie aus dem folgenden Text von Medea hervorgeht: „Wir haben sieben Jahre lang/ das Bett geteilt und unser Leben./ Und hatten gleiche Rechte./ Wir waren gleich.,,³⁵ Es ist also rechtlich gesehen eine moderne Beziehung, in der der Mann und die Frau sehr wohl die gleichen Rechte haben, deshalb hatten sie aber auch die gleiche Verantwortung, für den Unterhalt zu sorgen; die Frau entwickelt sich von der Komplizin zur Mittäterin. Dafür haben beide andere Menschen betrogen und sind auf Liebesspiele mit anderen eingegangen, um zu Geld zu kommen.³⁶ Somit war hier schon die soziale und

³⁴ Loher, Dea: *Manhattan Medea* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 15.

³⁵ Loher 1999: 25-26.

³⁶ Vgl. Loher 1999: 18.

rechtliche Gleichberechtigung der Partner geschaffen und wird nicht kritisiert oder infrage gestellt, nur sind die emotionalen Auswirkungen einer Trennung auf die beiden Geschlechter verschieden. Wir kommen hier demnach zurück zur Emotionalität: Gesellschaftlich und sozial gesehen sind Mann und Frau gleich, dennoch sind ihre Gefühle verschieden und sollen als solche angesehen und erkannt werden.

Die Autorin Dea Loher geht nämlich auf einen wichtigen gefühlsmäßigen Aspekt ein: solange eine Frau ein Kind hat, ist sie verletzbar. Die Gefühle, die ein Kind bei seiner Mutter hervorrufen, sind irrational und machen die Mutter von anderen verletzbar. Doch auch die Gesellschaft hat die Macht, eine Mutter zu verletzen und diese kann sich erst von den auferlegten Zwängen befreien, wenn sie keine Kinder hat. In der Zeit der Autorin wurden in der BRD immer neue Gesetze erlassen, die versuchten, Mutterschaft und Karriere zu vereinbaren, da hochqualifizierte Frauen weiterhin entschieden, zugunsten ihrer Familie keine Karriere anzustreben.³⁷ Dass es nicht erreicht wurde, geht auch aus diesem Teil hervor, da die Geburtenrate weiterhin sinkt und die führenden Posten noch immer weitgehend von Männern besetzt sind. Hier wird also nicht wie im vorherigen Drama die soziale Struktur kritisiert, sondern die emotionale: Wie werden die Kinder benutzt, um die Frauen zu etwas zu veranlassen, das sie eigentlich nicht möchten? Hierbei ist das Kind aber kein Gegner oder Verräter der Mutter –es ist an seiner Funktion unschuldig–. Es hat sich auch nicht –wie bei Müller– falsch verhalten, lediglich versetzt es die Frau in die Rolle der Verletzbaren, wie die folgende Aussage vertritt:

Erziehungs- und Sorgearbeit schwächen allein schon aufgrund der begrenzten Verfügbarkeit die Kompatibilität mit den Marktanforderungen. Nicht zuletzt darin liegt ein Grund für die im internationalen Vergleich niedrigen Geburtenraten in Deutschland und die fortgesetzte Zuschreibung fürsorglicher Arbeit an Frauen ist einer der wichtigsten Gründe für die ungleiche Verteilung von Geld, Macht und Einfluss zwischen den Geschlechtern.³⁸

Das Kind dient somit als Mittel zur Auferlegung der gesellschaftlichen Zwänge und muss als solches abgeschafft werden. Es geschieht aber nicht wie vorher durch den Mann, sondern durch das Machtverhältnis, sozusagen durch die politische Situation, die durch Sweatshop-Boss verkörpert wird. Erneut wird die Mutterrolle der Gesellschaft erläutert und als Funktion ge-

³⁷ Auch heute ist dies in der Familienpolitik noch ein aktuelles Thema, an dem unentwegt gearbeitet wird.

³⁸ Kurz-Scherf, Lepperhoff, Scheele 2009: 210.

zeigt, die für die Frau nicht wünschenswert ist. Wenn sie sich einmal auf diese Situation einlässt, ist sie verletzbar und eigentlich gibt es kein zurück mehr. Im Fall von Medea versucht diese aber, den Ablauf rückgängig zu machen, indem sie das Kind tötet, jedoch wird dies nicht als Lösung sondern als verzweifelte Tat beschrieben.

Somit wird auch verdeutlicht, wer in dieser Gesellschaft am ehesten verliert: Die Schwächsten. Obwohl diese Kinder sich keiner unkorrekten Tat schuldig gemacht haben,³⁹ müssen sie für die Situation büßen, da sie eben die Schwächsten sind, wie wir aus George Taboris Zitat entnehmen können: „Es sind immer die Kinder, die am verletzbarsten sind,“⁴⁰ Hier zieht die Autorin die Parallele zur Realität: Der Mann ist dazu erzogen, in der Gesellschaft aufzusteigen und auch die Frau möchte diesen Ruhm erhalten, da er als erstrebenswert erscheint und als das Ziel eines jeden Menschen erkannt wird. Wenn sie sich aber auf den Ruhm beschränkt, muss sie skrupellos sein und die Emotionen nicht beachten und dies scheint viel schwieriger, wenn sie Kinder hat, weswegen sie sich gegen diese entscheiden muss.⁴¹ Also kommen wir zurück zu dem Thema Schuld und Unschuld: Trotzdem das Kind als unschuldig beschrieben wird, bekommt es die härteste Strafe, da es in der Gesellschaft diese Funktion übernommen hat. Es ist das schwächste Mitglied dieser Gruppe und übernimmt deshalb die noch schlechtere Position: Während die Frau vom Mann und der heutigen Gesellschaft unterdrückt wird, wird das Kind von der Frau unterdrückt, da sie im Rang eine Position weiter oben steht. Dies wurde aber von den vorherigen ausgelöst und demnach stellt es eine Kettenreaktion dar in der die Frau nur das Mittelstück ist und also nicht als Hauptschuldige angesehen werden kann. Wir kommen also auf Künzel zurück „der Schuldige von heute ist das Opfer von gestern,“⁴² und können davon ausgehen, dass die Kinder als Erwachsene der Zukunft auch grauenhafte Taten vollbringen werden und die Gewaltakte fortsetzen werden, wenn der Kreis nicht durchbrochen wird.

Die Entscheidung zum Kindsmord wird deshalb nicht als negativ eingestuft, lediglich wird analysiert, wie es dazu kommen konnte. Es erweckt den Eindruck, die Autorin bewertet den Mord nicht oder sieht ihn als „letzte

³⁹ Bei Müller entscheidet Medea, ihre Kinder haben sie verraten, da sie nicht zu ihr stehen. Loher entpersonalisiert ihr Kind, indem es keine aktive Rolle übernimmt und nicht spricht. Es dient demnach nur dazu, das Mutter-Kind Verhältnis darzustellen ohne das Kind als positiv oder negativ zu beschreiben, es bleibt ein Neutrum ohne eigene Handlung.

⁴⁰ Zit. in Stephan 2006: 25.

⁴¹ Vgl. Kurz- Scherf, Lepperhoff, Scheele 2009: 207.

⁴² Künzel 2007: 360-372, hier S. 368.

Möglichkeit,⁴³ an und die Frau ist –wie vorher beschrieben– nicht die einzig Schuldige an der Situation. Die Autorin zeigt hier auch keine Verhaltensrichtlinien: Die Absicht des Dramas liegt nicht darin, zu beschreiben, wie man sich verhalten soll, sondern, wie es zu dem Verhalten kommt, das für viele als schwer zu verstehen gilt und genau deshalb eine Herausforderung für die Autoren ist. So schafft sie es, dass der Zuschauer mit Medea sympathisiert, sie wird nicht als abstoßende Figur dargestellt, sondern der Zuschauer kann ihre Tat gewissermaßen nachvollziehen. Doch auch Jason wird nicht als Schuldiger empfunden, es ist eher eine Teilschuld aller Beteiligten, die zu dem Mord führt, dessen Auslöser und Hauptschuldiger der Mächtigeste ist: Sweatshop-Boss.

Nachdem in diesem Stück beschrieben wird, wie es zu einer abstoßenden Handlung kommen kann und der Leser sich in die Situation versetzt hat, die dazu geführt hat, etwas zu verstehen, das im ersten Moment unverständlich erschien, kann er nun versuchen, selbst etwas daran zu verändern. Dies ist die Funktion dieses Dramas: Erstens darzustellen, warum es zu einer anfangs als unnatürlich angesehene Tat wie dem Kindsmord kommen kann und es zweitens möglich zu machen, dass der Empfänger es nicht vollkommen verurteilt. Vielmehr schafft es die Autorin zu verdeutlichen, dass es dem Zuschauer in der dargestellten Situation als mögliche Konsequenz erscheint. Wenn er sich aber dann bewusst wird, welche abschreckende Konsequenz die vorher dargestellte Gesellschaft und ihre soziale Struktur demnach haben kann (es wird davon ausgegangen, dass niemand den Kindsmord als natürlich ansehen kann) sollte man versuchen, die Ideal- und Wertvorstellungen der Gesellschaft zu verändern, da sie unsere Art auf Dauer nicht erhalten. Wie wir bei Haas lesen können „[a]us der ‚beurteilenden‘ Handlung der Zuschauer ergibt sich gleichsam automatisch die ‚politische‘, die zu aktiven Handeln führen kann.“⁴⁴ Dies beinhaltet die Kritik an dem Kapitalismus: Jasons Suche nach dem Aufstieg innerhalb dieser Ordnung hat ihn dazu verleitet, Medea wider seiner Gefühle zu verlassen und dies wiederum verleitet Medea zu ihrer Handlung, aber es wird davon ausgegangen, dass der Zuschauer etwas daran verändern wollen wird. Wenn also zuerst die Situation dargestellt ist und dem Zuschauer durch ästhetische Distanz zum Drama klargemacht wurde, dass es sich zwar um antike Mythen handelt, diese sich aber auf die Situation der Gegenwart beziehen, kann dieser etwas an seiner Gegenwart verändern, wie aus dem Zitat hervorgeht: „Je größer die ästheti-

⁴³ Vgl. Haas 2006: 86.

⁴⁴ Haas 2007: 280-297, hier 282.

sche Distanz, so könnte man sagen, desto größer ist die potentielle Wirkung auf den Zuschauer.,⁴⁵

Aus der Analyse dieses Dramas geht hervor, dass nach Lohers Ansicht die ganzen in der BRD erlassenen Gesetze, die Mutterschaft mit der Karriere zu vereinbaren, keine wirklichen Auswirkungen auf die Gleichberechtigung der Frau hatten (und haben) und die Frau weiterhin als Unterdrückte des Systems dasteht. Obwohl es also Versuche gab, Mann und Frau in allen Aspekten und Bereichen als Gleichberechtigte anzuerkennen, stellt die Autorin ihre These auf, dass diese noch lange nicht erreicht wurde und eventuell nicht mit den richtigen Mitteln erkämpft wird, da es eben nicht die Frau als eigene Person anerkennt. Sie hofft demnach weiterhin auf eine aktive Entwicklung bis hin zur wirklichen Gleichberechtigung, aber in dieser Entwicklung muss sich der Einzelnde erst bewusst werden –oder sich dessen bewusst gemacht werden– dass diese gleichen Rechte noch nicht für alle existieren.

5. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Wie wir bei den zwei AutorInnen gesehen haben, haben sie die Frau sehr unterschiedlich behandelt, beide aber ihre Situation innerhalb der Gesellschaft kritisiert. Dennoch haben die zwei den Kindsmord, der ja seit Jahrhunderten als abschreckendste Tat Medeas gilt, nicht als durchweg abstoßende Handlung beschrieben, die das Entsetzen des Zuschauers hervorrufen, ihm jedoch auch als Denkanstoß dienen soll. Diese AutorInnen haben gemeinsam, dass Medea den Kindsmord sehr wohl begeht,⁴⁶ sie sich also nicht der Mode anderer deutscher AutorInnen des 20. Jahrhunderts anschließen, die Medea von dem Kindsmord freisprechen, sondern sie treffen die noch schwierigere Entscheidung, ihre Medea als Kindsmörderin darzustellen, ohne dass der Zuschauer sie gänzlich dafür verurteilt.

In den zwei analysierten Stücken findet eine Entwicklung statt: Bei Müller sehen wir die Aussage, nur die Frau kann die Geschichte verändern, wie am Ende durch den Spruch „eine Frau ist der gewohnte Lichtblick“,⁴⁷ gezeigt wird. Bei ihr erscheint Licht, das heißt, sie wird positiv bewertet und kann etwas verändern. Um dies aber zu tun, muss sie sich gewaltsam aus ihrer Lage befreien. Indem sie ihre Mutterrolle ablehnt, durchbricht sie die von der Ge-

⁴⁵ Haas 2007: 294.

⁴⁶ Von Luserke-Jaqui wird die These aufgestellt, Medea würde bei Müller nicht ihre Kinder töten (vgl. Luserke-Jaqui 2002: 214), der ich mich aber nicht anschließe.

⁴⁷ Müller 1994: 99.

sellschaft auferlegten Ketten, die sie an das Haus binden, und beginnt ihren Weg in die Freiheit. So wie die Frau bis zu dem Zeitpunkt behandelt wurde, war sie minderwertig und die Veränderung dieser Ansicht muss sie selbst beginnen. Die Frau erkämpft sich die Gleichberechtigung in diesem Stück aber durch Gleichheit: Indem sie alle geschlechtsspezifischen Merkmale abschafft und alle weiblichen Funktionen ablehnt, wie wir bei Jirku⁴⁸ lesen können: „Macht kann nur gewonnen werden, wenn man sich die männliche Rolle aneignet,“ kann sie sich dem Mann gleichstellen und seine Macht erlangen. Dafür werden diese traditionell als weiblich angesehenen Funktionen hier schlecht gemacht, als niedere Funktionen und Unterdrückungsmechanismen innerhalb der Gesellschaft angesehen und allein die männlichen erscheinen als erstrebenswert.

In *Medeamaterial* wird der Mann als Auslöser der Situation angesehen und man muss den Anfang und die Machtprobleme bei ihm als erstes bekämpfen –was auch durch die binäre Opposition der Figuren Jason-Medea also Mann-Frau dargestellt wird–. Er lässt das männliche Geschlecht als schuldig erscheinen: Die politischen Maßnahmen zur Gleichberechtigung sind schon ergriffen worden, aber der Mann hat sein Verhalten der Frau gegenüber noch nicht verändert, weswegen sie weiterhin als Unterdrückte dasteht. Müller hatte den Mythos der Medea zuvor schon in seinem Stück *Medeaspiel* verwendet, in dem er die Unterdrückung der Frau durch die Ehe gezeigt hat. Dies wurde mit einem erzwungenen Geschlechtsakt der Ehefrau auf der Bühne dargestellt, der mit der Schwangerschaft und Geburt des Kindes endete. Hier wurde bildlich veranschaulicht, wie Müller das Eheverhältnis einschätzte und wie die Frau zuerst durch den Mann und dann durch die Mutterschaft verklagt wird. Auch in seinem *Medeaspiel* dient die Ehe als rechtliche Institution, die dem Mann die Macht über seine Frau erteilt. Der Mann erscheint als Hauptunterdrücker der Frau, weil er sein Verhalten ihr gegenüber nicht verändert hat.

Bei Lohers *Manhattan Medea* hingegen bekommt die Weiblichkeit eine positive Einschätzung. Ihre Ansicht entspricht dem folgenden Ideal: Mann und Frau sind nicht gleich, aber sie müssen die gleichen Rechte und Chancen in der Gesellschaft haben. Bei dem Mann ist der Erfolg innerhalb der Gesellschaft wichtiger als die Gefühle, während die Frau sich weiterhin von ihren Gefühlen leiten lässt. Diese werden aber nicht negativ bewertet und sind nur Auslöser ihrer verzweifelten Tat. Loher analysiert hier aber auch, wie der Verstand vom Mann eingesetzt wird, um im kapitalistischen System aufzusteigen und wie die Frau ihm dabei gegen ihre Gefühle helfen soll. Dass sie

⁴⁸ Vgl. Jirku 2004: 181-190, hier S. 189.

sich am Ende dagegen entscheidet wird jedoch nicht negativ eingeschätzt: Medea konnte dieser Tat rational nicht zustimmen, da sie emotional nicht dafür war. Das bedeutet, Gefühle gewinnen an Wichtigkeit, man darf sie nicht wegen des sozialen Aufstiegs außer Acht lassen und Medeas abschließende Tat des Kindsmordes wird als verzweifelte Tat angesehen. Emotional ist sie gezwungen worden, da eine Frau eben nicht gleich wie ein Mann nur aus der Rationalität heraus handeln kann.

Anders als bei Müller steht der Mann bei Loher nicht als Hauptschuldiger da. Vielmehr sieht sie mit ihrer Kritik am sozialen System die Widerspiegelung des politischen Systems: Die Frau hat ihre Situation nicht selbst gewählt oder entworfen und selbst der Mann ist Opfer des kapitalistisch entworfenen Systems und dessen angestrebter Ideale. Der Herrscher oder Mächtigste des Systems ist demnach der Hauptschuldige, da er die anderen in ungewollte Situationen drückt, wie Jason, der Medea noch liebt, aber aus rationalen Gefühlen und um in der Gesellschaft aufzusteigen, Claire heiraten will. Deshalb kann hier nicht der Mann als Hauptschuldiger identifiziert werden, auch er ist ein Opfer. Vielmehr ist das Stück eine Kritik an dem aktuellen politischen System, das sich unweigerlich auch auf die emotionalen Beziehungen auswirkt und verändert werden sollte, da es für die Mitmenschen nicht gut ist –weder für den Mann noch für die Frau–.

Nach dieser Analyse kommen wir zu dem Schluss, dass die Frau durch die Mutterschaft dermaßen unterdrückt wird, dass sie sich als eigene Person aufgeben muss und dies wird in den zwei Dramen so beschrieben. Wenn sie die Schwangerschaft nicht freiwillig unterbrechen kann, ist ein symbolischer Kindsmord –nach den hier analysierten Stücken– unter Umständen rechtfertigbar, da der Frau vom politischen System her keine andere Wahl gegeben wird, wenn sie die Mutterschaft nicht annehmen will. Der Kindsmord stellt demnach keine Rache sondern eine Befreiung der Frau dar, wie Haas es als „Grenzbereich zwischen Politik und Privatsphäre,“ ausdrückt,⁴⁹ da die Mutterschaft immer der wichtigste Aspekt der weiblichen Ausgrenzung des Systems ist oder, wie bei Müller, sie in eine untergeordnete Rolle der Mutter und Ehefrau versetzt. Durch die Analyse der beiden Medea Dramen in der vorliegenden Arbeit wird die Kritik an der Situation der Mutter in der Gesellschaft dargestellt, da dieser Mythos –wie wir bereits gesehen haben– sehr geeignet dafür erscheint, die Rolle der Frau als Mutter im Kapitalismus zu analysieren.

⁴⁹ 2006: 383.

BIBLIOGRAPHIE

- Brettschneider, W. (1974). *Zwischen literarischer Autonomie und Staatsdienst. Die Literatur in der DDR*. Berlin.
- Emmerich, W. (1990). „Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie,“, in Hörnigk, Frank (Hrsg.) *Heiner Müller Material*. Leipzig.
- Esteban Santos, A. (2005). „Mujeres terribles,“, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 15, S. 63-93.
- Fuchs, G. (2008). „Politik: Verfasste politische Partizipation von Frauen,“, in Becker & Kortendiek (Hrsg.) *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 539-546.
- Galis, L. (1992). „Medea's Metamorphosis“, *Eranos* XC, S. 65-81.
- Haas, B. (2006). *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld.
- (2007). „Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas,“, *Monatshefte* 99: 3.
- Hauschild, J.-C. (2001). *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin.
- Jirku, B. (2004). „Evelyn Schlag und Almodena Grandes bilden Männer,“, *Estudios Filológicos Alemanes*, S. 181-190.
- Künzel, C. (2007). „Vielleicht kommt die Gewalt von innen,“,: Dea Lohers Poet(h)ik der Gewalt. *Monatshefte* 99: 3.
- Kurz-Scherf, I.; Lepperhof, J.; Scheele, A. (Hrsg.) (2009). *Feminismus: Kritik und Intervention*. Münster.
- Lehmann, H.-T. & Primavesi P. (Hrsg.) (2005). *Heiner Müller : Handbuch : Leben - Werk -Wirkung*. Stuttgart & Weimar.
- Loher, D. (1999). *Manhattan Medea*. Frankfurt am Main.
- Lütkehaus, L. (Hrsg.) (2001). *Mythos Medea*. Leipzig.
- Luserke-Jaqui, M. (2002). *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen & Basel.
- Morenilla Talens, C. (2006). *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia.
- Munaretto, S. (2009). *Medea. Ein Mythos und seine Bearbeitungen*. Hollfeld.
- Müller, H. (1994). *Herzstück. Verkommenes Ufer. Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Berlin.
- Preußner, H.-P. (2000). *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antiprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Köln, Weimar, Wien.
- Schulz, G. (1980). *Heiner Müller*. Stuttgart.
- (1982). „Abschied von Morgen,“, in *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*. Heft 73. *Heiner Müller*. München.

- Suárez Sánchez, F. (1998). *Individuum und Gesellschaft. Die Antike in Heiner Müllers Werk*. Frankfurt am Main.
- Stephan, I. (2006). *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln, Weimar, Wien.
- Teubner, U. (2008). „Beruf: Vom Frauenberuf zur Geschlechterkonstruktion im Berufssystem“, in Becker, Ruth & Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, S. 491-499.

