

# **TYCHO**

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

**Número 2**

**2014**

**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 Duart  
*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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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

MAYRON ESTEFAN CANTILLO LUCUARA

*Welcome to Thebes:*

Breve diccionario de ginecomitología tebana contemporánea..... 5

RUBÉN JOSÉ GARCÍA MURIEL

La hospitalidad (ξενία) en *Alceste* de Eurípides..... 27

NOEMÍ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Comunicación y conflicto familiar en *Las Traquinias* ..... 53

ANDREA NAVARRO NOGUERA

El silencio cómplice en el coro femenino:

cinco tragedias de Eurípides..... 71

MARÍA SEBASTIÀ SÁEZ

La *Andromaca* de Manuel Lassala:

una *scena lirica* setecentista..... 97



*WELCOME TO THEBES\**

BREVE DICCIONARIO DE GINECOMITOLOGÍA  
TEBANA CONTEMPORÁNEA

Mayron Estefan Cantillo Lucuara

Universitat de València  
maycanlu@alumni.uv.es

Artículo recibido: 12/06/2014

Artículo aceptado: 08/07/2014

**RESUMEN**

En este artículo, centraremos toda nuestra atención en las reformulaciones o *parodias* –en el sentido hutcheoniano del término– que la dramaturga británica Moira Buffini adscribe a las figuras femeninas que componen el elenco de *Welcome to Thebes* (2010). Partiremos de los valores clásicos –sofocleos mayoritariamente– de cada una de ellas, analizaremos en profundidad su nueva caracterización, desvelaremos los transtextos históricos que evoquen y, finalmente, pondremos de relieve la complejidad y riqueza de las mujeres míticas estudiadas.

**PALABRAS CLAVE:** Buffini, Tebas, ginecomitología, Sófocles, tragedia.

**ABSTRACT**

This article aims to focus on the reformulations or *parodies* –in the Hutcheonian sense of the term– that British playwright Moira Buffini attributes to the female figures featuring in *Welcome to Thebes* (2010). To this end, I first go over their classical –chiefly Sophoclean– meanings; I then proceed to analyse their new characterisation; I reveal the historical transtexts they evoke; and lastly, I bring to the foreground the rich complexity of the analysed mythical women.

**KEYWORDS:** Buffini, Thebes, gynaeco-mythology, Sophocles, tragedy.

\* El presente artículo es el resultado de la reelaboración de un capítulo de mi trabajo de fin de máster, dirigido por los Dres. Miguel Teruel Pozas y Laura Monrós Gaspar a lo largo de la edición 2013-14 del Máster en Investigación en Lenguas y Literaturas de la Universitat de València.

## 1. INTRODUCCIÓN

El siglo v a. C. y el XXI, con el mito inmortal de Antígona como lazo comunicante, entran en una zona de contacto transhistórico a través de una pieza teatral escrita por la dramaturga británica Moira Buffini y estrenada el 15 de junio de 2010 en la sala Olivier del Royal National Theatre de Londres.<sup>1</sup> Bajo el título *Welcome to Thebes*, la obra se apropia de la tragedia sofoclea de Antígona y, a partir de ella, cartografía políticamente una Tebas contemporánea que se esfuerza por emerger de una guerra fratricida, por desencallarse de un fracaso estructural equiparable al de las naciones postcoloniales y por estreñarse como democracia con el apoyo de la libre e ilustrada ciudad de Atenas.<sup>2</sup> En este denodado empeño, Eurídice reemplaza a su difunto Creonte, obtiene la victoria en las elecciones presidenciales, forma un gobierno mayoritariamente femenino y se ve respaldada por Teseo, el Primer Ciudadano de los atenienses. Sin embargo, a pesar del fin de la guerra, continúan las adversidades: la nueva presidenta pronuncia un decreto calamitoso contra Polinices, Antígona lo transgrede, Teseo lo desaprueba, Tideo y Pargea (Argea) ejercen una agresiva oposición contra el gobierno, muere Scud –un niño soldado– en el palacio presidencial, Atenas rompe sus relaciones con Tebas y, en suma, todo parece desmoronarse ante los ojos de los infaustos tebanos. Arrostrada frente a este trágico panorama, Eurídice aviva su ingenio político, recupera la confianza de Teseo con la amenaza de fraternizar con los espartanos y recibe, finalmente, la invitación de reabrir las negociaciones con y en Atenas, ciudad a donde pretenden exiliarse Ismene, Antígona, Mileto y Megara en busca de un mejor futuro.

¿Quién y cómo es la nueva Eurídice? ¿Qué personajes míticos femeninos forman su gobierno? ¿Qué papel desempeñan Antígona e Ismene en la Tebas de nuestro siglo? ¿Qué nos tiene que decir Pargea desde la oposición? ¿A qué se debe la presencia de Megara en esta apropiación? Formulémoslo en una sola pregunta: ¿Quiénes y cómo son las figuras grecolatinas que Moira Buffini revisita y reinventa para su propuesta de ginecomitología tebana contemporánea? Nuestro interés recae única y exclusivamente en el elenco de mujeres

<sup>1</sup> Monrós (2011: 6): Buffini nace en 1967 en Cheshire (Inglaterra), estudia arte dramático en el Royal Welsh College of Music and Drama, abandona la actuación, se consagra a la dramaturgia y cuenta, entre sus principales títulos, con obras como *Dinner* (2002) y *Dying for it* (2007).

<sup>2</sup> La relación que entabla Buffini entre su Tebas contemporánea y el África postcolonial (concretamente, la actual Liberia) reviste toda obviedad y se confirma no sólo en entrevistas con la propia autora, sino en otras muchas fuentes: véanse, por ejemplo, Monrós (2011: 6-7), Wrong (2010), Spencer (2010), Taylor (2010) o Billington (2010).

que componen la obra de la dramaturga británica por ser ellas no sólo las más numerosas, sino también las principales responsables políticas de la reconstrucción de Tebas. Nuestro objetivo es interrogarlas, contrastarlas con sus roles clásicos, analizar su nueva caracterización y, en definitiva, examinar las operaciones de resignificación y los efectos paródicos que experimentan en el proceso de su adaptación y modernización. Para ello, empezaremos con los significados clásicos primarios de cada figura, los cotejaremos con las nuevas atribuciones que reciben, describiremos las funciones que llevan a cabo en la Tebas del siglo XXI, explicitaremos las alusiones más llamativas que se hagan a la historia antigua y a la contemporánea, invocaremos el hipotexto sofoleco toda vez que el personaje lo requiera, y haremos todo esto recurriendo a los modelos teóricos de Gérard Genette, Linda Hutcheon y Lorna Hardwick.<sup>3</sup> De ellos adoptaremos las nociones de adaptación, apropiación, refiguración, parodia, transtextualidad, intertextualidad, hipotextualidad e hipertextualidad, necesarias todas ellas para comprender y definir el tipo de texto que estudiamos en el presente artículo.

Por razones de adecuación a nuestro objetivo y de claridad expositiva, imitaremos la estructura propia de un diccionario, organizando los personajes alfabéticamente y dedicando un capítulo independiente a cada uno de ellos. Abordaremos un total de siete figuras y, antes de las conclusiones, añadiremos un acápite brevísimo para los personajes femeninos menores.

## 2. AGLAYA: *WE NEED MONEY, NOT IDEALS*

Homero, siempre a la cabeza de la literatura antigua de los griegos, es el primero en hacer referencia a la figura de Aglaya en el Canto XVIII de su magna *Iliada* (382-392). Nos la presenta como «la hermosa Caris del fúlgido velo» y como la hospitalaria esposa del dios Hefesto.<sup>4</sup> Hesíodo, en su *Teogonía* (907-909), la bautiza con el nombre de Aglaya, la emparenta con Zeus y Eurínome y la hermana con otras dos diosas, Eufrosine y Talía, con quienes forma la tríada de las Gracias o Cárites. En los versos 945 y 946, el poeta de Ascra la

<sup>3</sup> Desde el punto de vista teórico, basamos nuestro estudio en tres obras distintas que nos equipan con la terminología que precisamos para leer y analizar los textos que nos interesan: *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms* (1985) y *Reception Studies* (2003).

<sup>4</sup> Smith (1870: 686, vol. I): la identidad de Aglaya confluye y se confunde con la de Afrodita por dos razones: por ser ambas máximas exponentes de la belleza divina y por estar emparentadas con la deidad del fuego. El propio Homero incurre en esta confluencia al emparejar a Afrodita con Hefesto –y sexualmente con Ares– en el Canto VIII de la *Odisea*.

describe como la más joven de las tres hermanas y, en sintonía con Homero, la empareja con Hefesto. No obstante, según William Smith,<sup>5</sup> su ascendencia, sus relaciones fraternales y su matrimonio son, como es habitual en la inmensa mayoría de los mitos grecolatinos, cuestiones abiertas a toda suerte de variación, dependiendo del mitógrafo, la región o la cultura receptora.

Mayor consenso concitan los atributos que caracterizan a Aglaya, ya que al ser un claro ejemplo de lo que se conoce como determinismo nominativo, la diosa personifica básicamente aquello que designa su nombre propio en griego clásico: «brillo, esplendor, hermosura; júbilo, regocijo, fiesta, triunfo, gloria».<sup>6</sup> Moira Buffini, sin embargo, quebranta el consenso reemplazando la belleza física de la fulgente Caris por el recio temperamento de una ministra de asuntos exteriores, de una hábil estrategia política y, sobre todo, de una asertora del pragmatismo. Miembro del gobierno de la presidenta Eurídice, la nueva Aglaya manifiesta meridianamente, en su primera aparición, su agudeza diplomática y su incapacidad de inhibir su espíritu crítico: desaprueba sin tapujos la decisión de invitar única y exclusivamente a los atenienses a la inauguración del nuevo ejecutivo tebano, estima necesaria y estratégica la valiosa presencia de los espartanos y propugna la idea de ocasionar una guerra de intereses entre las dos voraces potencias con Tebas como premio. Esta propuesta tiene de telón de fondo las divergencias de modelos políticos y las confrontaciones bélicas que históricamente separaron a Atenas y Esparta,<sup>7</sup> dos estados que, pese a sus evidentes diferencias, comparten, en opinión de Aglaya, la codicia ilimitada, el afán de control absoluto, el complejo de superioridad, el egoísmo feroz y el férvido deseo que toda metrópolis imperialista alberga de interferir en países

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 686-687: Son diversos los autores antiguos que versionaron la fábula de Aglaya y, por extensión, la de sus hermanas; entre ellos se encuentran, por nombrar unos pocos, Píndaro (*Olimpica XIV*), Pausanias (*Descripción de Grecia*, 5. 11. 1 y 9. 35. 1) o Nono de Panópolis (*Dionisiacas*, 24. 261, 29. 330 y 33. 57). En cuanto a los cambios regionales, destaca el hecho de que los atenienses y espartanos sólo contemplasen la existencia de dos Cárites. Los romanos, por su parte, aunque preservaron a las tres juntas, modificaron ligeramente sus significados convirtiéndolas en símbolos de la gratitud y la benevolencia.

<sup>6</sup> Seguimos la definición del *Diccionario Manual Griego clásico – Español* (Pabón, 2007: 4).

<sup>7</sup> Basta con consultar, por ejemplo, las obras de Stephen Todd (1996), Anton Powell (2001), Donald Kagan (2005) o Nigel Bagnall (2006) para comprender las fuerzas ideológicas, económicas y sociales que mantenían distanciadas a ambas polis hegemónicas: desde el conservadurismo oligárquico de los espartanos frente al régimen democrático de los atenienses y el hermetismo político frente al expansionismo marítimo hasta la primacía de la economía agrícola frente a la comercial y el militarismo social y educativo frente al urbanismo y la ilustración. Todas estas diferencias, agudizadas y cronificadas con el tiempo, culminaron en la longuísima Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), uno de los conflictos más prolongados, sangrientos y destructivos de la Antigüedad.

extranjeros inestables en pos de cualquier beneficio. Si se atizase esta rivalidad, piensa Aglaya, Tebas podría llegar a formar una sólida alianza con aquél que mejor trato le diere. No obstante, su estrategia se rechaza inicialmente y se ve postergada hasta el momento en que, tras la crisis diplomática con Teseo, se redescubre como la única vía posible para obtener el apoyo íntegro de Atenas.

Frente a los deseos de Eurídice de convertir la ciudad en un satélite *democrático* en la libre órbita de Atenas, Aglaya sólo anida una única aspiración: poner fin al hambre de su pueblo. Todo lo demás lo estima prescindible y hasta lujoso. Ni la democracia, ni la libertad ni ningún otro noble ideal la inspiran tanto como la voluntad de acabar con la inestabilidad y la miseria de sus conciudadanos. He ahí la manifestación máxima de su pragmatismo –y, por supuesto, de su benevolencia–.

De su indómito espíritu crítico sobran ejemplos, pero dos en particular destacan por su singular intensidad: por un lado, la indiscreta repulsa que profesa por Teseo y, por otro, la indisciplina política que exhibe sin reparo ante su presidenta. Lo primero se hace patente en su descripción del mandatario ateniense como un instigador de conflictos desde un escritorio y se torna especialmente visceral cuando descubre en el tercer acto que Teseo se le insinuó sexualmente a Eurídice. Este hecho se traduce directamente en el ascenso al punto álgido de la repugnancia que la Caris alberga hacia él. En cuanto a su indisciplina política, basta con señalar la escena en que reprueba a Eurídice tajantemente por haber tomado la incauta decisión de dejar insepulto el cuerpo de Polinices, una decisión que, a su juicio, incurre en un error propio de un autócrata y que la propia presidenta acaba lamentando cuando reconoce, en su momento de anagnórisis, la perfidia de su decreto, surgido del odio.

La metamorfosis feminista que experimenta Aglaya en la pieza de Buffini es, a tenor de todo lo anterior, sumamente radical: de su belleza se elude toda mención en favor de su aguda inteligencia política.<sup>8</sup>

### 3. ANTÍGONA: *I NEVER SEE THE POLITICS / I'M BLIND TO THEM*

De acuerdo con Bañuls y Crespo (2008: 18-63), ninguna de las obras del llamado Ciclo Tebano, ninguna de las epopeyas homéricas, ninguna obra de Es-

<sup>8</sup> Es, creemos, una transformación feminista, puesto que suscribe la reivindicación de desestetizar a la mujer –reducida a objeto de belleza– y concebirla, en cambio, como un sujeto con valía intelectual. Véanse, en esta línea, obras críticas como *Reconcilable Differences: Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism* (Chancer: 1998) o *Feminism, Femininity, and Popular Culture* (Hollows: 2000).

tesícoro, ningún poema de Píndaro, ni tampoco ninguna tragedia de Esquilo<sup>9</sup> hace referencia a la figura de Antígona Labdácida. De ella no se tiene «testimonio alguno que permita confirmar su existencia con anterioridad a la tragedia de Sófocles» (32). Es éste, por tanto, «el primer autor del que tenemos certeza que escribió sobre la hija de Edipo, Antígona, dándole [tal] entidad» (63), que no sólo la incluyó en el elenco de una de sus obras, sino que la erigió como un complejo personaje dramático y una portentosa heroína trágica. Muestra de ello son la gran riqueza de atributos que ostenta,<sup>10</sup> la infinitud de interpretaciones críticas que sugiere dada su complejidad<sup>11</sup> y, quizá más significativo aún, la incalculable cantidad de versiones y apropiaciones que de ella se han hecho a lo largo de la historia de Occidente.<sup>12</sup>

Entre las vastedades que cubren dichas versiones se encuentra nuestro hipertexto base, en el que Antígona, curiosamente, sólo desempeña una función secundaria con parlamentos concisos y relativamente escasos. Esto no equivale, sin embargo, a que su presencia sea superflua e irrelevante, pues Buffini, aunque le confiere un papel menor, no la despoja de su potente esencia dramática original. Antígona no pierde su carácter díscolo: se enfrenta a su hermana Ismene y, asumiendo las inexorables consecuencias trágicas de

<sup>9</sup> Podría decirse que los cien últimos versos de *Siete contra Tebas* constituyen la primera alusión a la princesa tebana de no ser por el hecho de que, según la mayoría de estudiosos, «es poco probable que Esquilo, aunque sólo fuera por cuestiones de técnica dramática, concluyese su tercera tragedia sobre el aciago destino de esta saga [la de los Labdácidas] con el inicio de un nuevo conflicto» (Bañuls y Crespo, 2008: 59).

<sup>10</sup> Una simple lectura del texto de Sófocles nos revela la idiosincrasia de Antígona, caracterizada, entre otras cualidades, por la insumisión, la disidencia, la piedad, la férrea defensa de la legislación de los dioses, el amor fraternal, la lealtad a sus principios familiares, la erguida capacidad de sacrificio y, desde luego, la firmeza inquebrantable ante la autoridad de Creonte. Esta enumeración de atributos la condensa R. C. Jebb (1990) describiendo a Antígona como «a true heroine; no fanatic enamoured of martyrdom, no virago, but a true woman, most tender-hearted, most courageous and steadfast; whose sense of duty sustains her in doing a deed for which she knows that she must die».

<sup>11</sup> Al decir infinitud de interpretaciones, no exageramos: la recepción crítica de Antígona conforma un corpus tan voluminoso que ha impuesto la necesidad de elaborar materiales recopilatorios como *Readings on Antigone* (Nardo: 1999), *Antigone e la filosofia* (Montani: 2001), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (Wilmer y Zukauskaitė: 2010) o *Feminist Readings of Antigone* (Söderbäck: 2010), por citar algunos ejemplos.

<sup>12</sup> Para hacernos una idea aproximada, quedémonos con el número de obras que listan Bañuls y Crespo en su magna enciclopedia antigoniana (2008): más de 250 creaciones literarias. Esta cifra, no obstante, se inflaría exponencialmente si añadiésemos las reescrituras, refiguraciones artísticas y recepciones filosóficas que recogen George Steiner (1986), Carlos Morais (2001), Rómulo E. Piannici (2008), R. Duroux y S. Urdician (2010) o A. M. Belardinelli y Giovanni Greco (2010) en sus respectivos corpus de textos basados en la heroína sofoclea.

sus actos, transgrede el decreto gubernamental de dejar insepulto a su hermano Polinices. Se mantiene enrocada en su postura de ciega defensora de lo íntimo, lo privado, lo familiar, lo fraternal, lo consanguíneo y, en definitiva, lo que la política, en su opinión, no debe tocar. Por esta razón, deprecia las órdenes de Eurídice, las concibe como formas abusivas de poder y de barbarie y les da la espalda en un acto de repudio hacia la política y de aserción de su incondicional amor fraternal y de sus principios familiares.<sup>13</sup> Podemos decir, en este sentido, que su caracterización es puramente hegeliana: en sus *Lecciones sobre la estética*, el filósofo prusiano pasa la figura de Antígona por un filtro dialéctico que la contrapone a Creonte, representante de la Razón de Estado y del derecho público, y que la convierte en adalid de la ética interior, de la esfera privada y de la afectuosidad. En otras palabras, Antígona encarna, tanto en la interpretación de Hegel como en la propuesta de Buffini, «el íntimo amor familiar y el deber para con el hermano [...] y tiene como pathos el interés familiar».<sup>14</sup>

Hasta el momento, la resignificación de Antígona en *Welcome to Thebes* no difiere drásticamente del hipotexto sofocleo, puesto que, como hemos señalado, su esencia dramática se preserva con notorio apego al original. Empero, no todo es fidelidad: se perciben fácilmente tres desviaciones o diferencias dignas de anotación y comentario. La primera afecta a la relación de la princesa tebana con Hemón. En la obra de Sófocles, aunque ambos personajes aparecen como prometidos, no se muestran unidos por ninguna clase de sentimiento en común. Antígona no dedica, en ninguna intervención, ni una sola palabra a quien estaba destinado a convertirse en su marido. Ni tan si quiera en su *kommós* final lo menciona explícitamente. Sus lamentos sólo apuntan al sacrificio que se autoimpone en nombre del deber familiar, a la terrible maldición que se cierne sobre su linaje y a la desgracia de no haber podido contraer matrimonio en vida ni de haber tenido la oportunidad de ser madre. En el caso de Hemón, sucede algo especial: en el agón que entabla con su padre, no defiende la causa de Antígona en razón del amor que por ella profesa,<sup>15</sup> pero sí salta a la vista con su amenaza de quitarse la vida, con las palabras contra el amor que entona el Coro (vv. 781-800) y con su posterior suicidio que una fuerza interior afectiva actúa en él.

<sup>13</sup> En el agón que entabla con Ismene en la pieza de Buffini, Antígona manifiesta que la nueva presidenta de Tebas «isn't peace / She's power / Power is never peace / It is barbarity» (44).

<sup>14</sup> Hegel (1989: 34, trad. Alfredo Brotóns).

<sup>15</sup> Su apología únicamente invoca el nombre de la justicia, las prerrogativas de los dioses y el sentir popular para hacer caer a Creonte en la cuenta de que sus decisiones contra Antígona son un exceso propio de tiranos.

Buffini efectúa dos cambios: no sólo exterioriza dicha fuerza, sino que la inculca tanto a Antígona como a Hemón. A ambos los une en un deseo recíproco y en una especie de juego de contenida tensión sexual que detona en el desenlace de la escena I del Acto 2, donde, ante la cercana presencia de Hemón, Antígona se siente incómoda, le pide mantener las distancias y hasta le inventa que se encuentra enferma. El joven atribuye la renuencia de la princesa a su horripilante invidencia,<sup>16</sup> mas no desiste en su deseo de acercársele y confesarle su latente amor. Acaban, finalmente, tocándose, abrazándose y dejando entrever su mutua atracción.

La segunda diferencia radica en los argumentos que emplea Antígona para legitimar su transgresión de la ley tebana. En el texto de Sófocles, los motivos son esencialmente dos: la defensa de las prerrogativas divinas –que exigen dar sepelio a los muertos– y el amor/deber familiar. Este último, en detrimento del primero, se impone como único motor de actuación en el texto de Buffini e incluso alcanza un nivel de importancia maximalista. Antígona se muestra tan irracionalmente engeguedada por el amor hacia su hermano y por la necesidad de enterrarlo,<sup>17</sup> que ni siquiera atiende a las graves acusaciones de despotismo y crímenes sexuales que Ismene lanza contra Polinices. Ante ellas la única reacción y justificación de Antígona es: «He is our blood» (32). Su amor fraternal y su deber familiar totalizan su causa.

La tercera diferencia atañe a la estrecha relación que guarda Antígona con la muerte. Sófocles obedece argumentalmente al nombre de su heroína<sup>18</sup> declarándola primero futura novia de Hades y consumando luego su unión con la deidad del inframundo a través del suicidio. Buffini, por su parte, no parece ver necesidad alguna en mantener dicha unión, pues, al fin y al cabo, Antígona ya lleva a costas la muerte. Tiresias se lo anuncia con total contundencia al principio de la obra: «You're breathing but you are not alive» (8). Estas palabras las corrobora Eurídice describiendo a la princesa como una envejecida jovencuela extenuada espiritualmente por un Edipo decrepito y ciego.<sup>19</sup> Por esta razón, por su vacuidad anímica y su existencia

<sup>16</sup> Buffini caracteriza a Hemón como un estudiante de medicina que pierde la visión en la guerra que asola la ciudad de Tebas.

<sup>17</sup> Tan irracional parece que dos personajes del elenco de Buffini, Tideo y Mileto, la describen directamente como loca (30 y 70), una descripción que ya hace el Corifeo de Sófocles (vv. 220 y 383).

<sup>18</sup> Los dos lexemas que forman el nombre de Antígona la definen como aquella que se opone al nacimiento o a la acción de engendrar (Pabón 2007: 56 y 122), una oposición que la sitúa en relación semántica directa con la muerte.

<sup>19</sup> Se trata de una alusión directa a *Edipo en Colono*.

inauténtica, no hace falta que fallezca físicamente. Es, digamos, portadora en vida de su propia muerte.<sup>20</sup>

Al final de la pieza de Buffini, en su última aparición, Antígona se encuentra al lado del invidente Hemón volviendo a repetir la función de lazarillo que ejerció con su padre, como si el mundo sólo le hubiese reservado una única tarea en su moribunda vida.

#### 4. EURÍDICE: *I AM PRESIDENT OF FAMINE*

Trasladada de un espacio de práctico mutismo a una compleja posición protagonista, la figura de Eurídice, esposa de Creonte y madre de Hemón, encarna la mayor diferencia entre Sófocles y Buffini. El tragediógrafo griego sólo le atribuye en toda su obra un brevísimos monólogo y un trágico final (su suicidio),<sup>21</sup> mientras que la dramaturga británica le concede el protagonismo máximo y con él la presidencia de Tebas a expensas de Creonte, quien acaba descuartizado en plena guerra. Esta revalorización, sin embargo, no sólo se traduce en un desplazamiento de una figura periférica al centro de atención o en una dotación de voz propia a la que fuera una mera sombra en la escena sofoclea, sino también –y esto quizás sea lo más importante– en una complejización del personaje de Eurídice, articulada por medio de una frágil dicotomía entre lo personal y lo político. En lo atinente a lo primero, a su fuero interno, son fundamentalmente tres los factores que mayor importancia revisten en la personalidad de la presidenta: (1) la profunda aversión que el poder le suscita por considerarlo una esfera exclusivamente masculina, (2) el miedo cervical a caer en los pantanos de la corrupción política como le sucedió a su difunto esposo y (3) el odio y la sed de venganza que siente contra Polinices por haberle asesinado a su hijo Meneceo. Cabe anotar que esta figura –la de Meneceo– no proviene de Sófocles, puesto que en su obra no hay referencia alguna a él. Es muy probable, entonces, que Buffini haya recurrido a *Fenicias* de Eurípides, donde sí aparece como hijo de Creonte y Eurídice y como un joven héroe capaz de sacrificar su propia vida a fin de aplacar la ira del dios Ares, cuya ser-

<sup>20</sup> Téngase en cuenta, además, que, gracias a la derogación final del decreto y la autorización del sepelio de Polinices, Antígona no se ve abocada a llevar su transgresión hasta el límite de la muerte.

<sup>21</sup> Hemos de reconocer, sin embargo, que la efímera actuación de la Eurídice sofoclea no carece de profundidad e importancia. Su suicidio no es una nimiedad sin mayor contenido que el derivado del dolor que le causa la muerte de su hijo. En realidad, se trata de un decidido acto acusatorio y fatídico contra Creonte: «Eurídice quiere verter la sangre y que recaiga sobre su esposo, Creonte, a quien considera responsable de la muerte, también por suicidio, del hijo que le quedaba vivo, Hemón, y lo hace ante el altar doméstico para reforzar la maldición» (Morenilla 2013: 50).

piente sagrada había sido asesinada por Cadmio, fundador de Tebas y remoto ascendiente de Meneceo.

Como ente público, Eurídice inicia su actividad política organizando y movilizándolo desde la prisión a sus conciudadanas tebanas con la intención última de forzar a los hombres a negociar la paz de la ciudad. Tras el fin de la guerra, consigue vencer a la oposición encabezada por Pargea y gana los primeros comicios democráticos en la historia de Tebas. Su primera decisión como presidenta es invitar a la inauguración de su ejecutivo al Primer Ciudadano de Atenas, Teseo, a quien admira profundamente por los ideales que representa y con quien se siente en deuda por haber contribuido generosamente al establecimiento de la paz y de la democracia en Tebas. En este sentido, y en claro contraste con la mentalidad de la ministra Aglaya, Eurídice preconiza una visión idealista del quehacer político: sus aspiraciones no se circunscriben a la lucha contra la pobreza y la inestabilidad, sino que apuntan ambiciosamente a las alturas de los valores democráticos. Por ello, en su agón con Aglaya, muestra toda su veneración por el libre e ilustrado gobierno de los atenienses, así como todo su desprecio por el régimen opresor de los espartanos, obviando, sin embargo, el hecho de que Atenas, como potencia internacional, no le brinda auxilio a su moribunda ciudad por amor —diáfano y desinteresado— a la democracia y a la libertad, sino que más bien lo hace con la férrea voluntad de integrarla en su órbita económica. Es meridianamente evidente que el intertexto subyacente a esta relación que Buffini entabla entre Atenas y Tebas no puede sino identificarse con la inicua política internacional contemporánea y, más concretamente, con las injerencias abusivas de los países hegemónicos de hogaño en las desdichadas regiones del tercer mundo.

En su discurso inaugural, henchida de triunfalismo, Eurídice declara oficialmente el final de la guerra, proclama orgullosamente la libertad de su pueblo, exalta la labor de las mujeres tebanas por haber sido las verdaderas arquitectas de la paz y otorga a seis de ellas los cargos ministeriales. Estos otorgamientos, así como el proyecto de paz y reconciliación que promueve la presidenta, funcionan como otro espacio de catapultas intertextuales que nos remiten a la historia contemporánea de Liberia y, más específicamente, a la figura de Ellen Johnson-Sirleaf, primera presidenta electa de África, premio nobel de la paz, cabeza de un poder ejecutivo mayoritariamente femenino y promotora de una comisión destinada a investigar las violaciones de derechos humanos que se cometieron en su país antes de su ascenso a la presidencia.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Monrós 2012: 6-7.

Ahora bien, justo después de su peroración fundacional y de la supuesta posesión espiritual de Tideo,<sup>23</sup> Eurídice, en su afán de afirmar su autoridad, comete la trágica torpeza (*hamartía*) de entreverar las dos esferas de su vida, politizando su odio y venganza contra Polinices por medio de un decreto que prohíbe su entierro. Este craso error marca un punto de inflexión en su incipiente carrera presidencial, ya que la arrastra del triunfalismo inicial al fracaso. Aglaya muestra su rotundo disenso con respecto al decreto por ver en él una decisión autocrática. Antígona, llevada por el amor y el deber familiar, se rebela sin miedo, insta infructuosamente a su hermana a la desobediencia y acaba transgrediendo la ley de la presidenta. Tideo y Pargea aprovechan la creciente inestabilidad del gobierno para reunir una milicia en honor de su líder y mártir Polinices. Teseo, por su parte, se suma a la desaprobación del decreto y contribuye al quebrantamiento de las fronteras entre lo personal y lo político, lisonjeando a Eurídice por su belleza y proponiéndole tácitamente un encuentro íntimo. En un primer momento, la presidenta se siente profundamente humillada por ser tratada como un objeto sexual, pero luego, ante sus ministras, se arrepiente de no haber accedido a las insinuaciones de Teseo en sacrificio por la libertad, la paz y la vida de su pueblo.

Todo empeora con el asesinato de Scud, el niño soldado,<sup>24</sup> a manos de uno de los guardaespaldas de Teseo. Atenas rompe sus relaciones diplomáticas con Tebas. Eurídice sucumbe: ruega a sus huéspedes atenienses que no desamparen su ciudad, reconoce ante Antígona su *hamartía* y deplora el fracaso de su proyecto de paz por culpa del odio y la venganza. Para remediar la situación, la presidenta revoca el decreto contra Polinices, autoriza su entierro y consigue recuperar la ayuda de Atenas con la amenaza de aliarse con Esparta. Esta reconciliación no se da, sin embargo, en términos estrictamente políticos, sino en una llamativa escena lavatoria donde Teseo y Eurídice rezuman un palpable magnetismo sexual: comparten confesiones íntimas,<sup>25</sup> manifiestan

<sup>23</sup> Los principales representantes de la oposición, Pargea y Tideo, fingen que el espíritu de Polinices, su difunto líder, se apodera del cuerpo de Tideo para ilegitimar el nuevo gobierno de Tebas y para reclamar su derecho a ocupar la presidencia a través de sus dos portavoces.

<sup>24</sup> Único personaje desvinculado de la mitología grecorromana, Scud, cuyo nombre designa en inglés a un tipo de misil, se alza como el exponente de la tragedia de los niños soldados, un fenómeno abominable que nos expone con precisión y sin anestesia la profesora Alcinda Honwana (2006), basándose en su experiencia personal en Mozambique y Angola.

<sup>25</sup> En un acto de exhibición de su lado más humano y débil, Teseo hace partícipe a Eurídice de la historia que nos cuenta Eurípides en su *Hipólito*, una tragedia que trata del castigo que inflige Afrodita al hijo de Teseo por su soberbia, del amor desenfrenado que embarga a la esposa del rey (Fedra) por su hijastro, del suicidio que ésta comete por despecho, de la falsa acusación de violación que cae sobre Hipólito y de la muerte de éste por aplastamiento bajo sus caballos.

abiertamente su deseo de reencontrarse en el futuro sin máscaras políticas y, en su última aparición, salen juntos ante la muchedumbre para proclamar públicamente su restaurada alianza. Pese a esta aparente reconciliación, cabe puntualizar, el final de la obra nos da a entender que la idea de fraternizar con los espartanos se mantiene en pie, ya que los senadores del gobierno «enter, preparing for the arrival of the Spartans» (113). Puede que la estrategia de los tebanos consista ahora en jugar a dos bandas, con la ayuda de las dos grandes potencias del mundo.

Con todo, la propuesta de Buffini no sólo consiste, como señalamos anteriormente, en una mera revalorización, sino más bien en una heroización de la figura de Eurídice, forjada en la gloria de la victoria, en la obligación de someterse a la voluntad de los poderosos, en la necesidad de sacrificarse por el bien de su nación, en la adversidad de sus enemigos políticos, en la falibilidad humana, en la caída trágica y, finalmente, en la restauración –política y personal– de la relación con Atenas.

##### 5. ISMENE: *NOT SWEET / NOT GIRL*

Si evocamos la obra de Sófocles, recordaremos enseguida que el personaje de Ismene, la hermana de Antígona, únicamente destaca por su ignorancia inicial de las decisiones políticas tomadas por Creonte, por su acobardado respeto a las leyes de los hombres, por su conciencia de la inferioridad social de las mujeres, por su intento de implicarse en el *sagrado delito* perpetrado por su hermana y, en suma, por su cierta pequeñez ante la decidida e insumisa figura de Antígona.<sup>26</sup> Este retrato, como es de esperar, cambia sustancialmente en manos de Buffini. La autora inglesa, en lógica consonancia con las metamorfosis y parodias ya explicadas, no puede permitir que Ismene se quede en la sombra de su proyecto de reinención mitológica; no puede prolongar su desventaja o medianía con respecto a su hermana; resignificarla y revalorizarla es imperativo; por ello, la transforma en un personaje redondo cuya caracterización presenta dos facetas radicalmente distintas con un antes y un después delimitado por el cuarto acto. Antes de éste, conocemos

<sup>26</sup> Coincidimos plenamente con Lesky (1973: 129) cuando dice de Antígona que «su carácter y su decisión aparecen en contraposición al modo de ser de su hermana Ismena». Esto no implica, sin embargo, que veamos a Ismene como una figura ninguneada o insignificante. ¡De ningún modo! Consideramos, antes bien, que la función que le corresponde es la de asumir «perfectamente su papel de doncella mítica: ante todo la obligación de ser obediente y sumisa, no ya a un padre que no tiene, sino al poder establecido, aunque al fin y al cabo Creonte es ahora, no sólo el rey, sino también el cabeza de familia» (Picklesimer, 2000: 223-4).

a una Ismene diametralmente opuesta a su correlato sofocleo: la joven se muestra políticamente comprometida, apoya fervientemente los proyectos de Eurídice, defiende los principios ideológicos de Atenas, desprecia las tradiciones y supersticiones del pasado,<sup>27</sup> apuesta ambiciosamente por el futuro y el progreso,<sup>28</sup> posee plena conciencia de los acontecimientos políticos de su ciudad, se niega a secundar a Antígona por lealtad a su presidenta, critica a su hermana por preocuparse por el cadáver de un familiar que poco conocía y comparte con Eurídice una inquina visceral contra Polinices.<sup>29</sup> Con todo esto, nada queda de su apocada presencia original.

Sin embargo, en el cuarto acto, después de revelarse incapaz de denunciar públicamente a Tideo por haberla violado durante la guerra, Ismene nos hace una sorpresiva confesión:

I think it's in my nature, buried under years, to be quite shallow and to laugh.  
I think alone of Oedipus' children I've got a sense of humour. Burying our  
brother nearly split my sides. And the biggest joke of all is that Haemon has  
proposed. He has asked you, Antigone, to be his wife.  
It was a nice proposal; very sweet.  
But by mistake  
The stupid, eyeless oaf made it to me (95).<sup>30</sup>

En este breve parlamento, la joven se nos autorretrata como una mujer superflua, frívola, burlona y ofensiva. Se mofa de la voluntad de su hermana de enterrar a Polinices. Parece prorrumpir en ofensivas carcajadas al recordar la confusión en que incurrió Hemón cuando le pidió matrimonio a ella creyendo que era Antígona. Expresa luego ante Eurídice, en quien antes depositaba ciegamente toda su esperanza, una discrepancia rotunda con respecto a la efímera idea de regenerar la ciudad de Tebas sin el auxilio de las potencias extranjeras.

<sup>27</sup> Para la nueva Ismene, Tiresias, portavoz de los muertos y de las fuerzas ocultas del mundo, no tiene cabida en la nueva Tebas. Sus palabras son irrelevantes: «You're irrelevant in our new Thebes» (63).

<sup>28</sup> En su agón con Antígona, declara firmemente: «I want to represent the future» (44).

<sup>29</sup> Ismene alega que, gracias a la travesía con su padre hacia la ciudad de Colono, Antígona se libró de presenciar las crueldades, las violaciones sexuales y los actos de sumo despotismo que perpetraba Polinices cuando gobernaba Tebas.

<sup>30</sup> *Creo que está en mi naturaleza, enterrado bajo los años, ser bastante superflua y reírme. Creo que entre los hijos de Edipo soy la única que tiene sentido del humor. Casi me parto de la risa ante la idea de enterrar a nuestro hermano. Y la broma más fuerte de todas fue cuando Hemón se me declaró. Te ha pedido a ti, Antígona, que seas su esposa. / Fue una bonita proposición; muy linda. / Pero por error / el estúpido zoquete sin ojos me la hizo a mí.*

Pierde su fe en la posibilidad de cambio y progreso. Deja de apoyar a su presidenta y, finalmente, decide emigrar a Atenas con la intención de emanciparse, pues piensa que «In Athens I wouldn't have to be a relic from this house. I could wear jeans and smoke» (94-95).

La pregunta salta por sí sola: ¿A qué se debe semejante cambio en la evolución del personaje de Ismene? ¿Qué ocasionó tamaña conversión de defensora política del gobierno de Eurídice a futura exiliada vacía de todo optimismo? Tal vez la razón estriba en el despertar del recuerdo de la violación sexual que sufrió en la guerra: cuando Pargea y Tideo se sublevaron en contra de Eurídice, Ismene levanta la voz y manifiesta poseer pruebas contra el opositor que la violó, mas enseguida se da cuenta de que, tras todo el tiempo transcurrido, ya nada queda en su cuerpo que pueda incriminar a su agresor y, por tanto, se ve obligada a callar. Es a raíz de este momento cuando la joven, silenciada en su desgracia, se ultraja, se siente vacua y frívola, se desmoraliza por completo y confiesa a Eurídice: «I have not survived this war» (109). En suma, se ve derrotada y resuelve, por ello, empezar una nueva vida en Atenas.

Politicada, victimada, acallada y exiliada, la Ismene de Buffini crece en carácter, en complejidad dramática y en fatalidad para así unirse a Antígona y Eurídice en el espacio común de la tragedia.

## 6. MEGARA: *I AM REVENGE*

Aunque ajena a la fábula trágica de Sófocles que empleamos como punto básico de referencia, la figura de Megara tiene toda legitimidad para aparecer en nuestro elenco mitológico por el hecho de guardar relación directa con la ciudad de Tebas: según Homero,<sup>31</sup> es «hija del valeroso Creonte». Debemos subrayar, no obstante, que en la tradición grecolatina su fama no se debe para nada a su ascendencia u orígenes familiares, sino más bien a su vínculo con Heracles. De acuerdo con Eurípides, Apolodoro e Higino,<sup>32</sup> el héroe divino auxilió a los tebanos en su guerra contra el pueblo beocio de los Minias y los llevó a la victoria. En recompensa por su ayuda, el rey Creonte le ofreció en matrimonio a su hija Megara. Fruto de esta unión fue un número indeterminado de vástagos que acabaron asesinados por su propio padre a causa de la demencia que la diosa Hera le provocó.

<sup>31</sup> *Odisea* 11. 269-70.

<sup>32</sup> Smith (1870: 394 y 1006, vol. II).

Moira Buffini se olvida de las conexiones familiares y conyugales de Megara para atribuirle exclusivamente la función de guerrillera veinteañera.<sup>33</sup> A este efecto, le confiere una voz imperativa y violenta que se puede preciar de ser la primera en oírse en la escena de *Welcome to Thebes*; la convierte en una ideóloga de la guerra para quien todo –la política, el gobierno y la vida misma– se supedita al omnímodo poder del fusil; la retrata como una feroz combatiente que, por práctica necesidad ontológica, precisa de la continuidad de la guerra de su pueblo para poder alcanzar la satisfacción de vengarse de aquéllos que un día la violaron, la arrojaron inerte junto a los cuerpos moribundos de su madre y de su hermana y la hundieron en un estado de dolor contenido, de silencio absoluto, de menopausia forzada y de vacío existencial;<sup>34</sup> tras semejante experiencia, como no podía ser de otra manera, Megara renunció a la paz, enarboló la bandera de la venganza y reconstruyó su vida con fusil en mano. Por esta razón, por depender *existencialmente* de la guerra, bien lejos se encuentra de querer su ocaso hasta no haber perpetrado su ansiado acto de venganza. Conviene que resaltemos el adverbio *existencialmente* por ser el marcador de una clarísima diferencia entre las motivaciones bélicas de Megara y las de sus correligionarios. Para ella, como hemos indicado, la guerra se asienta en una necesidad personal de limpiar su pasado por medio de la violencia contra quienes lo ensangrentaron. En el caso de Mileto y Scud, sin embargo, la única razón que inspira sus actos bélicos es el hambre: su guerra es la de cualquier hombre –llámese Creonte, Eteocles o Polinices– que les procure comida.

Por otra parte, resulta llamativamente contradictorio que, ante el hecho común de la guerra, la población de Tebas se encuentre escindida en dos dimensiones paralelas: mientras Eurídice, sus ministras, los atenienses y, en suma, todos los estamentos del poder celebran el cese del conflicto bajo el firme convencimiento de que ya éste es cosa del pasado, los habitantes de los bosques y las regiones periféricas, entre los que se encuentran Megara y sus compañeros de armas, dan cuenta de otra realidad, una realidad donde todavía acecha la muerte, oculta bajo la tierra y en forma de minas antipersona que, según Scud, convierten a quienes las pisan en «a rain of meat» (4). Esta escisión no representa en absoluto un contraste anómalo o insólito, sino más bien un fenómeno corriente y bien arraigado en nuestras sociedades: es el fenómeno de la injusta

<sup>33</sup> Forma una tríada de milicianos con otros dos personajes, el sargento Mileto y el niño Scud.

<sup>34</sup> Un estado del que sólo logró escapar con la ayuda del sargento Mileto, que la integró en su milicia, la revitalizó regalándole un fusil y la impulsó a luchar por su propia causa.

distancia que existe entre los apoderados y los desposeídos, entre las alegrías palatinas y las tristezas plebeyas o –si hablamos de la Tebas contemporánea– entre los recién estrenados políticos de la posguerra y sus pobres ciudadanos todavía instalados en el conflicto.

En el caso de Megara, el apego ontológico a la guerra y la necesidad de beligerancia que la aqueja explican la variedad y veleidad de los cargos que asume: sirve a Eurídice como guardiana del cuerpo de Polinices, efectúa con sus compañeros la captura de Antígona, se encarga de llevar a la joven transgresora ante la presidenta y, tras el asesinato de su camarada Scud, se une sin razón aparente a la causa opositora de Pargea y Tideo. Con ellos, sin embargo, se finaliza su actividad militar: por azares del destino, identifica a Tideo con su violador, lo apuñala en el instante y da por saciado su deseo de venganza. Entonces, se vuelve a reunir con Mileto y ambos deciden marcharse de Tebas con la fervorosa voluntad de emigrar a Atenas a toda costa, aunque tengan que dejarse la vida en el intento. Este afán y determinación en su deseo de exiliarse activa inevitablemente una serie de transtextos que nos traen a la memoria hechos históricamente constantes y actualmente fresquísimos como lo son las diásporas de la pobreza, los desplazamientos de refugiados de guerra, las migraciones masivas en patera o las irrupciones de subsaharianos que, al igual que Megara y Mileto, no albergan ninguna otra ilusión más que llegar a su anhelado destino a cualquier precio, a costa de sus propias vidas y sin que importen ni la altura ni la malignidad de ninguna valla ni de ninguna concertina.

A no dudarlo, el aspecto más significativo del nuevo personaje de Megara es el hecho de que en su resignificación no sólo se prescinde de la presencia de su marido Heracles, sino que, dada su bélica caracterización, la joven parece suplantarle exitosamente en el ejercicio de la guerra, en la exhibición de fuerza y coraje y en la defensa valerosa de su propia causa.

## 7. PARGEA: *I'M DEBRIS, I AM WASTE, I'M DERELICTION*

La figura que aquí nos ocupa es el resultado de una adaptación no sólo semántica, sino también onomástica: *Pargea* parece derivar del nombre de Argea y de la primera inicial de Polinices en una fusión que se respalda en el hecho de que ambos personajes, según Apolodoro e Higino,<sup>35</sup> fueron unidos en matrimonio por Adrastro, rey de Argos y padre de Argea, después de percatarse de

<sup>35</sup> Smith (1870: 21 y 279, vol. I).

que Polinices era el hombre que debía desposar a su hija por ser portador de un escudo con la estampa pintada de un león.<sup>36</sup>

En la refiguración de Buffini, Pargea desplaza a su marido y a su padre de la posición central que ocuparon en las fábulas clásicas, abandona su condición de mero obsequio matrimonial y se yergue con el vigor propio de un político, con la astucia de un estratega y con la seducción de un manipulador. Tras la muerte de su esposo, se convierte en la líder de la oposición contra Eurídice y se alía con su cuñado Tideo, un atleta endiosado, un temido criminal<sup>37</sup> y un auténtico subordinado cuya única función es, pese a su confesa misoginia,<sup>38</sup> seguir las órdenes de su aliada. De hecho, es Pargea quien maquina todas las operaciones de la oposición. Suyos son todos los planes de renunciar temporalmente a la violencia, de buscar respaldo político en el pueblo, de malquistar a Teseo con Eurídice, de derrocar el nuevo gobierno con el apoyo ateniense y de reanudar la lucha armada tras el fracaso de las anteriores tentativas. Todo movimiento opositor, en definitiva, lleva su nombre y sello. Tideo es consciente de ello y lo reconoce con cierto complejo de inferioridad al preguntarle: «Why do you always have the fucking plan?» (91). Como buena manipuladora que es, Pargea desestima su pregunta por inoportuna y lo apremia para que se vaya a hablar con Teseo. Tideo obedece de inmediato –y lo seguirá haciendo hasta el día en que muere a manos de Megara–.

A diferencia de su cuñado, paradigma de la brutalidad, y a pesar de los fracasos sucesivos de sus planes ideológicos, contrarios a la democracia y orientados a la instauración de un régimen dictatorial, Pargea no ejerce un antagonismo inane, torpe y minúsculo. En sagacidad, liderazgo y convicción se encuentra a la altura de sus contrincantes políticos. Nada tiene que envidiar al protagonismo de una Eurídice o a la inteligencia de una Aglaya. No se ve de ningún modo empequeñecida o retraída por la preeminencia de otros personajes ni por la relativa escasez de sus intervenciones. Su presencia en la obra de Buffini es sólida, tenaz y hartamente imponente.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21: Polinices, exiliado de Tebas, y Tideo, desterrado de Calidón, se encontraron cerca del palacio de Adraastro y entraron en conflicto. El rey argivo intervino, separó a ambos combatientes y reconoció en ellos a los hombres que se convertirían en los maridos de sus hijas Deipile y Argea por llevar cada uno un escudo con la estampa de los animales que, según un oráculo, desposarían a ambas doncellas: un jabalí (Tideo) y un león (Polinices).

<sup>37</sup> Asesinó a inocentes (el hijo de Policlete), violó a numerosas mujeres (entre ellas, Megara e Ismene) y perpetró tantos crímenes de guerra, que el gobierno de Eurídice tuvo que abrir una investigación en su contra.

<sup>38</sup> Tideo piensa que las mujeres son absolutamente incapaces de gobernar, que el poder «is lost in women's hands» (36) y que, por tanto, es más que legítimo levantar una «Revolt against this government of women» (37).

## 8. TALTIBIA: *A FACELESS NAMELESS MINION*

Dos son las razones que justifican la inclusión del personaje de Taltibia en nuestro modesto diccionario: por constituir, curiosamente, la feminización de una figura mítica originalmente masculina y por ser la única mujer del bando ateniense. Inferimos lo primero del hecho de que su nombre, ausente en los libros de mitología consultados,<sup>39</sup> no puede sino derivar por moción genérica de Taltibio, heraldo del rey Agamenón en la Guerra de Troya y héroe divino venerado en las ciudades de Esparta y Argos.<sup>40</sup> Lo segundo, por otro lado, debe su certeza a la exclusión del personaje de Icaia, cuya presencia se reduce únicamente a dos intervenciones de un sólo renglón de extensión.

Al igual que su homólogo masculino, Taltibia desempeña la labor de heraldo. Como miembro del cuerpo diplomático de Atenas, se encarga de informar a Teseo de todas las operaciones realizadas en Tebas, de preparar su recibimiento, de acompañarlo a lo largo de toda su estancia y de explicarle los problemas, desafíos y cambios que viven los tebanos.<sup>41</sup> Su cometido no es otro que servir a su presidente como mensajera, mediadora y guía en Tebas.

Ahora bien, más allá de sus funciones en la trama dramática, Taltibia sobresale notablemente por una contradicción y una consecuente antítesis: a pesar de provenir de la libre y democrática Atenas, toda ella es adulación, sumisión y obsequiosidad hacia un Teseo indiferente,<sup>42</sup> tanto es así que, en respuesta a su petición de saber lo que el futuro le deparará, el adivino Tiresias asegura verla desposeída de todo porvenir por ser una «faceless nameless minion» (23). De esta caracterización deriva, además, una inesperada antítesis entre la díscola valentía de las mujeres tebanas que presentamos en los previos acápites y el paradójico servilismo de una ciudadana como Taltibia, nacida en la cuna de la libertad, pero postrada ante la autoridad de su presidente.

## 9. OTRAS FIGURAS

A fin de completar nuestro catálogo mitológico, consignaremos los nombres del resto de personajes femeninos que, si bien ejercen una influencia exigua

<sup>39</sup> Smith (1870), Grimal (2008) y Martín (2008).

<sup>40</sup> Smith (1870: 973, vol. III).

<sup>41</sup> Hace especial hincapié en asuntos tales como: la devastación dejada por la guerra, la mendicidad, la continuidad del canibalismo y la esperanza que parece representar Eurídice para su pueblo.

<sup>42</sup> Ante los esmerados esfuerzos que hace Taltibia por complacerlo, Teseo muestra tal impasibilidad que ni siquiera es capaz de recordar el nombre de su obsequiosa servidora.

en la obra de Buffini, figuran en su elenco y, por ende, merecen al menos una pequeña mención. Son siete en total: Talía, Eufrosine, Eunomia, Bía, Helia, Eris y Harmonía. Las dos primeras, como señalamos en el primer capítulo, forman con Aglaya la tríada de las Gracias, se encargan respectivamente de la justicia y de la economía del nuevo gobierno de Tebas y, a diferencia de su aguerrida hermana, defienden sin miramientos las decisiones de Eurídice. Eunomia, antigua diosa de las leyes, actúa como ayudante de la ministra Talía. Bía, personificación de la energía y la fuerza de la naturaleza, se ocupa del ministerio de comercio e industria. Helia, versión femenina del dios Helios, tiene a su cargo la cartera de agricultura. Eris, antigua deidad de la discordia, asume la capitanía del cuerpo policial de Tebas. Harmonía, por último, deja de ser la diosa de la concordia y se convierte en el lazarillo de Tiresias. Todas ellas, con sus mayores o menores presencias, completan una propuesta de reformulación mitológica que puede jactarse de ser dominada y liderada por una variada polifonía de voces femeninas.

## 10. CONCLUSIONES

En su reescritura ginecomitológica, Moira Buffini puebla la ciudad de Tebas de personajes femeninos sagaces, pragmáticos, idealistas, intrépidos, hegelianos, pasionales, vengativos, trágicos, beligerantes, dominantes y, sobre todo, pletóricos de complejidad. Aglaya renuncia a su clásica belleza para dedicarse plenamente a la política. Antígona persiste en su lucha por el derecho privado, ciñe su causa a la defensa del amor y deber familiar, manifiesta atracción por Hemón y, en lugar de entregarse a la muerte, la abraza en vida. Eurídice asciende al pedestal de los héroes trágicos. Ismene se enciende políticamente, pero se apaga por el daño sufrido en la guerra. Megara deviene hercúlea y vindicativa. Pargea se convierte en el cerebro conspiratorio contra el gobierno de Eurídice. Sólo Taltibia, la representante de la libre ciudad de Atenas, encarna la excepción: su libertad y valentía, paradójicamente, se encogen delante de las mujeres tebanas, poseedoras de una mayúscula fuerza trágica y de una tremenda riqueza semántica.

Ahora bien, más allá de los procedimientos y efectos de resemantización que emplea Buffini en su texto dramático y que hemos intentado desvelar e interpretar en estas páginas, nos parece conveniente abrir espacio en nuestra reflexión a otros aspectos del quehacer teatral –*Welcome to Thebes*, cabe recordar, es una pieza dramática– que trascienden los límites del texto impreso y nos adentran en la escena, en la compañía productora, en la sala de representación y en el lugar mismo de enunciación del autor. Entre estos aspectos, hay dos que, aunque ya los esbozamos en la introducción, merecen mayor

atención: por un lado, el hecho de que nuestra obra emane de la pluma de una joven dramaturga que se propone dramatizar, desde la metrópolis (Gran Bretaña), la situación de un país africano actual (Liberia); y por otro, el hecho de que el estreno de la pieza haya tenido lugar en el Teatro Nacional de Londres, un espacio especialmente interesado en la adaptación de los clásicos grecolatinos (sobre todo, a partir de los años 80) y en la dramaturgia experimental de alto valor comercial.<sup>43</sup> A la luz de estos dos hechos, son muchas las preguntas que nos embargan: ¿Cómo se autoriza la autora británica para abordar y apropiarse teatralmente la historia de una nación alejada de su experiencia vital? ¿Qué legítima dicha apropiación? ¿Cómo se materializa en la sala Olivier del Teatro Nacional? ¿Cómo se traslada visualmente el continente africano al escenario londinense? ¿Cómo se nos presenta el heroico personaje de Eurípides o el de la hercúlea Megara? Nuestra intención será dar respuesta a todos estos interrogantes en futuras investigaciones.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

- Bagnall, Nigel (2006). *The Peloponnesian War: Athens, Sparta, and the Struggle for Greece*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Bañuls-Oller, José Vicente y Patricia Crespo-Alcalá (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Levante Editori – Bari.
- Belardinelli, Antonia Maria y Giovanni Greco (2010). *Antigone e le Antigoni: Storia forme fortuna di un mito*. Italia: Mondadori Education.
- Billington, Michael (2010). 'Welcome to Thebes', *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/23/welcome-to-thebes-live-review>> (29/04/2014).
- Buffini, Moira (2010). *Welcome to Thebes*. Londres: Faber & Faber.
- Chancer, Lynn S. (1998). *Reconcilable Differences: Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism*. University of California Press.
- Duroux, Rose y Urdician, Stéphanie (2010). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. París: Pu Blaise Pascal.
- Eurípides (2009). *Fenicias. Suplicantes. Heraclidas*. Aurelio Pérez Jiménez (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Eurípides (2002). *Alcestris. Medea. Hipólito*. Aurelio Pérez Jiménez (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

<sup>43</sup> Monrós (2012: 7).

- Grimal, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Francisco Payarols (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jebb, Richard C. (1990). *Antigone*. Perseus Digital Library. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=soph.+ant.+1>> (01/05/2014).
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception Studies*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotóns Muñoz (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Hollows, Joanne (2003). *Feminism, Femininity, and Popular Culture*. Manchester University Press.
- Homero (2006). *Odisea*. José Luis Calvo (ed., trad. y notas). Madrid: Cátedra.
- Homero (2007). *Iliada*. Antonio López Eire (ed., trad. y notas). Madrid: Cátedra.
- Honwana, Alcinda (2007). *Child Soldiers in Africa*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Lesky, Albin (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Martín, René (2002). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Libros.
- Montani, Pietro (2001). *Antigone e la filosofia: Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*. Roma: Donzelli Editore.
- Monrós-Gaspar, Laura (2012). 'Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea', en Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), *El logos femenino en el teatro*. Levante editori - Bari.
- Morais, Carlos (2001). *Máscaras portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morenilla-Talens, Carmen (2013). 'Morir por la espada, Helena vv. 298-302', en *Novus Tellus, Anuario del Centro de Estudios Clásicos*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México: México D.F.
- Nardo, Don (1999). *Readings on Antigone*. California: Greenhaven Press.
- Smith, William (1870). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Vols. I, II y III. Boston: Little Brown and Company.
- Söderbäck, Fanny (2010). *Feminist Readings of Antigone*. State University of New York Press.
- Sófocles (1998). *Áyax, Las traquinias, Antígona, Edipo Rey*. José M. Lucas de Dios (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Sófocles (2006). *Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Antonio Guzmán Guerra (intro., trad. y notas). Madrid: Alianza Editorail.

- Spencer, Charles (2010). 'Welcome to Thebes, National Theatre, review', *The Telegraph*, <<http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/7850298/Welcome-to-Thebes-National-Theatre-review.html>> (29/04/2014).
- Steiner, George (1986). *Antigones. The Antigone myth in Western literature, art and thought*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pabón S. De Urbina, José M. (2007). *Diccionario Manual Griego Clásico – Español*. España: Vox.
- Pianacci, Rómulo E. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. California: GESTOS.
- Picklesimer, María Luisa (2000). 'Ismene, una figura incomprendida', en *Florilib* 11, pp. 215-225.
- Powell, Anton (2001). *Athens and Sparta: Constructing Greek Political and Social History from 478 BC*. London: Routledge.
- Taylor, Paul (2010). 'Welcome to Thebes, National Theatre, London', *The Independent*, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/welcome-to-thebes-national-theatre-london-2008687.html>> (29/04/2014).
- Todd, Stephen (1996). *Athens and Sparta*. Bristol Classical Press.
- Wrong, Michela. (2010). 'No angels no demons'. Programa de mano. *National Theatre*. London.
- Wilmer, S. E. y Zukauskaitė, Audrone (2010). *Interrogating Antigone in Post-modern Philosophy and Criticism*. Reino Unido: Oxford University Press.

## LA HOSPITALIDAD (ξενία) EN *ALCESTIS* DE EURÍPIDES\*

Rubén José García Muriel

Universitat Autònoma de Barcelona  
rubenjose.garcia@e-campus.uab.cat

Artículo recibido: 26/11/2013

Artículo aceptado: 23/12/2013

### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar el motivo de la «hospitalidad» (ξενία) en la obra *Alcestitis* de Eurípides. Para ello, se parte de un estudio léxico y semántico del término ξένος y de otros términos afines atestiguados en la obra; seguidamente se describen las relaciones de hospitalidad documentadas en la obra así como los mecanismos mediante los cuales el poeta subraya la importancia de la hospitalidad como norma social y religiosa.

**PALABRAS CLAVE:** Alcestitis, hospitalidad, ξενία, integración del foráneo, Heracles.

### ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyse the theme of hospitality (ξενία) in Euripides' play, 'Alcestitis'. To do so, the paper begins with a lexical and semantic study of the word ξένος and other related terms in the play, and continues describing the relationships of hospitality as well as analysing the mechanisms through which the poet emphasizes the importance of hospitality as a social and religious norm.

**KEYWORDS:** Alcestitis, hospitality, ξενία, integration of foreigners, Heracles.

\* Este trabajo nunca habría podido existir sin la ayuda y el apoyo de aquellos que me han formado. A todos ellos, y especialmente a mi tutora, la Prof. Marta Oller, muchas gracias. Este artículo es una adaptación del Trabajo de Final de Grado *La hospitalidad (ξενία) en Alcestitis de Eurípides*, presentado por el autor en la Universidad Autónoma de Barcelona en el curso 2012/2013. Su realización se enmarcó en un proyecto de investigación sobre *El Cíclope* de Eurípides que el autor llevó a cabo dentro del Grupo de investigación *Institucions i mites a la Grècia antiga: Estudi diacrònic a partir de les fonts gregues* durante el disfrute de una Beca de Colaboración en el Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana de la misma universidad.

La tragedia ática trata y, más importante aún, sugiere cuestiones que resultan de interés para la polis: sirviéndose de una fábula que se inscribe en el pasado mítico, el drama remite tanto a lo religioso como a lo político con una voluntad ejemplarizante para el πολίτης. En ese sentido, resulta de gran interés el hecho de que la antigua institución de la hospitalidad, sancionada como prescripción religiosa, haya sido tratada como motivo dramático por diversos autores trágicos, muy particularmente por Eurípides.<sup>1</sup> Ésta no es una innovación de los trágicos, puesto que en época clásica el tratamiento literario de la hospitalidad cuenta ya con una larga tradición previa que remonta en último término a la *Iliada* y la *Odisea*. En efecto, en los poemas homéricos, de acuerdo con los trabajos de la Prof. Santiago,<sup>2</sup> podemos diferenciar ya dos tipos diferentes de hospitalidad:<sup>3</sup>

1.º En la *Iliada* se atestigua especialmente una primera hospitalidad de tipo nobiliario restringida a las élites. Este pacto privado entre individuos de familias de comunidades diferentes incluía ayuda y acogimiento recíproco en tierra extranjera y se constituía con el ritual de intercambio de dones, los llamados «bienes de prestigio».<sup>4</sup> Su establecimiento comprometía también a ambas familias, pues tenía carácter perdurable y pasaba de una generación a otra. Este pacto estaba sancionado por *Zeus Xénios*, protector de suplicantes y huéspedes.<sup>5</sup>

2.º En la *Odisea*, además de la hospitalidad nobiliaria, se atestigua ampliamente un nuevo tipo de hospitalidad más general<sup>6</sup> que se extiende a cualquier persona llegada de fuera (ικέτης) y que la solicite adecuadamente. Probablemente la extensión de esa hospitalidad podría situarse en el contexto de las

<sup>1</sup> Algunos estudios sobre esta temática en Eurípides son, por ejemplo, STANTON (1990); OLLER (2007 [2009]), (2008 [2010]). Es interesante, asimismo, la hipótesis sobre el origen del mito de Edipo de SANTIAGO (2007b).

<sup>2</sup> SANTIAGO (2004) y (2007a).

<sup>3</sup> El ejemplo más paradigmático es el de Glaucó y Diomedes en Hom. *Il.* VI. 212 y ss. o la de Odiseo en el palacio de Alcínoo en Hom. *Od.* VII, 146 y ss. Sobre otros pasajes consúltese para *Iliada* y *Odisea* SANTIAGO (2004); (2007a).

<sup>4</sup> Cf. SANTIAGO (2012: 52, 83); SANTIAGO (2004: 41); SANTIAGO (2007a: 740).

<sup>5</sup> La caracterización de Zeus como protector tanto de huéspedes como de suplicantes se encuentra por primera vez en *Od.* IX 270: Ζεὺς δ' ἐπιτιμῆτων ἰκετάων τε ξείνων τε. Es de notar que la acogida y la protección debida al huésped es considerada en este pasaje un acto de θέμις, cf. v. 268; sobre ello, resulta interesante el comentario en DE ROMILLY (2002<sup>2</sup>: 143). El uso de esta forma atestiguaría un léxico aún poco especializado en comparación con el que encontramos en autores posteriores como Hesíodo, propio de una sociedad prejurídica. Sobre esta expresión, véase también SANTIAGO (2004: 37-38), donde se analiza su uso en la *Odisea* como base jurídica de la institución de hospitalidad.

<sup>6</sup> Vid. SANTIAGO (2004).

primeras colonizaciones. De la acuciante necesidad de confiar, de acoger y ser acogido por el otro<sup>7</sup> debió de nacer esta nueva institución en la que el acogimiento lo consigue, de principio, cualquier individuo que, sin importar su origen social,<sup>8</sup> pida, de una manera apropiada y pacífica, ayuda o cobijo. Esta nueva hospitalidad tiene además carácter de prescripción religiosa y norma social cuya transgresión comporta graves consecuencias.<sup>9</sup> *Zeus Xénios* sigue siendo el garante del cumplimiento de este deber.

Como veremos, ambos tipos de hospitalidad están presentes en la obra *Alcestis* de Eurípides, que fue presentada en el 438 a.C. tras la trilogía *Las cretenses*, *Alcmeón en Psófide* y *Télefo*, en el puesto reservado al drama satírico. Ello, junto con algunas situaciones cómicas dentro del drama y el comentario de algunas didascalias,<sup>10</sup> ha servido de argumento para su clasificación dentro del género del drama satírico. Sin embargo, *El Cíclope*, único drama satírico conservado del mismo autor, difiere significativamente de *Alcestis* en el tratamiento y el carácter de los personajes.<sup>11</sup> Por otro lado, tampoco los análisis textuales han aportado datos que permitan dilucidar la cuestión,<sup>12</sup> debido a la falta de comicidad clara y de otros paralelos comparables.

*Alcestis*, pese a ser la más antigua de las obras eurípideas conservada, no es un logro de juventud, puesto que, en el momento de su redacción, el autor cuenta ya con diecisiete años de producción literaria y de perfeccionamiento estilístico. Nos encontramos, por tanto, ante un Eurípides maduro y en la antesala de la Guerra del Peloponeso. En este contexto, el autor elige abordar el mito de Admeto y Alcestis, cuya trama argumental gira claramente en torno a la

<sup>7</sup> Cf. BAZLEZ (2004: 39).

<sup>8</sup> Cf. *Od.* XIV 56 y ss.

<sup>9</sup> Se trata de un motivo recurrente en el mito. En Homero, encontramos buenos ejemplos de ello en *Il.* XI 779 y ss.; *Od.* XIV 56 y ss. Son también casos conocidos el de Licaón y Tántalo, entre otros. Sobre el motivo de la transgresión de la hospitalidad en el ciclo tebano es interesante la aportación de SANTIAGO (2007b).

<sup>10</sup> ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ ΥΠΟΘΕΣΙΣ 27-32: τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. [...] ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν <δὲ> καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾗ> ἐστι μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα. Ar. Byz., hyp. B ad E. Alc, ll. 24-28 DIGGLE (1984): 33.

<sup>11</sup> Nos referimos, en concreto, a la ausencia del *coro de sátiros*, característica definitoria del género, que se encuentra bien presente en *El Cíclope* y no en *Alcestis*.

<sup>12</sup> Una posible solución es la inscripción de la obra en un género denominado *prosatyric drama* o *tragicomedy*, que fue propuesto por los comentaristas DALE (1954: 17-22) y BARNES (1968: 22-30). La existencia de este género ha sido, no obstante, duramente criticada puesto que no hay ninguna referencia en las fuentes. Un estado de la cuestión puede leerse en SICKING (1967: 155-158); BUXTON (1968: 184-186); MARSHALL (2000).

hospitalidad, pero en esta ocasión no tratará, como en otras obras, la transgresión de la misma y sus fatales consecuencias,<sup>13</sup> sino el premio derivado de su recto cumplimiento. Es precisamente en el tratamiento positivo de la hospitalidad donde radica la singularidad de esta obra y el interés del presente estudio.

## 1. ESTUDIO LÉXICO

La importancia de la hospitalidad como motivo literario en *Alcestis* queda plasmada en la riqueza del léxico relativo a la misma. En el apartado siguiente analizaremos en su contexto los términos atestiguados en *Alcestis* que guardan relación con el campo semántico de la hospitalidad.

### 1.1. Ξένος

El término ξένος tiene la doble significación de «huésped» y «extranjero, foráneo».<sup>14</sup> En la *Iliada* la primera acepción es claramente dominante, mientras que en la *Odisea* lo es la segunda. El «extranjero» es el «venido de fuera», el «extraño» a la comunidad familiar (γένος) o cívica (οἶκος), sin importar su origen.<sup>15</sup> Por lo que respecta a la primera acepción, la de «huésped», se aplica al extranjero miembro de una familia noble con la que se ha establecido una relación de hospitalidad perdurable y mutua. Esta relación recíproca y transmitida de generación en generación comportaba derechos y deberes por ambas partes. En *Alcestis* se atestiguan ambas acepciones, pero, dado su argumento, domina la de «huésped». Un ejemplo claro, sin embargo, del significado genérico de «extranjero» puede verse en la entrada en escena de Heracles:

**Ἡρ:** ξένοι, Φεραΐας τῆσδε κωμηῖται χθονός,  
Ἄδμητον ἐν δόμοισιν ἄρα κιχάνω; (E. *Alc.* 476-477)<sup>16</sup>

**HERACLES:** *Forasteros, habitantes de esta tierra de Feres,  
¿encontraré a Admeto en el palacio?*

<sup>13</sup> OLLER (2007 [2009]); OLLER (2008 [2010]); SANTIAGO (2007b).

<sup>14</sup> Ambas acepciones van naturalmente unidas pues en una sociedad prejurídica como la de la Grecia arcaica no puede darse la complejidad técnica y, por ende, lingüística de todo lo referido al extranjero y su acogimiento, cf. SANTIAGO (2004: 587-588). No entraremos a debatir cuál de los dos significados es el primigenio, en todo caso nos adherimos a la tesis de SANTIAGO (2007a: 734-736) sobre la indisolubilidad de ambas acepciones en una misma palabra en griego.

<sup>15</sup> SANTIAGO (2005: 587-590).

<sup>16</sup> La edición empleada para el texto griego es la de DIGGLE (1984) a excepción de los pasajes en que se indique lo contrario.

Tal como se observa, Heracles se refiere al coro de hombres de Feres como ξένοι, puesto que para él son efectivamente extranjeros, pertenecientes a una comunidad a la que el héroe es ajeno. Y es que a diferencia de Alcestitis, que, como veremos, no es presentada ante Heracles como ξένος sino como ὄθνεϊός ο θυραϊός, el hijo de Alcmena no ha sido integrado en la comunidad, sino que es un individuo que va de paso y que temporalmente es acogido en el οἶκος de Admeto.

En el diálogo que sigue entre el Coro y Heracles, es también digno de mención el verso 484, cuya interpretación problemática es debida, precisamente, a la doble significación de ξένος:

**Ἡρ:** Τιρυνθίῳ πράσσω τιν' Εὐρυσθεῖ πόνον.

**Χο:** καὶ ποῖ πορεύῃ; τῷ συνέξευξαι πλάνῳ;

**Ἡρ:** Θρηκὸς τέτρωρον ἄρμα Διομήδους μέτα.

**Χο:** πῶς οὖν δυνήσῃ; μῶν ἄπειρος εἶ ξένου; (E. Alc. 481-484)

*HERACLES: Realizo un trabajo para Euristeo de Tirinto.*

*CORO: ¿Y adónde vas? ¿Qué aventura errante te ha impuesto?*

*HERACLES: Ir en busca de la cuadriga del tracio Diomedes.*

*CORO: ¿Y eso cómo lo podrás hacer? ¿Es que no conoces al extranjero? / ¿Es que no conoces su talante hospitalario?<sup>17</sup>*

Con el término ξένος (484) el Coro se refiere al rey tracio Diomedes, que ofrecía como alimento para sus yeguas a cuantos huéspedes se le presentaban.<sup>18</sup> La primera traducción se justifica por el origen tracio de Diomedes y su carácter de extranjero, quizás helenizado, como indica su propio nombre de origen griego. Por otro lado, si tomamos como válida la segunda traducción, sugerida por Dale, el coro haría una referencia irónica al cruel trato que dispensaba el extranjero a sus huéspedes, por el cual será castigado precisamente por Heracles. A nuestro criterio, esta *interpretatio difficilior* es más acertada, ya que su mención como anfitrión (ξένος) permite subrayar cierta comicidad o tono irónico que va a tenor con el carácter de otros pasajes de la tragedia.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Propuesta y problemática recogida en DALE (1954: 94).

<sup>18</sup> *Vid.* Apollod. I 8.6 y ss. Diomedes hace gala, como otros muchos personajes en la mitología griega (el Cíclope, Busiris, Licaón, etc.), de un trato cruel y hostil hacia el extranjero y por ello será castigado. Otro caso digno de mención e igualmente tratado por Eurípides en *Hécuba* es el de Poliméstor, rey tracio de los bistones que asesina a Polidoro, el hijo de Príamo que le había sido confiado en calidad de huésped. Para un análisis detallado de este mito *cf.* OLLER (2007 [2009]).

<sup>19</sup> Nos referimos al diálogo entre el siervo y Heracles de los versos 746-836. La comicidad de la obra ha sido bien estudiada en diversas publicaciones que han sugerido su inclusión entre los dramas satíricos o las *tragicomedias*. Consúltense al respecto los trabajos citados en la nota 12.

La acepción de ξένος como «huésped» se emplea en origen para referirse tanto al anfitrión (aquel que ofrece su hospitalidad) como al huésped (aquel que la recibe).<sup>20</sup> Ambas acepciones están documentadas en el texto y citamos como ilustrativos estos dos fragmentos:

**Άπ:** Ὡ δώματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ  
θῆσσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὄν.  
[...] καί με θητεύειν πατήρ  
θνητῶ παρ' ἀνδρὶ τῶνδ' ἄποιν' ἠνάγκασεν.  
ἐλθῶν δὲ γαῖαν τήνδ' ἔβουφόρβουν ξένῳ. (E. Alc. 1-2; 6-8)

**ΑΡΟΛΟ:** *Oh, mansión de Admeto en la que yo soporté la mesa de los trabajadores, pese a ser un dios [...] y mi padre me obligó a servir, como castigo por ellos (sc. los Cíclopes), a un hombre mortal. Una vez llegado a esta tierra, cuidaba los rebaños de mi anfitrión [...].*

**Χο:** τί δρᾶς; τοιαύτης συμφορᾶς προκειμένης,  
Ἄδμητε, τολμᾶς ξενοδοκεῖν; τί μῶρος εἶ;  
**Ἄδ:** ἀλλ' εἰ δόμων σφε καὶ πόλεως ἀπήλασα  
ξένον μολόντα, μᾶλλον ἂν μ' ἐπήνεσας; (E. Alc. 551-554)

**ΚΟΡΟ:** *¿Qué haces? ¿En circunstancias tan desgraciadas como las presentes, Admeto, osas recibir a un huésped? ¿Es que estás loco?*  
**ΑΔΜΕΤΟ:** *Pero si de mi palacio y de mi ciudad hubiera alejado al huésped que acaba de llegar (sc. Heracles), ¿me habrías elogiado más?*

En efecto, en el primer fragmento Admeto es designado como ξένος de Apolo, es decir, su anfitrión, aquel del cual el dios recibe la hospitalidad representada por el sustento (θῆσσαν τράπεζαν, 2) y la acogida en el palacio (δώματ' Ἀδμήτεια, 1). En cambio, en el segundo se observa cómo Admeto, reprendido por el coro, se refiere con el mismo término a Heracles, el cual, habiendo llegado de improviso al palacio (ξένον μολόντα, 554),<sup>21</sup> ha solicitado su hospitalidad en los versos anteriores.<sup>22</sup> Esta ambivalencia de sujeto y objeto, debida quizás al carácter recíproco de las relaciones de hospitalidad, será resuelta con la creación del compuesto nominal ξενοδόκος «el que acoge, el que recibe a

<sup>20</sup> Sobre esta ambivalencia vid. SANTIAGO (2007a: 740).

<sup>21</sup> Idéntica construcción en el vv. 748-749 de *Alcestis*: θε: πολλοὺς μὲν ἤδη κατὸ παντοίας χθονὸς / ξένους μολόντας οἶδ' ἐς Ἀδμήτου δόμους [...]. **ΣΙΕΡΒΟ:** *Ya sé que son muchos los huéspedes de todos lugares de la tierra que se dirigen al palacio de Admeto [...].*

<sup>22</sup> E. Alc. 535-550.

un huésped», ya atestiguado en la *Odisea* y, en menor medida, en la *Iliada*.<sup>23</sup> Curiosamente, en *Alkestis* no encontramos este compuesto nominal, pero sí su verbo derivado **ξενοδοκεῖν** (*vid. infra*), compuesto de tipo endocéntrico, y también el sintagma verbal que está en su origen, **δέχομαι ξένον**<sup>24</sup> «recibir a un huésped». Asimismo, a este sintagma verbal se le pueden añadir circunstanciales de lugar como, por ejemplo, en los vv. 749-817.

Otro término de interés es **ξένια**, plural neutro sustantivado del adj. ξένιος -α -ον, referido en principio a los regalos que se intercambiaban los huéspedes en señal de hospitalidad, o bien simplemente a la acogida y comida hospitalaria, como es aquí el caso:

**Θε:** ἔπειτα δ' οὔτι σωφρόνως ἐδέξατο  
τὰ προστυχόντα ξένια, συμφορὰν μαθὼν,  
ἀλλ', εἴ τι μὴ φέρομεν, ὄτρυνεν φέρειν. (E. *Alc.* 753-755)

**SIERVO:** *Después ha aceptado sin medida alguna la comida de hospitalidad que se le ofrecía, aun siendo conocedor de la desgracia, es más, si no le lleváramos algo, nos apremiaba a llevárselo.*

Es propio del ritual de la hospitalidad el intercambio de los ξένια, los dones de hospitalidad, generalmente ‘bienes de prestigio’ cuando el extranjero es reconocido como huésped. En el caso del extranjero desconocido se limitan al alojamiento, comida y eventual ayuda para seguir su camino.<sup>25</sup>

De ξένος provienen también los verbos denominativos **ξενίζω** y **ξενόω** «recibir como huésped, ser hospedado».<sup>26</sup> Estos derivados verbales son susceptibles de emplearse tanto en voz activa como pasiva. Recogemos a continuación sendos ejemplos:

**Ἄπ:** ἦ μὴν σὺ πεισὴ καίπερ ὠμὸς ὦν ἄγαν  
τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ  
Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μετὰ  
ὄχημα Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων,

<sup>23</sup> En Homero, encontramos un solo ejemplo en la *Iliada* (III 354) y un mayor uso en la *Odisea* (VIII 210; VIII 543; XV 54 y ss., etc.). Cf. SANTIAGO (2004: 36-37) para su comentario.

<sup>24</sup> En E. *Alc.* 598. Xo: [...] **δέξατο ξείνον** νοτερῷ βλεφάρῳ. **Coro:** [...] *ha recibido a un huésped con el párpado húmedo.* *Vid.* E. *Alc.* 749-750; 816-817.

<sup>25</sup> Ejemplos de ello se encuentran en Hom. *Il.* XI 779; XVIII 387, *Od.* XVII 420; XX 296, etc., recogidos y comentados en SANTIAGO (2007a: 738) y SANTIAGO (2004: 34-35).

<sup>26</sup> Atestiguado en muchas ocasiones en Homero en la forma jónica ξενίζειν (Hom. *Il.* III 207; III 232; VI 174, etc. y *Od.* III 365). *Vid.* SANTIAGO (2007a: 738-739); SANTIAGO (2004: 36 §2.3).

ὄς δὴ ξενωθείς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις  
βία γυναικα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται. (E. Alc. 64-69)

*APOLLO: Pero tú ya cederás pese a que seas tan dura (sc. Θάνατος, «la muerte»); tal es el hombre que llegará al palacio de Feres enviado por Euristeo para conseguir una cuadriga de caballos desde los escarchados parajes de Tracia, el cual, después de haber sido acogido como huésped en el palacio de Admeto, habrá de arrebatarte esta mujer por la fuerza.*

**Θε:** γυνή μὲν οὖν ὄλωλεν Ἀδμήτου, ξένε.  
**Ηρ:** τί φήεις; ἔπειτα δῆτ' αὖ μ' ἐξενίσετε; (E. Alc. 821-822)

*SIERVO: Es que la mujer de Admeto ha muerto, huésped (o forastero).<sup>27</sup>*  
*HERACLES: ¿Cómo dices? ¿Y después de ello me habéis acogido como huésped?*

Ambos pasajes se dan en boca de dos huéspedes de Admeto: Apolo en el primero, Heracles en el segundo. En los vv. 64-69 Apolo en su discusión con Θάνατος le vaticina la llegada posterior a la morada de Admeto de un huésped (ὄς δὴ...δόμοις, 68) que librarán a Alcestis de la muerte; la forma utilizada aquí es el participio pasivo ξενωθείς del verbo ξενόω, que pone más énfasis en el sujeto pasivo de la hospitalidad y en el lugar de la acción, el hogar de Admeto (τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις). En el v. 822 la forma verbal utilizada es ἐξενίσετε, imperfecto de ξενίζω en voz activa, que tiene sentido transitivo y admite como objeto directo el huésped en cuestión: μ' ἐξενίσετε (sc. Heracles).

El conjunto de pasajes analizados evidencia que el término ξένος está bien atestiguado en el drama. Sin embargo, el autor introduce otros términos para designar al foráneo que, sin duda, contribuyen a los equívocos con los que Admeto intenta ocultar la muerte de Alcestis a su inesperado huésped. Pasamos a continuación a enumerar y comentar brevemente esos términos:

## 1.2. ὀθνεῖος

Este posible derivado nominal de ἔθνος<sup>28</sup> designa, en un principio, a cualquier individuo perteneciente a un colectivo de idéntica raza, tribu o pueblo. Más

<sup>27</sup> Ejemplo de la ambivalencia semántica del término ξένος en v. 821, donde tanto podría referirse a Heracles como huésped de Admeto (vid. 822) o bien como un simple extranjero, acogido momentáneamente en el palacio del rey de Feras.

<sup>28</sup> Cf. CHANTRAINE (1980: s.v. ἔθνος y ὀθνεῖος). El origen de esta formación es discutido por el cambio de vocalismo de la raíz. Una hipótesis, propuesta precisamente por Chantraine, es la analogía con su opuesto οἰκεῖος.

tarde, ὀθνεῖος pasó a designar a individuos extraños al γένος, a la familia, pero susceptibles de residir en un mismo territorio o incluso en el mismo οἶκος, como, por ejemplo, los esclavos. Esta oposición entre los individuos pertenecientes al οἶκος (οἰκεῖος) por linaje o nacimiento<sup>29</sup> y los habitantes de origen exterior (ὀθνεῖος) pone de manifiesto la posibilidad de integración duradera de un foráneo en otra comunidad. Sin embargo, a pesar de su integración, su condición personal no parece haber sido del todo equivalente a la de un miembro del γένος, al menos por lo que al ámbito religioso se refiere.

En *Alcestis*, Admeto utiliza el término ὀθνεῖος para definir el estatuto de su esposa, pues ella no formaba parte de su propio γένος ni por nacimiento o por consanguinidad (συγγενής):

**Ἡρ:** τί δῆτα κλαίεις, τίς φίλων ὁ καθανών;

**Ἄδ:** γυνή· γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα.

**Ἡρ:** ὀθνεῖος ἢ σοὶ συγγενῆς γεγῶσά τις;

**Ἄδ:** ὀθνεῖος, ἄλλως δ' ἦν ἀναγκαία δόμοις.

**Ἡρ:** πῶς οὖν ἐν οἴκοις σοῖσιν ὄλεσεν βίον;

**Ἄδ:** πατρὸς θανόντος ἐνθάδ' ὠρφανεύετο. (E. *Alc.* 530-535)

**HERACLES:** ¿Por qué lloras, pues? ¿Quién de los tuyos es el que ha muerto?

**ADMETO:** Una mujer; una mujer que recordábamos hace un momento.<sup>30</sup>

**HERACLES:** ¿Era una extraña o alguna pariente tuya por nacimiento?

**ADMETO:** Una extraña, pero era un miembro de la casa de otra manera.

**HERACLES:** Entonces, ¿cómo es que ella ha perdido la vida en tu palacio?

**ADMETO:** Tras la muerte de su padre,<sup>31</sup> se crió aquí como huérfana.

En este pasaje se puede ver cómo el deseo de Admeto de ofrecer hospitalidad a Heracles le lleva a esconder la verdadera identidad de la mujer muerta y a subrayar su carácter foráneo (ὀθνεῖος, 532, 533), de tal modo que, sin mentir,

<sup>29</sup> El siervo de Admeto, en los versos 761 y 769, afirma que todos los de la casa lloran la muerte de su señora. Ello incluiría tanto a Admeto y sus hijos como a todo el servicio del palacio. Ser οἰκεῖος es, pues, pertenecer al οἶκος, sea por sangre, como en el caso de los hijos de Admeto, sea por la integración en el mismo como siervos o esclavos.

<sup>30</sup> Cf. DALE (1954: 96). Juego de palabras dicho *ex profeso* por Admeto. La secuencia γυνή γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα quiere decir tanto «Una mujer. Recordábamos hace un momento a una mujer» como «Mi mujer. Recordábamos hace un momento a mi mujer», puesto que en griego es normal la elisión de los pronombres posesivos ante los sustantivos de parentesco. Sobre éste y otros equívocos en *Alcestis* véase el estudio léxico de BENAVENTE (2000) y el más literario de FERNÁNDEZ (2012).

<sup>31</sup> Eurípides no hace mención directa de la muerte de Pelias a manos de sus hijas, episodio que se recoge extensamente en Apollod. I 9.27.

logra vencer las reticencias de su huésped ante la idea de ser acogido en una casa en medio de un duelo familiar.

### 1.3. Θυραῖος

En *Alcestis* el espacio tiene especial importancia<sup>32</sup> y el léxico así lo atestigua. Las puertas son un elemento delimitador de los límites del οἶκος, puesto que todo lo que queda tras el linde del hogar es entendido como *propio del οἶκος*, *de la comunidad familiar*, mientras que lo externo a las puertas como *ajeno*.<sup>33</sup> Con el término θυραῖος, un derivado de θύρα «puerta», se subraya de nuevo el origen foráneo de Alcestis, cuya muerte no impediría acoger a un huésped:

**Ἦρ:** οὐδ' ἄρα μὲν ὀφθαλμοῦ γ' οὐνεκ' εὖ πάσχειν νεκροῦ;  
**Θε:** ἢ κάρτα μέντοι καὶ λίαν θυραῖος<sup>34</sup> ἦν.  
**Ἦρ:** μῶν ζυμφορὰν τιν' οὐσαν οὐκ ἔφραζέ μοι;

<sup>32</sup> Sobre la importancia del espacio en *Alcestis* vid. BUXTON (1968: 170-173); LUSCHING (1990: 18-26). Es destacable el comentario de CHANTRAINE (1980: 446-447), quien remarca la diferencia semántica entre πύλαι y θύραι. En *Alcestis* se puede observar que esta diferencia ha dejado de ser significativa según se desprende del pasaje D comentado en la nota 34.

<sup>33</sup> Diversas metáforas en la obra corroboran la importancia de la puerta del hogar como elemento natural de delimitación con el exterior, y por ende, de la comunidad. Las presentamos y comentamos muy brevemente a continuación: A) Ἦρ: [...] τὰ μὰ δ' οὐκ ἐπίσταται / μέλαθρ' ἀπωθεῖν οὐδ' ἀτιμάζειν ξένους. **ΑΔΜΕΤΟ:** [...] *mi casa no sabe expulsar ni deshonrar huéspedes* (*Alc.* 566-567); B) Χο: καὶ νῦν δόμον ἀμπετάσας / δέξατο ξεῖνον νοτερῶ βλεφάρῳ, [...]. **ΚΟΡΟ:** *Y, habiendo abierto su hogar, ha recibido a un huésped con el párpado húmedo* [...] (*Alc.* 597-600); C) Ἦρ: [...] ὅς μ' ἐς δόμους ἐδέξατ' οὐδ' ἀπήλασεν, / καίπερ βαρεῖα συμφορᾶ πεπληγμένος, [...]. **ΗΡΑΚΛΕΣ:** [...] *aquel que me recibió en su casa y no me expulsó de ésta, a pesar de soportar una dolorosa desgracia* [...] (*Alc.* 855-856); D) Θε: [...] ὅς πρῶτα μὲν πενθοῦντα δεσπότην ὄρων / ἐσῆλθε κἀτόλμησ' ἀμείψασθαι πύλας. **ΣΙΕΡΒΟ:** [...] *éste, a pesar de ver a nuestro señor sufrir, entró y se atrevió a traspasar las puertas* (*Alc.* 751-752). La aceptación del huésped por parte del anfitrión queda representada metafóricamente por la apertura de las puertas (B/D). Una vez se ha producido su entrada, franqueando las puertas (D), su expulsión es considerada una falta que atenta contra el huésped y las leyes de hospitalidad (A/C).

<sup>34</sup> Rechazamos la *lectio* de DIGGLE (1984: 69) y tomamos la de algunos de los manuscritos. Hay un grave problema de transmisión textual en el verso 811 que muestra la antonimia clara de los términos θυραῖος y οἰκεῖος. Los manuscritos presentan por igual las dos variantes para este verso y es difícil fijar qué lectura es la correcta. La mayoría de editores se han decantado por la primera, considerando οἰκεῖος como una glosa, debido al tono irónico que parece adoptar el criado ante un Heracles ebrio y a la *vis comica* del episodio, que se origina precisamente en los equívocos y la ignorancia del héroe. Asimismo, DIGGLE, inspirado por el comentario de DALE (1954: 110), reconstruye una tercera variante ὀφθαλμοῦ, próxima paleográficamente a οἰκεῖος. Cf. AMIECH (2004).

**Θε:** χαίρων ἴθ'· ἡμῖν δεσποτῶν μέλει κακά.

**Ἥρ:** ὄδ' οὐ θυραίων πημάτων ἄρχει λόγος. (E. *Alc.* 810-816)

**HERACLES:** ¿Era preciso que por una difunta foránea yo no recibiera un trato hospitalario?<sup>35</sup>

**SIERVO:** Lo era por supuesto, incluso demasiado de fuera.

**HERACLES:** ¿Acaso no me ha contado una desgracia sucedida realmente?

**SIERVO:** Parte contento; es a nosotros a quienes afectan las los males de nuestros amos.

**HERACLES:** Estas palabras tuyas no preludian penas foráneas.

Heracles, convencido de la condición de extranjera de la mujer muerta, no comprende el malestar del siervo y parece sugerir que el duelo por la muerte de una mujer venida de fuera es de menor importancia que la hospitalidad debida a un huésped. Sin embargo, las palabras del esclavo lo llevan a pensar que en realidad las penas que afligen el palacio de Admeto no son tan «ajenas» (θυραίων πημάτων, 816) como le han hecho creer.

#### 1.4. Compuestos sobre el lexema ξέν(φ)-

Además de los términos anteriormente analizados, en el drama abundan los compuestos sobre el lexema ξέν(φ)-.<sup>36</sup> Estos compuestos tienen claramente voluntad descriptiva y van referidos, en su mayoría, al personaje de Admeto, que pasa por ser el más hospitalario de todos los hombres. Para facilitar su estudio se han agrupado según una doble relación antinómica: πολύξεινος vs. ἄξενώτερος y φιλόξενος vs. ἐχθρόξενος.

##### 1.4.a. Πολύξεινος vs. ἄξενώτερος

La oposición de ambos términos está recogida explícitamente ya en Hesíodo.<sup>37</sup> Πολύξεινος y ἄξενώτερος son dos extremos de la actitud hospitalaria, a saber, el acogimiento de muchos (πολυ-) y el de ninguno (representado por ἄ- privativa y acentuado por el grado comparativo).<sup>38</sup> Hesíodo, como campe-

<sup>35</sup> En la traducción de la secuencia εὖ πάσχειν seguimos el comentario de la edición de DALE (1954: 110).

<sup>36</sup> Sobre la etimología de ξεῖνος / ξένος, *vid.* SANTIAGO (2012: 84).

<sup>37</sup> *Vid.* PIÑOL (2010: 15-17). La forma πολύξεινος está también presente en la *Iliada* como antropónimo referido a un caudillo (Hom. *Il.* II 623).

<sup>38</sup> Ambos compuestos comparten el mismo lexema ξεν- y son de tipo *bahuvrihi* o *biplanaire*. *Cf.* BENVENISTE (1974: 155-160).

sino de Ascra, recomienda la moderación (κατὰ μέτρον) en la organización de banquetes y rechaza ambos extremos como inadecuados.<sup>39</sup> Sin embargo, en *Alcestis* πολύξεινος tiene un matiz claramente positivo junto a ἐλευθέρος:

**Χο:** ὦ πολυξείνου καὶ ἐλευθέρου ἀνδρὸς αἰεὶ ποτ'  
οἶκος,  
σέ τοι καὶ Πύθιος εὐλύρας Ἀπόλλων  
ἤξιωσε ναίειν, [...] (E. *Alc.* 568-571)

**CORO:** ¡Oh, hogar de hombre siempre hospitalario y liberal! A ti en verdad incluso el Pítico Apolo de melodiosa lira se dignó habitarte. [...]

El hecho de que Admeto sea denominado «anfitrión de muchos» denota su gran hospitalidad y generosidad, siempre abierta a cuantos huéspedes y extranjeros se dirigen a su hogar.<sup>40</sup> Tal hospitalidad le lleva incluso a acoger a su huésped tras el reciente fallecimiento de su esposa, puesto que en nada le hubiera beneficiado el mostrarse como un hombre inhospitalario:

**Αδ.:** ἀλλ' εἰ δόμων σφε καὶ πόλεως ἀπήλασα  
ξένον μολόντα, μᾶλλον ἂν μ' ἐπήνεσας;  
οὐ δῆτ', ἐπεὶ μοι συμφορὰ μὲν οὐδὲν ἂν  
μειῶν ἐγίγνετ', ἀξενώτερος δ' ἐγώ. (E. *Alc.* 553-556)

**ADMETO:** ¿Es que si hubiera alejado al huésped (sc. Heracles) de mi palacio y de mi ciudad, me habrías elogiado más? Claro que no, puesto que mi desgracia en nada hubiera disminuido, sino que yo habría sido más inhospitalario.

#### 1.4.b. Φιλόξεινος vs. ἐχθρόξεινος

Ambos compuestos han sido construidos mediante el mismo procedimiento lingüístico y comportan idéntico lexema (ξέν-) en el segundo miembro del compuesto. Éstas son construcciones de tipo determinado verbal (φιλ- vs.

<sup>39</sup> μηδὲ πολύξεινον μηδ' ἄξεινον καλέεσθαι, / μηδὲ κακῶν ἕταρον μηδ' ἐσθλῶν νεικεσθῆρα. *Que no te llamen ni muy amigo de huéspedes ni nada amigo de huéspedes; tampoco amigo de los pobres ni buscapleitos de los ricos.* (Hes. *Op.* 716-717) [Trad. A. Pérez y A. Martínez]. En este pasaje se pone de manifiesto la importancia de la medida, incluso en el ámbito del banquete. *Vid.* PÉREZ (2010: 15-18). Cabe decir, sin embargo, que el uso que Eurípides hace aquí va más allá del banquete y del coste del mismo. El acogimiento de muchos es aquí un rasgo positivo, una muestra del recto cumplimiento de la hospitalidad por parte del rey tesalio.

<sup>40</sup> E. *Alc.* 748.

ἐχθρ-) + determinante nominativo (ξένος), también llamadas *compuestos exocéntricos*.<sup>41</sup> El primer compuesto ya forma parte del léxico específico de la *Odisea*:<sup>42</sup> φιλόξενος es aquel que tiene carácter hospitalario con los extranjeros y está dispuesto a acogerlos de buen grado.<sup>43</sup> Por otro lado, el término ἐχθρόξενος, entendido como antónimo, no se encuentra hasta Esquilo<sup>44</sup> y hace referencia al rechazo del huésped y, por contexto, a la expulsión del hogar (ἐς δομους... οὐδ' ἀπήλασε, 855). La expulsión del extranjero es asimilada, en cierto modo, a la actitud del Cíclope,<sup>45</sup> un ser incivilizado y capaz de las mayores atrocidades, pues expulsar al huésped o al extranjero que llega en son de paz es una de las mayores faltas cometidas contra la justicia, una justicia que viene, tal como narra Hesíodo, de Zeus.<sup>46</sup>

Si bien en la anterior pareja de opuestos, *πολύξεινος vs. ἀξενώτερος*, se hacía referencia al hombre hospitalario en relación a la cantidad de los hués-

<sup>41</sup> Seguimos aquí de nuevo la terminología empleada por BENVENISTE (1974: 151-152).

<sup>42</sup> *Vid.* SANTIAGO (2004: 31, 37-39); SANTIAGO (2012: 52-53).

<sup>43</sup> *Cf.* SANTIAGO (2012: 53 c).

<sup>44</sup> En concreto son tres referencias, una dentro de *Prometeo encadenado* y otras dos dentro de *Los siete contra Tebas*. A continuación se reproducen y se comentan brevemente: A) A. Th. 602-608, 620-621: Ἐτε.: γὰρ ξυνεισβάς πλοῖον εὐσεβῆς ἀνήρ / ναύτησι θερμοῖσι ἐν πανουργίᾳ τινὶ / ὄλωλεν ἀνδρῶν σὺν θεοπτύστῳ γένει / ξὺν πολίταισι ἀνδράσιν δίκαιος ὢν / ἐχθροξένοις τε καὶ θεῶν ἀμνήμοισιν / ταῦτοῦ κυρήσας ἐκδίκως ἀγρεύματος, / πληγῆς θεοῦ μάστιγι παγκοίνῳ 'δάμη. [...] ὁμῶς δ' ἐπ' αὐτῷ φῶτα, Λασθένους βίαν, / ἐχθρόξενον πυλωρὸν ἀντιτάξομεν, [...]. **ETEOCLES:** *Sí; un hombre piadoso que embarca en un navío con marineros temerarios que proyectan alguna maldad, termina por perecer en compañía de esa raza de hombres que es desgraciada por las deidades. Y el que es justo, pero se asocia a hombres que son ciudadanos hostiles al huésped y no tienen en cuenta a los dioses, cae justamente en la misma red que los otros y sucumbe herido por el azote, que a todos alcanza de la deidad. [...] Sin embargo, le opondremos a un hombre (sc. Anfírao) la fuerza de Lástenes, portero enemigo de extranjeros, [...] [Trad. B. Perea]. B) A. Pr. 725-726: Προ: [...] ἵνα / τραχεῖα πόντου Σαλμυδησσία γνάθος / ἐχθρόξενος ναύταισι, μητροῦα νεῶν: **PROMETEO:** (refiriéndose a Termodonte, en Tracia) [...] *donde está Salmideso, la áspera quijada de la boca del Ponto, huésped hostil para marineros, madrastra de las naves* [Trad. B. Perea]. La primera referencia en *Los Siete contra Tebas* es de sumo interés para el estudio de la hospitalidad. En efecto, se pone de relieve la justicia (δίκαιος) de aquel que acoge a los huéspedes, del mismo modo que la irreverencia a la divinidad de aquel que los rechaza y expulsa (θεῶν ἀμνήμοισιν), idea ya explícita en la *Odisea*, cf. SANTIAGO (2004: 30-32); así, la forma θεῶν ἀμνήμοισιν puede interpretarse también como un opuesto de la forma homérica νοός θεουδῆς, «mente temerosa de los dioses». Las otras dos menciones actúan en ambos casos como epítetos, sea de un individuo (Lástenes), sea de un accidente geográfico (Salmideso). En ambos casos se pone de relieve la inhospitalidad para con el extranjero.*

<sup>45</sup> SANTIAGO (2004: 30-32).

<sup>46</sup> Hacemos referencia a Hes. *Op.* 238-273. Sobre la justicia en relación con la hospitalidad *vid.* PIÑOL (2010: 11-14; 32-35); ROMILLY (2002: 40-43). Hallamos un ejemplo de ello en E. Alc. 1147-1150.

pedes, en esta nueva oposición se subraya la disposición de ánimo con la que el anfitrión recibe al huésped o al extranjero, sea ésta afectiva (φίλος) u hostil (ἐχθρός):

**Ἦρ:** ἔκρυπτε δ' ὦν γενναῖος, αἰδεσθεῖς ἐμέ.  
 τίς τοῦδε μᾶλλον Θεσσαλῶν φιλόξενος,  
 τίς Ἑλλάδ' οἰκῶν; τοιγάρ οὐκ ἐρεῖ κακὸν  
 εὐεργετήσαι φῶτα γενναῖος γεγῶς. (E. Alc. 857-860)

**HERACLES:** [...] *me lo ocultó por su nobleza y respeto hacia mí. ¿Qué tesalio es más hospitalario que él? ¿Qué hogar de Grecia? Así pues, no dirá que, actuando él noblemente, se ha portado bien con un hombre vil.*

**Αδ.:** καὶ πρὸς κακοῖσιν ἄλλο τοῦτ' ἄν ἦν κακόν,  
 δόμους καλεῖσθαι τοὺς ἐμοὺς ἐχθροξένους.  
 αὐτὸς δ' ἀρίστου τοῦδε τυγχάνω ξένου,  
 ὅταν ποτ' Ἄργους διψίαν ἔλθω χθόνα. (E. Alc. 557-560)

**ADMETO:** [...] *y éste otro mal se sumaría a mis desdichas: que mi palacio fuera llamado enemigo de los huéspedes. Pero yo mismo encuentro en éste a mi mejor huésped, cada vez que voy a la sedienta tierra de Argos.*

En conclusión, los numerosos derivados y compuestos verbales presentes en *Alcestis* muestran la riqueza del campo léxico de la hospitalidad. Este léxico no tiene una mera función enunciativa sino que, tal como hemos observado, es empleado por el poeta voluntariamente, sea para producir el equívoco (ὄθνεῖος / θυραῖος), sea para remarcar la actitud hospitalaria (φιλόξενος / πολύξεινος) o inhospitalaria hacia el extranjero (ἄξενος / ἐχθρόξεινος). El léxico es, en definitiva, un elemento más al servicio del autor para enfatizar la importancia del motivo de la hospitalidad dentro de la obra.

## 2. RELACIONES DE HOSPITALIDAD EN *ALCESTIS*

En este apartado analizaremos las diferentes relaciones de hospitalidad que se establecen en la obra así como la caracterización del personaje de Admeto como el modelo de anfitrión. Se intentará, asimismo, demostrar mediante qué procedimientos se subraya en *Alcestis* el carácter sagrado de la institución de la hospitalidad.

Toda la acción dramática de *Alcestis* se enmarca entre dos ξενίαι que son: 1ª.) la relación de hospitalidad entre Admeto y Apolo, en cuya compensación Apolo logrará poner fin al cumplimiento del destino reservado al rey tesalio,

desencadenando el sacrificio de Alcestitis, y 2<sup>a</sup>.) la antigua hospitalidad que une a Admeto con Heracles, cuya observancia en un momento tan delicado como el duelo de la esposa será recompensada con el retorno de la difunta.

Detengámonos, en primer lugar, en analizar la relación entre Admeto y Apolo. Para ello conviene volver de nuevo al prólogo de la obra, en boca de Apolo:

*APOLO: Oh, mansión de Admeto, en la que yo soporté la mesa de los trabajadores pese a ser un dios. Pues Zeus es culpable de ello porque mató a mi hijo, Asclepio, lanzándole un rayo en medio de su pecho. Irritado por ello, doy muerte a los Cíclopes, hacedores del fuego de Zeus. Y mi padre me obligó a servir, como castigo por ellos, a un hombre mortal. Una vez llegado a esta tierra, cuidaba los rebaños de mi anfitrión y hasta el día de hoy he protegido esta casa. Siendo yo piadoso a un hombre piadoso encontré, el hijo de Feres, al cual libré de morir tras engañar a las Moiras. Las diosas me concedieron que Admeto escapase por el momento del Hades, si él entregaba, a cambio, otro muerto a las deidades infernales. (E. Alc. 1-14)*

Apolo, tras haber dado muerte a los Cíclopes, es enviado a servir (θητεύειν 6) en casa de Admeto y debe soportar allá por voluntad de Zeus «la mesa de los jornaleros» (θηῖσαν τράπεζαν, 2), como si se tratara de un asalariado, un θῆς.<sup>47</sup> Sin embargo, el trato que recibe de parte de Admeto se aleja bien del castigo que le fue impuesto, pues el rey tesalio decide acogerlo como un huésped (ξένος, 8), en un trato, como hemos visto, de igual a igual.<sup>48</sup> Honrar al huésped divino es también honrar a la divinidad, y por ello recibe Admeto el calificativo de ὄσιος<sup>49</sup>(10), «respetuoso con las leyes divinas». En agradecimiento por el buen trato dispensado (χάρις, 842)<sup>50</sup> durante su castigo, el dios

<sup>47</sup> Sin etimología clara, cf. CHANTRAINE (1980: 436). Atestiguado ya en Homero se refiere en época clásica especialmente a la cuarta clase instituida por Solón, aquellos que son trabajadores a sueldo, como labriegos, navegantes, etc. La mención aquí de una «mesa de jornaleros» se refiere quizás a los alimentos que recibían del contratante, similar a la «mesa hospitalaria» de los huéspedes. Sobre el banquete como formalización de la integración de extranjeros o extraños a la comunidad. Vid. SANTIAGO (2004: 34-35); SANTIAGO (2012: 54, 81-82).

<sup>48</sup> Nos referimos, en concreto, a la relación de igualdad de trato entre ἄριστοι que ofrecía la hospitalidad nobiliaria presente en la *Iliada*. La mesa sirve como intermediario en este caso entre la divinidad y el hombre, como un elemento igualador de estas dos naturalezas distantes. Cf. BRUIT (1989: 18-20).

<sup>49</sup> Vid. RUDHART (1992<sup>2</sup>: 30-36). Referido esencialmente a hombres y dioses, este término hace hincapié en aquellas acciones que están de acuerdo con lo establecido por la divinidad, con unas normas predeterminadas y eternas, pertenecientes al derecho natural, que gozan siempre de plena validez.

<sup>50</sup> Cf. PADILLA (2000: 187-189).

délfico concede su ayuda<sup>51</sup> al rey de Feras, ayuda que queda sintéticamente recogida en el prólogo con la fórmula τόνδ' ἔσφζον οἶκον (9), pues la protección brindada por el dios se extiende a todo el palacio e incluso al γένος.<sup>52</sup>

La relación de Admeto y Apolo no se limita a la mera hospitalidad, sino que más adelante afirma:

*MUERTE: Sí, y también (tienes costumbre) de favorecer injustamente esta casa.*

*APOLO: Porque soporto con pesar las desdichas de un hombre amigo.*

(E. Alc. 41-42)

De especial importancia es la secuencia φίλος ἀνήρ (42) con la que Apolo se refiere a Admeto, pues Apolo no le considera un simple ξένος «anfitrión», sino también un φίλος,<sup>53</sup> es decir, un «amigo» con el cual queda establecida una relación que va más allá del mero acogimiento hospitalario. Y es que la φιλία y la ξενία son dos tipos de relación que suelen ir naturalmente unidas en los contextos aristocráticos,<sup>54</sup> pues, cuando el huésped es ya reconocido como igual y honrado como tal, existe la posibilidad de estrechar los lazos mediante una nueva relación, basada en la confianza y el afecto mutuos, que se concreta en una amistad perdurable. Compartir el sufrimiento de un amigo,<sup>55</sup> tal como muestra el fragmento, es un rasgo que define esa amistad.

Pese a la supuesta proximidad entre el rey de Feras y Apolo, no se produce en la obra ningún diálogo o interacción directa entre ambos huéspedes e

<sup>51</sup> No tan sólo la salvación de Admeto, sino otros favores omitidos en la obra de Eurípides como, por ejemplo, la obtención de la mano de la propia Alcestis. Para estos favores, remitimos de nuevo a Apollod. I 8.2 y ss.

<sup>52</sup> Cf. MASARACCHIA (1993: 70-72; 80-83). Sobre la protección del γένος es interesante el análisis de SICKING (1967), donde la muerte de Alcestis se entiende como un necesario deber para la salvación del γένος que de otro modo, privado de Admeto, se descompondría debido a la juventud de su vástago. Sobre la importancia del γένος en la obra y las causas de su posible desintegración *vid.* LUSCHING (1990: 17-19).

<sup>53</sup> Anteriormente Apolo ha calificado la casa de Admeto como φιλότινην στεγήν (23). Es difícil precisar la traducción del término φίλος y muchos estudios se han ocupado de ello. Digno de mención es el de PERDICOYIANNI (1996) donde se recogen las diversas etimologías posibles y se clasifican los diferentes usos en Eurípides. Siguiendo a J. Taillardat, H. Perdicoyianni propone, a través de un uso básico afectivo-posesivo, tres tipos de relaciones basadas en el pacto y la confianza: el matrimonio, la hospitalidad y la amistad. Con idéntico adjetivo es también calificada Alcestis (E. Alc. 355; 530) a causa de su entrega en lugar de su esposo. A criterio de esta autora, φίλος es, en suma, aquel con el que se establece una *relation de bienfaisance* basada tanto en una confianza mutua como en una reciprocidad de servicios. Para una mayor profundidad en el caso de *Alcestis* es de gran interés SCHEIN (1988).

<sup>54</sup> Remitimos de nuevo a SANTIAGO (2007a: 740-742); SANTIAGO (2004: 27-28; 40-42).

<sup>55</sup> *Vid.* STANTON (1990: 45-47; 50-51).

incluso se intuye la partida de Apolo del mundo terrenal una vez finalizado su servicio. Sin embargo, en el caso de Admeto y Heracles sí que podemos observar interacción y trato directo entre ellos, puesto que les une una relación de hospitalidad antigua. En los diálogos que entablan entre ellos se observa de qué manera esa hospitalidad se manifiesta, sobre todo en la acogida y en la recepción del huésped. De especial interés son los versos que siguen:

*ADMETO: Salud, hijo de Zeus nacido de la sangre de Perseo.*

*HERACLES: Salud, a ti también, Admeto, rey de los tesalios.*

*ADMETO: ¡Eso querría yo! Estoy convencido de tus buenos deseos para conmigo.*

*HERACLES: ¿Por qué motivo te muestras con la cabeza rasurada en señal de duelo?*

*ADMETO: Hoy mismo voy a enterrar a alguien. (E. Alc. 509-513)*

*HERACLES: Para quienes están apenados es inoportuna la llegada de un huésped.*

*ADMETO: Los muertos, muertos están. Vamos, entra en palacio.*

*HERACLES: Es vergonzoso celebrar un festín en casa de amigos que lloran.*

*ADMETO: Las habitaciones de los huéspedes adonde te llevaremos están separadas.*

*HERACLES: Déjame partir y te daré mil gracias.*

*ADMETO: No puedes dirigirte al hogar de otro hombre. (A un siervo) Tú, conduce a éste a las habitaciones de los huéspedes separadas del centro del hogar, ábreselas, y di a los encargados de ello que le sirvan comida en abundancia. (A otros siervos) Vosotros cerrad las puertas del patio central: no está bien que los huéspedes, mientras comen, oigan lamentos ni que se apenen. (E. Alc. 540-550)*

En el umbral del palacio, Admeto y Heracles se intercambian sendos saludos cordiales (χαῖρε, 509-510)<sup>56</sup> y muestras de buena voluntad (εὖνουν, 510). Pese a que Heracles no reconoce el palacio de Admeto –por ser, quizás, la primera vez que se dirige a él–, es evidente que ambos héroes se conocían ya con anterioridad<sup>57</sup> y que mantenían entre sí una relación de hospitalidad (ξένοϋς, 540 y ss.)<sup>58</sup> e incluso de φιλία puesto que, Heracles se autodenominará ἑταῖρον

<sup>56</sup> Ésta es una fórmula cordial de saludo con la que se inicia la integración del extranjero en la *Odisea*. Cf. SANTIAGO (2004: 33); BASLEZ (2004: 41).

<sup>57</sup> *ADMETO: [...] Yo mismo hallo en éste a mi mejor huésped, cada vez que voy a la sedienta tierra de Argos. E. Alc. 559-560.* Estos versos dan a entender que Admeto se ha hospedado en diversas ocasiones en casa de Heracles; por el contrario, Heracles se presenta en el palacio de Admeto preguntando al Coro si es efectivamente la casa del rey de Feras, dando a entender que se trata de la primera vez que llega a la región.

<sup>58</sup> Cabe decir que la hospitalidad de Admeto no parece ser la única de la que goza Heracles entre los tesalios, a juzgar por el siguiente pasaje de *Alcestris*: *ADMETO: [...] Esta mujer (sc. Alcestris, oculta tras un velo), si es posible, entrégala a guardar, te lo suplico, señor, a cualquier*

(776)<sup>59</sup> y φίλος del rey de Feras (1005 y ss). Esa relación de amistosa hospitalidad exige la acogida del huésped como prescripción religiosa y social, pero, tal y como se deduce del segundo pasaje, este deber puede no ser llevado a efecto en el supuesto de que una desgracia haya afectado al γένοϛ anfitrión: ser acogido en medio de la tristeza o los infortunios de los anfitriones es considerado un motivo de vergüenza (αἰσχρόν, 542), puesto que la llegada de un huésped se acompaña con banquetes<sup>60</sup> (θοινᾶσθαι, 542) y festejos incompatibles con el duelo por la muerte de un familiar o persona amada dentro del hogar. En efecto, la llegada de huéspedes es considerada un momento de excepción y alegría y no es correcto entristecerlos con penas y desgracias, sino que todos, sirvientes inclusive, están obligados a dispensarles un trato servicial y agradable.<sup>61</sup> Consciente de todo ello, el hospitalario Admeto hará creer a Heracles que la fallecida es, en realidad, una *forastera* (ὄθνεῖος, 533) vinculada al γένοϛ sólo circunstancialmente, de tal modo que su muerte no afecta al conjunto del οἶκος ni altera su funcionamiento. Esta sutil diferencia –en realidad, una treta de Admeto– parece sugerir distintos grados de integración del foráneo que implicarían también distintas formas de consideración del mismo: puesto que el duelo por un ὄθνεῖος/θυραῖος no impedía el cumplimiento del deber de la hospitalidad para con el ξένοϛ/φίλος, cabe pensar que la condición personal de aquél era de menor consideración que la de éste.

Ahora bien, el recibimiento inoportuno de Heracles da lugar también al aislamiento y confinamiento del mismo en las «habitaciones de los huéspedes» (ξενῶνας, 547) del palacio de Admeto. Lejos del ideal de comensalidad

*otro de los tesalios, que no haya padecido los mismos infortunios que yo. Muchos son tus huéspedes entre los fereos (πολλοὶ δὲ σοι ξένοι Φεραίων) [...]. E. Alc. 1042-1045.*

<sup>59</sup> **HERACLES:** [...] *Pero tú (sc. al siervo), a un compañero de tu señor (ἑταῖρον δεσπότου, 776), que se encuentra aquí presente, atiendes con el rostro lloroso y las cejas fruncidas, dando importancia a un sufrimiento ajeno.* (E. Alc. 776-778). ἑταῖρον es un término que forma parte del contexto ritual del convite al igual que κῶμος (804) y su verbo derivado κωμάζω (815/831). El banquete que sigue a la recepción del huésped puede ser también entendido como parte del ritual mediante el cual es aceptado el extranjero. *Vid.* para el mundo micénico SANTIAGO (2012: 81-82); en *Odisea* SANTIAGO (2004: 34-35). Esta situación es comparable también al ambiente festivo de *El Cíclope* de Eurípides en donde la hospitalidad es un tema ampliamente tratado. *Cf.* NIKOLSKY (2009).

<sup>60</sup> Remitimos de nuevo la idea de la sociología del banquete para la integración del extranjero o el huésped en la comunidad que le acoge. Las primeras fuentes que recogen el banquete ritual, en el que se procede al sacrificio de una víctima a los dioses, son indudablemente homéricas. *Cf.* Hom. *Od.* IV 60 y ss.; IV 175-181, XIV 402-409, 414-417.

<sup>61</sup> **SIERVO:** [...] *Mientras éste cantaba (sc. Heracles), sin preocuparse en nada por los males de Admeto, nosotros llorábamos a nuestra señora. No mostrábamos al huésped nuestros ojos húmedos, pues Admeto así nos lo había ordenado.* (E. Alc. 760-764).

homérico,<sup>62</sup> el banquete aquí se sirve en soledad, sin producirse una verdadera integración del extranjero, pues los miembros del οἶκος no pueden participar en él a causa del duelo. El engaño de Admeto divide el οἶκος en dos ambientes independientes: por un lado están los familiares y siervos que lloran la muerte de la señora de la casa (πᾶσι οἰκέταισιν, 769), por otro está Heracles, que celebra un banquete en solitario. El nexo entre estos dos ambientes se encuentra en la figura del siervo que, obligado por Admeto a ocultar su dolor, sirve de muy mala gana a Heracles, al que llama ξένος κακίον (749-750), πανουῆργον κλῶπα y ληστήν (766). Afirma además, como reproche:

*SIERVO: Después ha aceptado sin medida alguna la comida de hospitalidad que se le ofrecía, aun siendo conocedor de la desgracia, es más, si no le llevá-bamos algo, nos apremiaba a llevárselo (E. Alc. 753-755).*

La acogida de Heracles y el banquete que se le dispone constituyen los «dones de hospitalidad» (ξενία, 754) ofrecidos por Admeto, que el héroe acepta *desmedidamente* ante los ojos atónitos del siervo. Sólo a través de la revelación de este esclavo, Heracles se dará cuenta de su error, inducido por el bienintencionado Admeto, y será el primero en avergonzarse de sus acciones.<sup>63</sup> Precisamente, el hecho de ser acogido en tal circunstancia es lo que probará la virtud de Admeto y empujará al hijo de Alcmena a rescatar a Alcestis de las garras de la muerte. Heracles quiere compensar al anfitrión que le ha dado tan buen recibimiento (εὔ πάσχειν 810, εὐεργετήσαι 860) con una gran acción, igual o más difícil que el trabajo que le ha sido encargado. La φιλία amplifica también la voluntad de honrarse mutuamente, ya sea acogiendo al huésped y amigo en una situación de excepción, como hace Admeto, ya sea, valiéndose de la condición de semidiós, en el caso de Heracles, para enfrentarse a otra divinidad y recuperar a la esposa de su ἐταῖρον (776).

El talante hospitalario de Admeto es ya bien conocido antes de la llegada de Heracles. Se trata de un carácter que se inscribe en la legendaria hospita-

<sup>62</sup> Vid. SANTIAGO (2004: 34-35). Heracles se encuentra aislado en unas habitaciones aparte del resto del οἶκος. Si bien es proveído de todo lo necesario, bebe y come aislado, sin compartir *de facto* la mesa con su huésped. Según BRUIT (1998: 206-207) este asilamiento del hijo de Alcmena puede considerarse, pese a la buena voluntad de Admeto, como una pequeña transgresión de la hospitalidad, que derivará en un episodio de violencia hacia Θάνατος. Heracles, según Bruit (1998: 206), es un héroe que se presta con facilidad al banquete en solitario.

<sup>63</sup> E. Alc. 826-834.

lidad de los tesalios.<sup>64</sup> El propio siervo de Admeto afirma que «son muchos los huéspedes que se dirigen a casa de Admeto»<sup>65</sup> y su οἶκος es descrito por el Coro como ἐλεύθερος y πολύξενος (569) en referencia a su generosidad y al gran número de huéspedes que visitan su palacio. Admeto es además denominado en múltiples ocasiones φιλόξενος<sup>66</sup> por su carácter hospitalario para con los extranjeros, una hospitalidad proverbial que queda ligada a la noción del ὄσιος ἀνὴρ, el hombre respetuoso con la divinidad en general.<sup>67</sup> Ser φιλόξενος, como hemos visto anteriormente, es en *Odisea*<sup>68</sup> ser receptivo ante la llegada de extranjeros desconocidos. La hospitalidad de Admeto no se debe, entonces, reducir al mero acogimiento de estos dos ilustres huéspedes, Apolo y Heracles, sino que se trata de una hospitalidad abierta en general a todo aquel que la solicite. Afirma también el Coro de *Alcestitis*:

*CORO: Y ahora, habiendo abierto su hogar, ha recibido a un huésped con el párpado húmedo, mientras lloraba el cadáver de su querida esposa, recién fallecida en su palacio. En efecto, la nobleza de espíritu lleva al respeto humano. Y en los hombres de bien reside la sabiduría total. Estoy admirado; en mi alma se está asentando la confianza de que un mortal piadoso será afortunado [...]. (E. Alc. 597-605)*

No respetar a los huéspedes y extranjeros (ἀτιμάζειν ξένους, 567) es para Admeto uno de los mayores males que podría cometer y el Coro, que reprochaba antes su acción, celebra ahora su buen juicio. El rey de Feras es llamado ἀγαθός (602) y sus acciones son εὐγενές (600), doble referencia a su nobleza de linaje y a sus cualidades morales. Asimismo, se refuerza la idea de la piedad hacia la divinidad de la que hace gala Admeto al respetar la hospitalidad solicitada por su huésped. La confianza del Coro en que el hombre bueno reci-

<sup>64</sup> Cf. BRUIT (1998: 199-200). Citamos como ejemplo el siguiente fragmento de Jenofonte (*HG VI 1.2-3*): *Éste (sc. Polidamante) era muy apreciado en el resto de Tesalia e incluso en su misma ciudad [...]. Asimismo era hospitalario y generoso según la costumbre tesalia (ἦν δὲ καὶ ἄλλως φιλόξενός τε καὶ μεγαλοπρεπῆς τὸν Θετταλικὸν τρόπον).* [Trad. O. Guntiñas].

<sup>65</sup> E. Alc. 748.

<sup>66</sup> Cf. E. Alc. 809, 830, 858.

<sup>67</sup> Este respeto hacia la divinidad queda plasmado no sólo en su celo por cumplir con el deber de la hospitalidad, sino también en los preparativos a la muerte de Alcestitis, en los funerales y en los sacrificios realizados tras el regreso a la vida de ésta (E. Alc. 132-135; 1155-1159). Es interesante notar cómo también en *El Cíclope* la idea de φιλόξενος y ὄσιος están estrechamente unidas. **ODISEO:** (sc. los Cíclopes) *¿Son hospitalarios y respetuosos con los extranjeros (φιλόξενοι δὲ χῶσιοι περὶ ξένους)?* **SILENO:** *Dicen que los extranjeros tienen la carne más refinada* (E. Cyc. 125-126).

<sup>68</sup> Cf. SANTIAGO (2004: 29-30).

birá su recompensa anuncia, tal como ha hecho Apolo en el prólogo, el premio que Admeto obtendrá por respetar la hospitalidad. La piedad y la nobleza de espíritu de Admeto son asimismo puestas de relieve en los siguientes pasajes:

**HERACLES:** [...] *aquel que me recibió en su casa y no me expulsó de ésta, a pesar de soportar una dolorosa desgracia, y me lo ocultó por su nobleza y respeto hacia mí. ¿Qué tesalio es más hospitalario que él? ¿Qué hogar de Grecia? Así pues, no dirá que actuando él noblemente se ha portado bien con un hombre vil.* (E. Alc. 855-860)

**HERACLES:** [...] *Pero llévala dentro (sc. Alcestis). Y tú, Admeto, continúa siendo justo en el futuro y piadoso con los huéspedes. Adiós. Ahora yo iré a cumplir el trabajo que me ha sido propuesto por el rey, el hijo de Esténelo.* (E. Alc. 1147-1150)

Mediante su φιλοξενία, Admeto se ha mostrado como un hombre noble (γενναῖος, 857)<sup>69</sup> y respetuoso con las leyes divinas (θεοσεβής; ὄσιος, 605/10) hasta el punto de acoger a Heracles hospitalariamente en un momento de suma desdicha. Por ello, el rey de Feras ha demostrado ser un hombre justo (δίκαιος, 1147) y es precisamente en virtud de esa justicia retributiva que se producirá la resurrección de Alcestis. A su vez, Heracles insta a Admeto a mantener en adelante (τὸ λοιπόν, 1148) su piedad hacia los huéspedes y extranjeros que se le dirijan (ἑυσέβει περὶ ξένου, 1148). Estas últimas palabras de Heracles podrían estar también dirigidas al público ateniense, al cual el autor exhortaría a seguir el ejemplo de Admeto, pues la observancia de la hospitalidad, según se desprende de la tragedia, da lugar a la bendición de la divinidad y a la dicha.

### 3. CONCLUSIONES

El término ξένος está presente en la obra en sus dos acepciones de «huésped» y «extranjero», dando lugar a pasajes de interpretación ambigua. De igual modo, se atestiguan los significados de «huésped» y «anfitrión», debido a la reciprocidad en las relaciones de hospitalidad.<sup>70</sup> Junto al término ξένος,

<sup>69</sup> Cf. CHANTRAINE (1980: 221-223); RUDHART (2002<sup>2</sup>: 235-237). Designa originariamente actos o personas propias u originarias de un «linaje noble, de buena raza». Siguiendo la conciencia aristocrática, pasa a designar, como en el caso de εὐγενής, la conducta moral propia de los nobles, basada en la excelencia moral.

<sup>70</sup> Vid. SANTIAGO (2004: 27); SANTIAGO (2007a: 753-756.).

en *Alcestris* encontramos también otros términos para designar al extranjero,  $\theta\upsilon\rho\alpha\iota\omicron\varsigma$  y  $\omicron\theta\nu\epsilon\iota\omicron\varsigma$ . Ambos hacen referencia al extranjero nacido fuera de la comunidad, pero admitido en el  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$ , y se oponen, por tanto, a  $\omicron\iota\kappa\epsilon\iota\omicron\varsigma$ . Esos términos quizás fueran aplicados muchas veces, aunque no siempre, a la servidumbre. En cualquier caso, queda claro que a pesar de su integración en un hogar extraño, no tienen un estatuto equivalente a los otros miembros del  $\omicron\iota\kappa\omicron\varsigma$  puesto que ni siquiera su muerte se presenta como digna de entorpecer el habitual funcionamiento de la casa.<sup>71</sup>

Las relaciones de hospitalidad que establece Admeto con Apolo y Heracles se inscriben en una hospitalidad nobiliaria atestiguada ya en *Iliada*. Ésta tiene lugar entre individuos de grupos afines pertenecientes a la nobleza. Tanto Apolo como Heracles son de ascendencia divina, pues son hijos de Zeus, pero han sido condenados a someterse al servicio de simples mortales. En casa de Admeto uno y otro encuentran cobijo y reciben un trato acorde con la dignidad que les ha sido momentáneamente arrebatada. El recibimiento hospitalario de Admeto es tal que ambos se convertirán en sus defensores y amigos ( $\phi\iota\lambda\omicron\iota$ ) y le mostrarán ampliamente su agradecimiento.

La relación de Apolo y Admeto se inicia en casa del rey de Feras donde el dios realiza su servidumbre. Su sumisión al castigo de Zeus, representada por la *mesa de los trabajadores* ( $\theta\eta\iota\sigma\sigma\alpha\nu$   $\tau\rho\acute{\alpha}\pi\epsilon\zeta\alpha\nu$ , 2), pasa a ser, por obra de su anfitrión, una mesa hospitalaria. Por lo que se refiere a la relación de Heracles y Admeto, ambos se reconocen ya como antiguos huéspedes (509, 538), e incluso, el rey de Feras afirma tener experiencias previas de hospitalidad en Argos (559). Esta relación con Heracles ilustra mejor la institución de la hospitalidad como un tipo de alianza entre miembros de la aristocracia arcaica.

Admeto es caracterizado como el máximo exponente de la hospitalidad. Precisamente, el hecho de acoger a tan ilustres huéspedes y establecer con ellos una relación de amistad ( $\phi\iota\lambda\iota\acute{\alpha}$ ) acentúa aún más esta idea. Su insistencia en acoger a Heracles durante el luto por su esposa, sirviéndose incluso de una treta semántica para que su huésped no marche, ponen de manifiesto la alta consideración que tiene para él la institución de la  $\xi\epsilon\nu\iota\acute{\alpha}$ . El léxico también subraya esta idea. Asimismo, se puede intuir que Admeto no restringe la hospitalidad a estos dos grandes personajes, sino todo lo contrario: en diversas ocasiones se pone de manifiesto su carácter  $\rho\omicron\lambda\acute{\upsilon}\xi\epsilon\iota\nu\omicron\varsigma$  (569) y  $\phi\iota\lambda\acute{\omicron}\xi\epsilon\nu\omicron\varsigma$  (809, 830, 858), entendiéndose en ambos casos la segunda parte del compuesto en su doble significación de huésped y extranjero.  $\Phi\iota\lambda\acute{\omicron}\xi\epsilon\nu\omicron\varsigma$  expresa en concreto su carácter receptivo a la llegada de extranjeros, lo cual hace referencia a

<sup>71</sup> Cf. E. Alc. 776-778; 805-806; 811; 1014.

una hospitalidad más amplia, tal como la encontramos en *Odisea*, y abierta a cuantos la soliciten de manera adecuada.

Admeto es considerado ὄσιος por Apolo, pues la hospitalidad forma parte de las prescripciones religiosas y sociales. Su extrema observancia de estas normas de conducta, sustentadas en el respeto a la divinidad, le otorga los calificativos de γενναῖος (857, 860) y θεοσεβής (605). Precisamente, por su naturaleza sagrada, los dioses o semidioses premiarán y salvarán del infortunio a Admeto. Ahora bien, tal como suele suceder con los presentes de los dioses, el agradecimiento de las divinidades tiene consecuencias inesperadas: así, Apolo, salvando la vida de Admeto, desencadena también sus desdichas,<sup>72</sup> puesto que salvar al rey tesalio del destino que le aguardaba comporta la muerte de Alcestitis. Tras la muerte de Alcestitis, se inicia el proceso de destrucción de Admeto, en medio del cual constatará la miserable vida que le espera sin su esposa amada, siéndole su existencia peor incluso que la misma muerte (935-961). Pero, de nuevo, el servicio que realiza Heracles, en agradecimiento (χάρις) por la hospitalidad recibida, permitirá al οἶκος la vuelta al *statu quo* del que gozaba antes.

En *Alcestitis* la hospitalidad se presenta como el eje vertebrador de la trama argumental, pues son las relaciones de hospitalidad entre Admeto y sus dos ilustres huéspedes, Apolo y Heracles, las que desencadenan los distintos episodios y temas tratados en la tragedia. En un momento, como el siglo V a.C., en el que se pone en duda el valor de lo establecido, mostrar la experiencia de Admeto, en la que todo llega a buen puerto<sup>73</sup> a través de la piedad, es reafirmar la ξενία como elemento identificador de la civilización griega, cuyos pueblos, aun siendo distintos entre ellos, permanecen sujetos a la misma justicia de Zeus.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, J. (1966), *Eurípides. Tragèdies*, Volum I: *Alcestitis*, Barcelona, 103-110, [reimp. 2009].
- Amiech, C. (2004), «Θυραῖος ou οἰκεῖος au vers 811 d'Alceste ?» *Kentron* 20 (1-2), 113-116.
- Artera, A. (1984), «Una aproximación textual al pensamiento de Eurípides», *CIF* 10, 29-54.
- Baslez, M.-F. (2008), *L'étranger dans la Grèce Antique*, Paris, [1ª ed. 1984].

<sup>72</sup> PADILLA (2000: 193-197).

<sup>73</sup> E. *Alc.* 605.

- Barnes, H.E. (1968), «Greek Tragicomedy», en J. R. Wilson (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis*, Englewood Cliffs (New Jersey), 22-30 [1ª publ. 1964].
- Benavente, M. (2000), «Una reiterada ambigüedad en la *Alcestis* de Eurípides», *Flor. Ilib.* 11, 11-19.
- Benveniste, E. (1974), «Fondements syntaxiques de la composition nominale», en Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, 145-162 [1ª publ. 1967].
- Bruit, L. (1989), «Les dieux aux festins des mortels : Théoxénies et xeniai.» en Laurens. A-F. (ed.) *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*, Paris, 13-24.
- (1998), «Mythe et tragédie dans l'*Alceste* d'Euripide», en S. Des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture. Papers from the first international Symposium on Symbolism at the University of Tromsø*, 199-214.
- Buxton, R.G.A. (2003), «Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation», en J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford, 170-186, [1ª publ. 1985].
- Chantraine, P. (1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.
- Dale, A. M. (1954), Euripides. *Alcestis*, Oxford.
- De Romilly, J. (2002<sup>2</sup>), *La loi dans la pensée grecque*, Paris [2ª reimp.], [1ª ed. 1971].
- Diggle, J. (1984), *Euripidis Fabulae*. Tomus I. *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxford [reimp. 1987].
- Fernández, T. (2012), «El doblez en *Alcestis*», *Argos* 35/2, 1-20.
- Lusching, C.A.E. (1990), «Euripides' *Alkestis* and the Athenian οἶκος», *Dioniso* 60, 9-39.
- Marshall, C.W. (2000), «*Alcestis* and the problem of Prosatyrlic Drama», *CJ* 95/1, 229-238.
- Masaracchia, E. (1993), «La 'estraneità' di Alceste», *QUCC* 45/3, 57-82.
- Nikolsky, B. (2009), «La philia dionysiaque dans *le Cyclope* d'Euripide», *Gaia* 12, 123-131.
- Oller, M. (2007 [2009]), «Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides», *Faventia* 29/1, 59-75.
- (2008 [2010]), «Ifigenia ξενοκτόνος», *Faventia* 30/1, 223-240.
- Padilla, M. (2000), «Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in *Alcestis*», *AJPh* 121/2, 179-211.
- Perdicoyianni, H. (1996), «*Philos* chez Euripide», *RBPh* 74/1, 5-26.
- Piñol, A. (2010), *Anàlisi dels usos de ξείνος i els seus derivats en Hesíode*, Bellaterra.

- Rudhart, J. (1992<sup>2</sup>), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*, Paris.
- Santiago, R.A. (2004), «La familia léxica de ξένοϛ en Homero: usos y significados, II (*Odisea*)», *Faventia* 26/2, 25-42.
- (2005), «La condición del extranjero en el mundo griego antiguo: algunas observaciones», *Actas del XI Congreso de la Sociedad española de Estudios clásicos*. Vol. I, 587-596.
- (2007a), «La familia léxica de ξένοϛ en Homero: usos y significados, I (*Iliada*)», en Alonso, J.; García, C.; Alonso, I. (eds.), ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ. *Homenaje a la profesora Olga Omatos*, Vitoria-Gasteiz 733-742.
- (2007b), «Una transgresión de hospitalidad: ¿motivo relevante y antiguo en el mito de Edipo?» en Hinojo, G.; Fernández, J.C. (eds.), *Munus Quasi-tium Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 795-803.
- (2012), «Hospitalidad y extranjería en el mundo micénico», en C. Varias (ed.), *Faventia Suplementa 1. Actas del Simposio Internacional: 55 años de Micenología (1952-2007)*, 51-85.
- Schein, S.L. (1988), «*Philia* in Euripides' *Alcestis*», *Mètis* 3/1, 179-206.
- Sicking, C.M.J. (1967), «Alceste: tragédie d'amour ou tragédie du devoir?», *Dioniso* 31, 155-175.
- Stanton, G.R. (1990), «Φιλία and ξενία in Euripides' *Alkestis*», *Hermes* 118/1, 42-54.



# COMUNICACIÓN Y CONFLICTO FAMILIAR EN *LAS TRAQUINIAS*\*

Noemí Hernández Muñoz

Universidad de Almería  
nhm280@inlumine.ual.es

Artículo recibido: 15/01/2014

Artículo aceptado: 26/01/2014

## RESUMEN

La autora se centra principalmente en el análisis de la comunicación en *Las Traquinias* de Sófocles. Se analiza la aceptación o el rechazo de los vínculos afectivos a través del uso de los términos familiares. También se estudian las muertes de Dejanira y Heracles, así como el papel de Hilo como herramienta de comunicación entre sus padres.

**PALABRAS CLAVE:** Sófocles, *Traquinias*, léxico familiar, muerte, comunicación.

## ABSTRACT

The author focuses mainly on the analysis of communication in Sophocles's *Trachiniae*. The acceptance or repudiation of the affective bonds by the main characters is analyzed by means of the use of family terms. Deianira's and Heracles's deaths are also studied, as well as the role of Hyllus as a communicational tool between his parents.

**KEYWORDS:** Sophocles, *Trachiniae*, family vocabulary, death, communication.

## INTRODUCCIÓN

Nada hay más trágico que la ruptura del núcleo familiar a causa de la violencia. Si la tragedia es una purga de las pasiones, no quepa duda de que aquellas que se desatan a lo largo de un conflicto entre miembros de un mismo οἶκος

\* Este artículo tiene como punto de partida mi Trabajo Fin de Máster «Comunicación y género en la tragedia de Sófocles: Conflictos familiares», dirigido por el profesor Juan Luis López Cruces, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Almería, que fue defendido en dicha universidad el 30/9/2013 en el marco del Máster en Comunicación Social.

merecen especial mención. De esta forma, Aristóteles consideraba en su *Poética* que las relaciones entre personas próximas generan un mayor efecto de compasión y temor:

Veamos, pues, qué clase de acontecimientos se consideran terribles, y cuáles dignos de compasión. Necesariamente se darán tales acciones entre amigos (*phíloi*) o entre enemigos o entre quienes no son lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son ni amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse.<sup>1</sup>

¿Por qué nos afecta tanto ver representado un enfrentamiento entre personas pertenecientes a una misma familia? La respuesta es evidente: la familia es una institución cuyos miembros deben, en teoría, llevarse bien y apoyarse unos a otros como muestra del lazo de consanguinidad que los une. Por este motivo, las desavenencias que se producen dentro de un hogar nos resultan tan terribles, especialmente cuando se dan en su forma más violenta.

A este tipo de situaciones Aristóteles lo llama «lance patético» (*páthos*), que describe como «una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en la escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes».<sup>2</sup> Pero si recordamos que en el teatro clásico no se solía escenificar la muerte de cara al público (de ella informaba un personaje venido de fuera),<sup>3</sup> hemos de considerar que la mayor carga emocional de la tragedia *se representaba* en los enfrentamientos verbales de los personajes. Es a estos diálogos a los que dedicaremos nuestra atención en el presente artículo.

En concreto, estudiaremos el caso de *Las Traquinias* de Sófocles, ya que es una tragedia puramente familiar, basada en la ruptura de la institución matrimonial por el advenimiento de una persona ajena al matrimonio. Partimos de la hipótesis de que las relaciones familiares se reflejan en gran medida en la comunicación entre los familiares y, muy especialmente, en el empleo del

<sup>1</sup> *Poética* 1453b14-22; trad. V. García Yebra (1974: 174-175).

<sup>2</sup> *Poética* 1452b10-13; trad. V. García Yebra (1974: 166).

<sup>3</sup> Cf. Di Benedetto-Medda (1997: 284): «La rappresentazione diretta della morte nell'ambito dello spazio scenico visibile rimane un'eccezione nella tragedia del v secolo a. C. I personaggi nella maggior parte dei casi venivano fatti morire nello spazio extrascenico o retroscenico, lontano dalla vista degli spettatori».

léxico relativo a este ámbito en los *agônes*, las partes de la tragedia dedicadas a los enfrentamientos verbales. Sófocles dota a sus héroes y heroínas de una gran personalidad y revela su psicología sobre todo por medio de sus expresiones comunicativas.<sup>4</sup> Debido a ello, el lenguaje propio de cada personaje caracteriza a éste y lo enmarca dentro de un determinado contexto, estatus, posición y psicología. Este condicionamiento hace especialmente interesante el estudio del léxico familiar en las escenas de *agôn*, sobre todo cuando se trata de analizar las fórmulas con las que cada personaje se vincula o desvincula de los demás miembros del *oĩkos* o núcleo familiar.

Así pues, en este estudio nos centraremos en la descripción del léxico familiar para mostrar el grado de unión o separación entre los distintos personajes del *oĩkos* de Heracles en función de las relaciones de (i)legitimidad e (in) subordinación a la jerarquía familiar que se establece entre ellos. Si, además, tenemos en cuenta la omisión de los términos familiares tanto como su aparición, apreciaremos que nos encontramos ante un terreno muy fértil para el estudio de la psicología de los personajes literarios y sus relaciones comunicativas y afectivas.

El procedimiento que seguiremos a lo largo de los diferentes epígrafes del trabajo es el siguiente: tras poner en su contexto los pasajes de enfrentamiento, estudiaremos el conflicto en sí, describiremos el léxico del campo semántico de la familia que se emplee y, finalmente, estableceremos las conexiones entre los diferentes personajes, ya sean de rechazo, obediencia o legitimidad.

## 1. CONFLICTOS FAMILIARES EN *LAS TRAQUINIAS*<sup>5</sup>

*Las Traquinias* es, ante todo, una tragedia de matrimonio y familia, puesto que lo que desencadena la acción es la intromisión de una extraña en el núcleo familiar. De hecho, la misma tragedia se abre con las quejas de Deyanira con respecto al matrimonio (vv. 26-33), lo que ya arroja una pista sobre el conflicto en sí mismo.

La obra está dividida en dos partes. La primera de ellas es la tragedia de Deyanira, esposa y madre de carácter dulce que va a ser relegada a un segundo puesto cuando el héroe le envía por intermediación del heraldo Licas un «presente», que no es otro que un lote de esclavos entre los que se encuentra la princesa Yole. La joven inspira la compasión de Deyanira hasta que se entera

<sup>4</sup> Cf. Knox (1992); Webster (1969: 55-82).

<sup>5</sup> La representación gráfica de los conflictos puede verse en el anexo que hay al final del artículo.

de que Heracles ha contraído con ella unas nupcias ilegítimas (es su concubina) y teme que la reemplace en el lecho del héroe y usurpe su puesto como esposa. Deyanira actúa en consecuencia e intenta atraer de nuevo el amor del héroe, pero no obtiene los resultados que esperaba: mata, sin pretenderlo, a su esposo con un falso filtro amoroso que resulta ser un veneno letal. La segunda parte de *Las Traquinias* es la tragedia de Heracles, que tendrá que asumir su dolorosa muerte a manos de su propia e inocente esposa.

A pesar de ser un conflicto matrimonial, tal y como lo hemos definido al principio del trabajo, resulta llamativo el hecho de que los esposos, Heracles y Deyanira, no llegan a encontrarse nunca en escena. De hecho, es del todo probable que un mismo actor interpretara los papeles de ambos personajes. La comunicación, entonces, resulta especialmente relevante, ya que si los cónyuges no mantienen directamente ninguna conversación y a eso añadimos que la concubina de Heracles es un personaje mudo, el peso de las palabras recae, sobre todo, en los diálogos y enfrentamientos que los dos protagonistas mantienen con su hijo Hilo. De esta forma, el hijo de la pareja se convierte en la herramienta comunicativa de los cónyuges y en su único vínculo, así como en la pieza que une las dos partes de la tragedia, que pasa de ser una tragedia conyugal a una familiar. Analizaremos, por tanto, los pasajes de conflicto de cada progenitor con su hijo, haciendo hincapié en el léxico familiar empleado por los personajes. De esta forma, podremos llegar a una conclusión acerca del uso que se da a los términos del campo semántico de la familia en las escenas de enfrentamiento verbal entre los miembros de una misma familia y dar la relevancia debida a los conceptos de legitimidad, obediencia y autoridad.

### 1.1. Deyanira e Hilo

En el primer diálogo que mantienen Deyanira y su hijo (vv. 62-93) ya se puede apreciar la relación afectiva y de respeto que hay entre ambos. Deyanira aparece caracterizada como una madre dulce e Hilo como un hijo obediente. Hemos de recordar que este primer encuentro se da antes de que aparezca en escena la concubina de Heracles, cuya presencia desencadena la tragedia, por lo que la conversación está libre de conflicto; se asemeja más a la escena de un día normal, si bien es cierto que sólo se trata de la calma que precede a la tempestad y es un perfecto contraste con respecto a los pasajes que citaremos más adelante.

Deyanira, una mujer tierna y vulnerable sentimentalmente, está dedicada por entero a servir al *οἶκος*.<sup>6</sup> Ante la ausencia de Heracles, cercanos ya los

<sup>6</sup> Cf. Minadeo (1993: 162); López Férez (2007: 109).

oráculos que predecían su muerte o su descanso, decide seguir el consejo de la Nodrizza y enviar a Hilo a buscarlo. Tras haberlo reprendido con dulzura por no haber buscado a su padre hasta el momento,<sup>7</sup> Deyanira se asombra al saber que su joven hijo tiene algunas noticias acerca del paradero de Heracles y olvida su riña al instante. Tras la conversación materno-filial, Hilo sale obedientemente a buscar a Heracles.

La caracterización de ambos personajes está clara: madre maternal (valga la redundancia) e hijo obediente. En el léxico de este pasaje se puede apreciar que los personajes pronuncian las palabras «madre» (μη̃τερ 64, 78, 86), «hijo» (ὦ τέκνον, 61, 76; τέκνον 68) y «mi niño» (ὦ παῖ, 61, 92) con total naturalidad y espontaneidad. No son vocablos que aparezcan de forma retorcida o que estén dotados de un doble sentido, sino que los personajes mantienen una relación afectiva muy estrecha.

No obstante, esa relación no se sostendrá por mucho tiempo, ya que pronto llegará el heraldo Licas con el «presente» que Heracles envía a su esposa, el mencionado lote de esclavos que incluye a su concubina, Yole, la causante inocente de las desgracias de la familia. Al conocer la verdadera identidad de la joven esclava, Deyanira se desespera, pues ya no conserva la belleza y la juventud que en el pasado habían conquistado a Heracles, de modo que su única opción para triunfar en la competición con Yole es enviar a Heracles un filtro amoroso, que le había facilitado años atrás el centauro Neso, un enemigo de Heracles. Por descontado, el centauro engañó a Deyanira, pues el ungüento de amor no era sino un veneno, de modo que la reina mata sin pretenderlo al esposo al que había pretendido atraer y conservar para sí en exclusiva.

Para cuando Deyanira ha descubierto ya su error, entra en escena Hilo trayendo las peores noticias: Heracles está agonizando por culpa del regalo de su esposa, la túnica empapada con el filtro de amor falso. Estalla entonces el conflicto entre la madre y el hijo, quien está convencido de que Deyanira ha matado a Heracles con premeditación (vv. 734-821).

Hilo irrumpe en escena hecho una furia; es un testigo de primera mano de la agonía de Heracles. Por la obediencia que debe a su padre, el *κύριος* o patriarca del *οἶκος* al que pertenece, Hilo debe vengar la muerte inminente de Heracles. Sin embargo, el joven se encuentra ante una disyuntiva, dado que si bien es cierto que debe obediencia a su padre, también se la debe a su madre. Hilo no resolverá su problema como Orestes, sino que se decantará por vengar

<sup>7</sup> Cf. Easterling (1982: 81); López Cruces (2013: 276).

a Heracles de una forma mucho más diplomática: negando la maternidad de Deyanira tras el macabro relato de la recepción del manto envenenado.<sup>8</sup>

De este modo, la relación entre Hilo y Deyanira se mide ahora no por su vínculo materno-filial, sino por la relación que ambos mantienen con Heracles. El crimen de Deyanira se contempla, a su vez, como insubordinación a la autoridad del *κύριος*, de modo que Deyanira ha violado la institución matrimonial en el sentido de que no ha respetado el papel de la esposa pasiva al enviar el manto. Su desacato de la autoridad del esposo es una muestra de desobediencia. Como señala Encinas Reguero,

A pesar de que en el siglo V a. C., siglo en el que fueron compuestas las tragedias de Sófocles, el régimen vigente en Atenas era el democrático [...] había dos ámbitos, a saber, el ámbito familiar y el militar, en los que esta igualdad desaparecía en favor de un sistema basado en la autoridad total e indiscutible de una persona. En el caso del *oikos*, que es el que ahora nos interesa, esta persona era el *kýrios*. A él estaban subordinados todos los miembros de aquel, incluidos los hijos varones, que tenían entre sus deberes la obediencia al padre.<sup>9</sup>

Deyanira ha escapado de su papel de esposa pasiva y *ha actuado*, de modo que su regalo se puede interpretar como insubordinación. Asimismo, si Hilo no se hubiera enfrentado a Deyanira tal y como lo ha hecho a lo largo de este pasaje, también él habría incurrido en la desobediencia al patriarca. De modo que la única posibilidad que tiene el joven de complacer el deseo de venganza del padre sin romper la obediencia que también debe a Deyanira es la increpación, la reprensión verbal. Hilo no tomará el camino de Orestes, que sólo cumple con su obediencia al padre asesinando a su madre, Clitemnestra, sino que se tambalea en la cuerda floja tratando de mantener el equilibrio entre Heracles y Deyanira.

De este modo, resultan especialmente interesantes los vocablos referentes al ámbito familiar que emplean Deyanira e Hilo a lo largo de esta escena. Mientras que ella trata de restaurar continuamente el lazo afectivo con su hijo llamándolo varias veces «hijo» (ὦ παῖ, 738, 744, ὦ τέκνον, 741), él emplea dos veces el vocablo «madre», al comienzo y al final de su intervención, pero sólo para rechazar el vínculo que lo une a Deyanira. Las primeras palabras que dirige a Deyanira son éstas:

ὦ μητέρα, ὡς ἄν ἐκ τριῶν σ' ἐν εἰλόμην,  
ἢ μηκέτ' εἶναι ζῶσαν, ἢ σεσωμένην

<sup>8</sup> Cf. López Férez (2007: 131).

<sup>9</sup> Encinas Reguero (2005: 261).

ἄλλου κεκληῖσθαι μητέρ', ἢ λῶους φρένας  
 τῶν νῦν παρουσῶν τῶνδ' ἀμείψασθαί ποθεν. (734-737)  
 ¡Oh, madre! ¡Cómo preferiría una de estas cosas, o que tú ya no estuvieras  
 viva, o que, ya que lo estás, fueses llamada madre de otro o que *cambiases a  
 mejores sentimientos que los que tienes ahora!*<sup>10</sup>

Las últimas son el culmen de la censura, pues incorporan la amenaza de un castigo de parte no ya de los hombres, sino de los propios dioses:

τοιαῦτα, μήτηρ, πατρὶ βουλευσας' ἐμῶ  
 καὶ δρῶσ' ἐλήφθης, ὧν σε ποίνιμος Δίκη  
 τεΐσαιτ' Ἐρινύς τ'· εἰ θέμις δ', ἐπέυχομαι·  
 θέμις δ', ἐπεὶ μοι τὴν θέμιν σὺ προὔβαλες,  
 πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπὶ χθονὶ  
 κτεΐνας', ὅποῖον ἄλλον οὐκ ὄψῃ ποτέ. (807-812)  
 ¡Has sido sorprendida, madre, habiendo tramado y realizado *tales cosas contra  
 mi padre, por las que ojalá Justicia vengadora y las Erinis te hagan pagar!* *Y  
 si es de justicia, hago una imprecación, y si es justo, ya que tú antes me has  
 proporcionado argumento de justicia al matar al mejor varón de todos los de  
 la tierra, cual no conocerás nunca a otro.*

Deyanira enmudece ante las palabras de repudio de su hijo y se retira en silencio. Cuando las mujeres del Coro se sorprenden de que renuncie a defenderse, Hilo las insta a dejarla que se marche, pues ¿por qué debe *conservar en vano la dignidad del nombre de madre* (ὄγκον ... ὀνόματος ... μητρῶον) *quien no hace nada como tal?* (816-818).

Y a la vez que niega el vínculo materno, en sus intervenciones Hilo refuerza el lazo de consanguinidad con Heracles. Es sorprendente contrastar su empleo del término «madre», siempre en contextos negativos, con su uso positivo de «padre», que llega a repetirse en los parlamentos del joven hasta en cuatro ocasiones (πατήρ, 740, 747, 807, 820), más una quinta en la que hace referencia a la ascendencia divina de Heracles (πατρώω Δί, 753). De esta forma, Hilo deja claro a Deyanira que es hijo de Heracles *y sólo de Heracles*. Su ira llega hasta el punto de desear la muerte a Deyanira y, aunque es cierto que la heroína no morirá por sus manos filiales, no es menos cierto que la dureza del joven será una de las causas de su muerte.

<sup>10</sup> Reproducimos, aquí y en adelante, el texto de Lloyd-Jones & Wilson (1990) y la traducción de Alamillo (1981), de la que nos separamos ligeramente en una ocasión (v. 1064).

A este respecto, los estudiosos han entendido el suicidio de Deyanira como el acto de una esposa: Heracles muere y Deyanira, como esposa, muere con él. No deseamos desmentir esta teoría, con la que nos mostramos de acuerdo, pero queremos hacer hincapié en que también cabe la posibilidad de interpretar, de forma complementaria, la muerte de Deyanira como la muerte de una madre; en apoyo de esta teoría aportamos tres argumentos. El primero es que Deyanira se suicida justo después de su enfrentamiento con su hijo, a pesar de que ya sospechaba de antemano que Heracles con toda probabilidad había muerto tras observar un pedazo de lana empapada con el mortífero ungüento derritiéndose por acción del sol; es decir, se suicida más por el desprecio de Hilo que por la agonía de Heracles. El segundo es el descubrimiento del cadáver de la heroína por Hilo y la reacción de éste, que veremos de inmediato. El tercero, muy ligado al anterior, es la obtención del perdón de Hilo, que Deyanira sólo logra con la muerte.

Su suicidio y la reconciliación *post mortem* entre madre e hijo es narrada por la Nodriza, que ha contemplado la escena y la narra tal y como sucedió (vv. 900-946). Los términos con los que describe el suicidio son muy simbólicos. Deyanira se había retirado en silencio tras el conflicto con Hilo. Una vez sola en la recámara, se clava una espada, tras quitarse parcialmente el peplo, sobre el lecho nupcial. La muerte de Deyanira es un tanto masculina si tenemos en cuenta que se quita la vida con una espada y no por ahorcamiento, como es más común en las mujeres trágicas;<sup>11</sup> de hecho, Deyanira muere como un sujeto, al menos desde el punto de vista de Sófocles y su público, toda vez que a la mujer ateniense de la época se le presumía un papel absolutamente pasivo dentro de sus competencias básicas en el ámbito del matrimonio y la maternidad.<sup>12</sup>

Sin embargo, la caracterización profundamente femenina de Deyanira como esposa y madre particularmente dulce nos lleva a ahondar en su muerte y desentrañar la feminidad latente de su suicidio. Como esposa, Deyanira muere sobre el lecho nupcial, símbolo indiscutible del matrimonio. Por otro lado, su muerte la lleva a una unión más íntima y profunda con Heracles: si no han estado unidos en vida, lo estarán en la muerte. Y hay otros símbolos de la muerte como esposa: el breve proceso de desnudez como una parodia de la noche de bodas y la espada, un objeto punzante, para simbolizar la penetración. Asimismo, el suicidio lo ha llevado a cabo en el tálamo nupcial con absoluta privacidad, pues no sabe que la Nodriza ha presenciado la escena como único

<sup>11</sup> Cf. Loraux (1989: 31-54).

<sup>12</sup> Cf. Pomeroy (1999: 74-76).

e impotente testigo; eso nos lleva a considerar a Deyanira de una forma aún más femenina, ya que asume la discreción y el silencio que se consideran propios de una mujer de la época.<sup>13</sup>

Ahora bien, como madre Deyanira vuelve a morir. Han sido las palabras de Hilo las que la conducen a suicidarse, pues le ha negado no sólo su papel como esposa, sino también como madre. Como ya avanzábamos, es significativo que Deyanira no se suicide al descubrir el pedazo de lana descomponiéndose por el veneno que le auguraba la muerte de Heracles y que, por el contrario, lo haga una vez que es repudiada como madre tras conocer con certeza la cercana muerte de su esposo. De este modo, Hilo sería la causa final de la muerte de Deyanira: una mujer puede vivir sin su esposo, pero no sin sus hijos. Tal como entiende la Nodriz: *Al verla, el hijo estalla en sollozos, pues conoció, infeliz, que había ejecutado esta acción a consecuencia de su cólera (932-934)*. Deyanira se suicida debido al aborrecimiento de su hijo.

Otro aspecto del suicidio de Deyanira, tal y como lo narra la Nodriz, es el descubrimiento del cadáver por parte de Hilo. El muchacho, apenas descubre que su madre es inocente del asesinato de Heracles y que actuó por ignorancia, busca a su madre, pero la encuentra ya difunta. Es significativo, entonces, que sea Hilo quien encuentra el cuerpo de Deyanira y, sobre todo, es relevante su reacción. El joven se abraza a la madre y se recuesta junto a ella sobre el lecho matrimonial en un abrazo que puede llegar a parecer algo incestuoso, en especial si tenemos en cuenta que una parte de la crítica ha llegado a ver en la reacción de Hilo rasgos edípicos, tanto aquí, por abrazar el cadáver semidesnudo de su madre, como más tarde, por contraer nupcias con la concubina de Heracles tras la muerte del héroe.

Finalmente Hilo, deshecho en lágrimas, restaura verbalmente el lazo de parentesco que antes había negado a Deyanira al denominarla, de nuevo, «madre» en su conversación posterior con Heracles. De esta forma, por medio del suicidio, Deyanira queda absuelta como madre del crimen del esposo y obtiene lo que podemos calificar como una muerte maternal, pues a raíz de su reconciliación *post mortem* con su hijo, Hilo defenderá su inocencia, como veremos en el siguiente epígrafe, ante el iracundo Heracles.

## 1.2. Heracles e Hilo

El primer enfrentamiento directo entre Heracles e Hilo tiene lugar cuando el primero es llevado al palacio y pretende asesinar a Deyanira en venganza por el

<sup>13</sup> Cf. Wohl (1998: 35).

sufrimiento que le produce el veneno que ella le ha suministrado; ignora, pues, que para entonces su esposa ya está muerta. Hilo, que ya acepta la inocencia de su madre, se enfrentará a Heracles para defender su honor (vv. 1115-1140).

Antes de ese momento la relación del padre con su hijo, como hemos visto a propósito de Hilo y Deyanira, es la esperable: Heracles trata a su hijo con normalidad. Presa del dolor, se dirige en varias ocasiones a él como «hijo» para que lo asista (παῖ, 1023, 1031, 1064, τέκνον, 1070), y en una de ellas llega incluso a decirle: ¡Oh, hijo!, Sé para mí un verdadero hijo (γενοῦ μοι παῖς ἐτήτυμος γεγώς, 1064).

Cuando Hilo por fin puede replicar a su padre, la cólera de Heracles lo lleva a mostrar una gran prudencia; como ya dijimos, se encuentra en la cuerda floja, pues debido a la jerarquía familiar debe obediencia a Heracles pero también a Deyanira. Si antes se había puesto del lado del héroe y había mostrado su respeto por su padre, ahora se sitúa en el otro lado: declara su voluntad de defender a Deyanira, por su muerte y su inocencia, ante Heracles. Éste acepta con reticencia escuchar las noticias del joven, a quien acerca, incluso antes de expresar éste sus intenciones, a la esfera materna: por el dolor que experimenta no acaba, le dice, de comprender *las astucias que tramas desde hace un rato* (ὧν σὺ ποικίλλεις πάλαι, 1120-21); la astucia y la sutileza en el empleo del lenguaje que podemos asociar al verbo ποικίλλω son, en efecto, rasgos característicos del modo de actuar de las mujeres más que de los varones. Apenas se percata de que el muchacho pretende defender el honor de su madre, lo tilda de «el más malvado» (ὃ παγκάκιστε, 1124, κάκιστε, 1137) y le advierte del riesgo que corre de mostrarse como un «mal nacido» (εὐλαβοῦ δὲ μὴ φανῆς κακὸς γεγώς, 1129). Una vez que Hilo le explica que Deyanira ha muerto, su reacción no puede ser más elocuente: ¡Ay de mí! ¿Antes de que, como era preciso, muriera a mis *manos*? (1133). Un héroe, sobre todo uno que ha sido prototipo de virilidad y fortaleza, no puede tolerar ser asesinado por una mujer, mucho menos por la suya propia, caracterizada como una mujer tierna y frágil: *esta mujer, siendo hembra y sin tener, por tanto, la naturaleza de un hombre, sola, me ha aniquilado sin la espada* (1062-63).<sup>14</sup> Es llamativo, asimismo, que cada vez que se refiera a Deyanira lo haga bajo el término de «madre» y que llegue a tildarla de «asesina» (τῆς πατροφόντου μητρός, 1125), pero que nunca la llame «esposa».

A partir de este momento Heracles retira la designación a su hijo, que deberá aún probar su lealtad al *κύριος* de su familia. Sólo volverá a llamarlo así cuando Hilo aporta el argumento irrefutable de que Deyanira había sido engañada por

<sup>14</sup> Cf. Ormand (1999: 56).

el centauro Neso, gracias a lo cual el honor del héroe queda restaurado, pues ha sido un varón quien lo ha vencido y no una mujer, como tanto temía: *Vete, hijo mío, ya no tienes padre* (ἴθ', ὃ τέκνον· πατήρ γὰρ οὐκέτ' ἔστι σοι, 1145). Le pide que reúna a todos aquellos a los que considera sus familiares: sus hermanos, literalmente *toda mi semilla de los de tu misma sangre* (τὸ πᾶν μοι σπέρμα σῶν ὁμαιμόνων, 1147), y su madre, Alcmena; a Deyanira, ajena por completo a la estirpe de Heracles, no vuelve a mencionarla en lo que resta de la tragedia.

Sin embargo, la prueba de Hilo no basta para que Heracles lo readmita, sin más, en su οἶκος y lo vuelva a considerar su hijo legítimo: debe demostrar que merece tal honor. Heracles lo pondrá a prueba exigiéndole que acate una serie de mandatos: sólo así volverá a pertenecer a su prestigiosa dinastía y no quedará excluido cual bastardo (vv. 1191-1251).

Heracles da a Hilo unas instrucciones muy precisas acerca de cómo ha de ser su muerte o rito funerario. Pretende que el muchacho lo queme vivo para morir inmolado y terminar así con el sufrimiento que lo atormenta desde que se puso la túnica envenenada. Asimismo, le ordena al joven que no derrame lágrimas durante el ritual y que cumpla sus órdenes sin vacilar. Bajo cada uno de sus mandatos está la amenaza de renegar de su paternidad con respecto al muchacho. Así, en el momento del funeral no habrá —exige el héroe— la menor muestra de lamentación, ni gemidos ni sollozos *si es que eres hijo mío* (εἶπερ εἶ | τοῦδ' ἄνδρός), y, *si no, aguardaré, incluso en los infiernos, como una pesada maldición para siempre* (1200-1202); *en otro caso, sé hijo de otro padre y no seas llamado ya hijo mío* (1204-5).

Hilo, que en un principio rehúsa obedecer semejantes instrucciones, se ve forzado a acatar estos mandatos por la amenaza de la maldición de Heracles, a quien debe sumisión. Por ello, a pesar de sus quejas iniciales accede a organizar todo lo necesario para complacer sus deseos siempre y cuando *no la toque [la pira] con mis propias manos* (1214).

No contento con la obediencia demostrada por Hilo, Heracles le hace una segunda petición: que se case, a su muerte, con Yole, la concubina silenciosa que ha sido la causa de todos los infortunios de la familia. Ante esta segunda petición, el muchacho reacciona con sobresalto, pues el matrimonio con Yole supondría la invasión del lecho de su padre, además de la intrusión, ahora por un medio legítimo, de Yole dentro del οἶκος de Heracles, algo que Deyanira había tratado de evitar a toda costa. Hilo se niega en un principio a complacer los deseos del padre, pues la considera la causante de la muerte de sus padres y un ser abominable (1233-34), pero una nueva amenaza de Heracles lo obliga a ceder.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Cf. MacKinnon (1971: 33-34).

En el pasaje el léxico familiar gira en torno a los conceptos de obediencia y legitimidad. Cuando Heracles le da la primera encomienda e Hilo vacila en cumplirla, lo amenaza con considerarlo un bastardo, un hijo ilegítimo,<sup>16</sup> pero tras acceder el muchacho a sus peticiones, significativamente lo llama de nuevo «hijo». Y cuando Hilo duda por segunda vez, de nuevo Heracles lo amenaza con severas palabras: *Obedece, pues, ya que has confiado en mí para las grandes cosas, el desconfiar en las pequeñas inutiliza el agradecimiento anterior* (1228-29). Bajo la amenaza de quedar sin una dinastía noble, a Hilo no le queda más remedio que acatar las órdenes de Heracles, a quien en todo momento denomina «padre», con una insistencia especial.

Como se puede apreciar, en el conflicto entre Heracles e Hilo todo ocurre a la inversa que en el de Deyanira. En el epígrafe anterior hemos visto que Deyanira apelaba en vano a su relación de parentesco con Hilo cuando el muchacho renegaba de ella, negaba el vínculo familiar y la amenazaba con un castigo tras la muerte. Ahora, en la disputa entre padre e hijo, es Hilo quien trata en todo momento de reivindicar el lazo familiar llamando «padre» a Heracles con cierta insistencia, mientras que el héroe se asegura la obediencia del hijo con amenazas de tachar a Hilo de bastardo y de morir negando el parentesco.

## 2. LA MUERTE DE HERACLES COMPARADA CON LA DE DEYANIRA

Dedicaremos a continuación unos breves párrafos a contrastar la muerte femenina y heroica de Deyanira, tal y como la hemos descrito en el apartado 1.1, con la muerte masculina y un tanto ridícula de Heracles, pues son relevantes por su intensidad comunicativa y, sobre todo, por su significado.

Heracles morirá en público, como se anuncia al final de la obra, en una pira funeraria en lo más alto del Eta preparada al efecto, mientras que Deyanira se suicida sola, en la total privacidad que le ofrece su récamara. Es tal la privacidad en la que muere Deyanira, que se tiende en el lecho matrimonial, en contraposición de Heracles, que muere en público, rodeado de gente, como corresponde socialmente a los espacios físicos asignados a mujer y a hombre.<sup>17</sup>

No obstante, ciertos aspectos de la muerte de Heracles se interpretan bien como un castigo por haber roto la institución matrimonial al introducir a una segunda esposa en el hogar: primero, el héroe ha sido asesinado por una mujer, lo cual resta virilidad a su figura heroica; segundo, presa del dolor que le produce el veneno, Heracles lanza alaridos como una doncella; y tercero, la

<sup>16</sup> Cf. Encinas Reguero (2005: 263).

<sup>17</sup> Cf. Madrid (1999: 183-186).

procesión que conduce a Heracles al palacio donde está Deyanira no es otra cosa que la parodia de la procesión que en el rito nupcial conduce a la novia a casa del novio.<sup>18</sup> De este modo, el auténtico castigo de Heracles por violar la institución matrimonial es una muerte poco heroica y un tanto femenina,<sup>19</sup> aunque mantiene su parte masculina en tanto que es una muerte pública.

Así pues, el contraste entre las muertes de los protagonistas es manifiesto: mientras que Deyanira, en el ámbito de su feminidad, ha tenido una muerte un tanto varonil al utilizar la espada para quitarse la vida, Heracles, héroe fuerte y especialmente viril, ha tenido una muerte algo femenina por sus llantos y su fragilidad doncellesca a causa del veneno.<sup>20</sup>

### 3. HILO, HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN Y PROTOTIPO DE BUEN HIJO

*Las Traquinias*, como hemos visto, es una tragedia conyugal pero, a la vez, familiar en sentido amplio. Hay un conflicto que separa a Heracles y Deyanira, y reflejo de esa desunión es la división de la tragedia en dos partes: la primera de ellas es la tragedia particular de Deyanira, y la segunda, la de Heracles, y no coinciden nunca en la escena. Para trabar las esferas femenina y masculina era necesaria la aparición de un personaje secundario que vinculara estas dos tragedias personales y las convirtiera en una sola. Ese personaje es Hilo, el hijo del matrimonio, que se encarga de establecer una conversación entre los esposos. De esta forma, cuando Hilo se enfrenta a Deyanira tras ver cómo su padre ha sido envenenado, la repudia como madre y también como esposa, pues, en cierta medida, Hilo está trasladando a la escena las palabras de un Heracles ausente. Asimismo, cuando Hilo defiende a Deyanira ante Heracles una vez que el héroe irrumpe en el palacio con la pretensión de matar a su difunta esposa, el joven no está haciendo otra cosa que hablar por su madre y deshacer el entuerto.

La relevancia de Hilo como personaje radica justamente en su papel como herramienta de comunicación entre los cónyuges a lo largo de toda la obra, a pesar de que fracase en su cometido.<sup>21</sup> Como hijo, su papel es el del joven que está llegando al límite de la edad adulta y que, por lo tanto, debe empezar a tomar sus propias decisiones. Durante la mayor parte de la tragedia el joven

<sup>18</sup> Cf. Seaford (1986: 57); Ormand (1999: 59).

<sup>19</sup> Cf. López Férrez (2007: 108).

<sup>20</sup> Cf. Madrid (1999: 204-205).

<sup>21</sup> Cf. Segal (2013: 71-72); Levett (2004: 68).

camina por la cuerda floja, defendiendo ora a Heracles ante Deyanira ora a Deyanira ante Heracles para tratar de obedecer y complacer a ambos. Cuando, llegando al final de la pieza, Heracles lo amenaza negándole su condición de hijo legítimo, a Hilo no le queda más remedio que decidirse por complacer a uno de sus padres por encima del otro. La obligación de todo hijo es someterse a la autoridad paterna del *κύριος*, de modo que a Hilo le quedan pocas opciones. Al complacer a Heracles, el joven se asegura la pertenencia legítima a una dinastía de renombre. El precio será contraer nupcias con Yole, la joven concubina que ha traído su padre, quien, aunque Hilo la ve como culpable de la desgracia de la familia, no es sino una víctima más. Como señala Reinhardt,

En el conflicto que vive Hilo, al tomar partido por su madre pero queriendo seguir siendo digno de su padre, colisionan de nuevo las dos esferas, la del padre y la de la madre, aunque la imagen de la muerte no vuelva a invocarse. La oposición de Hilo, como último foco de tensión, pertenece al ocaso vencedor, al igual que la despedida de Eurísaces al ocaso de Áyax; la última preocupación es la herencia de su sangre.<sup>22</sup>

## CONCLUSIONES

Podemos concluir que el léxico empleado en los enfrentamientos verbales de *Las Traquinias* permite trazar un cuadro claro de las relaciones afectivas que aparecen en la tragedia. Esta relevancia aparece, especialmente, a propósito de la aceptación o el rechazo del vínculo de sangre y vinculado a los conceptos de legitimidad, obediencia a la jerarquía familiar y autoridad del progenitor.

Asimismo, las muertes de Deyanira y Heracles son especialmente significativas por jugar con las esferas femenina y masculina, que han ido contraponiéndose durante toda la obra y que dan como resultado una extraña mezcla, en la que la muerte de una mujer tan femenina como Deyanira se tiñe de cierta aura masculina mientras que la muerte de un héroe especialmente viril como Heracles ha sido plasmada como la muerte de una doncella. Pero hay dos ámbitos que no se llegan a mezclar en ningún momento: el privado, al que la mujer griega estaba relegada, y el público, donde actúan los varones.

Finalmente, en lo que se refiere a Hilo, hemos comprobado que su misión como personaje es la de establecer el diálogo entre los esposos, que no se encuentran nunca en escena y, por supuesto, superar su rito de iniciación a la

<sup>22</sup> Reinhardt (2010: 75).



García Yebra, V. (ed.), *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1974.

Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (eds.), *Sophoclis fabulae*, Oxford, 1990.

## Bibliografía

Di Benedetto, V. & Medda, E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 1997.

Encinas Reguero, M. C., «El tópico de la obediencia paterno-filial y sus usos retóricos en Sófocles», *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos* (noviembre 2005, Santiago de Compostela), A. Alvar Ezquerro (coord.), Madrid, 2005, vol. II, pp. 261-268.

Knox, B. M. W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, edición revisada, Berkeley/Los Angeles/London, 1992 (1.<sup>a</sup> ed. *ibid.* 1964).

Levett, B., *Sophocles: Women of Trachis*, London, 2004.

López Cruces, J. L., «La sabiduría de Deyanira», en *Palabras sabias de mujeres*, De Martino, F. & Morenilla, C. (eds.), Bari, 2013, pp. 257-283.

López Férez, J. A., «Deyanira y Heracles en Sófocles: la esposa y el héroe, dos mundos opuestos», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 17, 2007, pp. 97-143.

Loraux, N., *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Buenos Aires-Madrid, 1989 [ed. or. Paris, 1985].

MacKinnon, J. K., «Heracles' Intention in his Second Request of Hyllus. *Trach.* 1216-51», *The Classical Quarterly*, n.s. 21, 1971, pp. 33-41.

Madrid, M., *La misoginia en Grecia*, Madrid, 1999.

Minadeo, R., «A Hero's Wife», en *Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Mary DeForest (ed.), Wauconda (Illinois), 1993, pp. 159-177.

Ormand, K., *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*, Texas, 1999.

Pomeroy, S. B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid, 1999 (ed. or. New York, 1976).

Pozzi, D. C., «Hyllus' Coming of Age in Sophocles' *Trachiniaiæ*», *Rites of passage in Ancient Greece: Literature, religion and society*, M. W. Padilla (ed.), London, 1999, pp. 29-41.

Reinhardt, K., *Sófocles*, Madrid, 2010 (ed. or. Frankfurt am Main, 1976).

Seaford, R., «Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' 'Women of Trachis'», *Hermes*, 114, 1986, pp. 50-59.

Segal, C., *El mundo trágico de Sófocles. Divinidad, naturaleza, sociedad*, Madrid, 2013 (ed. or. Cambridge, 1995).

Webster, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, 2.<sup>a</sup> ed., London, 1969.

Wohl, V., *Intimate Commerce: Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, Texas, 1998.



# EL SILENCIO CÓMPLICE EN EL CORO FEMENINO\*

## CINCO TRAGEDIAS DE EURÍPIDES

Andrea Navarro Noguera

Universidad de Barcelona  
anavarno8@alumnes.ub.edu

Artículo recibido: 30/05//2014

Artículo aceptado: 03/07/2014

### RESUMEN

El coro femenino en diversas tragedias colabora activamente en los planes secretos de la heroína. Esta solidaridad puede presentarse a modo de silencio. El presente artículo tiene como objetivo analizar este fenómeno a partir de pasajes especialmente relevantes en cinco tragedias de Eurípides: *Medea*, *Hipólito*, *Íón*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*.

**PALABRAS CLAVE:** Tragedia. Eurípides. Coro. Complicidad. Silencio.

### ABSTRACT

In some Greek tragedies, female choruses collaborate actively on the heroine's secret plot. This sympathy could be presented as silence. The present article aims to analyze this feature from the most relevant passages of five Euripidean plays: *Medea*, *Hippolytus*, *Ion*, *Iphigenia in Tauris* and *Helen*.

**KEYWORDS:** Tragedy. Euripides. Chorus. Sympathy. Silence.

\* Agradecimientos: A Jordi Sanchis Llopis, profesor titular de la Universitat de València, y a Maite Clavo Sebastián, profesora titular de la Universitat de Barcelona, por haber compartido sus conocimientos y haberme motivado en el estudio de la tragedia griega. El presente artículo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Fin de Grado, titulado «Las funciones del silencio en los personajes y coros de Eurípides» y presentado en Valencia el 12 de junio de 2013.

## 1. INTRODUCCIÓN

En los inicios de las reflexiones modernas sobre el coro trágico se asentó la idea de que este tenía como función la de observador pasivo de un conflicto cuyo motor eran los protagonistas. Sin embargo, no era un elemento prescindible, pues se movía en los márgenes de la acción como un comentarista externo.<sup>1</sup> El coro se convertía así en una pantalla entre los espectadores y los protagonistas del drama.<sup>2</sup> Con el tiempo, la interpretación del coro como observador ha ido perdiendo fuerza ante el interés de los estudiosos por saber quiénes son y qué hacen exactamente los integrantes del mismo.<sup>3</sup> Recientes estudios, como los de G. LEY [2007: 181-199] y GAGNÉ-GOVERS [2013: 1-34], remarcan las dos claras líneas de tensión que se han considerado operativas respecto a la identidad del coro. En primer lugar, en tanto que enlace entre el drama y lo que le es externo; y en segundo, en tanto que personaje dramático con un comportamiento y personalidad particular dentro de la tragedia en cuestión. Esta segunda característica será objeto de nuestra atención.

Como ya decía Aristóteles,<sup>4</sup> el coro presenta un personaje dentro del drama. Su identidad cambia de una obra a otra y se define siempre desde la lógica argumental. Es el poeta quien determina el sexo, la edad y el estado de sus componentes según las circunstancias de la ficción. Ahora bien, una vez aceptado el coro como parte integrante de la acción dramática, cabe remarcar la problemática que deriva de su naturaleza colectiva. La crítica ha tendido a pensar que esta particularidad del coro imposibilita que su personalidad pueda

<sup>1</sup> Schlegel afirmó que la intervención del coro era útil, ya que aportaba un mensaje moral. El coro era un «espectador ideal». Esta fue la conclusión que el filólogo dio sobre el rol del coro en unas charlas públicas en Viena en 1808. Cf. SCHLEGEL [1971: 155].

<sup>2</sup> Esta idea ha sido favorecida por el prejuicio sobre la manera de concebir la organización del espacio escénico, que suponía una separación entre actor y coreutas. WEBSTER [1956:7] y ARNOTT [1962: 53] aseguraron que la separación venía dada por una especie de tarima baja donde se establecía el coro. Sin embargo, el estudio de REHM [1988: 263-307] sobre la escenificación de las tragedias de suplicantes descarta a través de los mismos textos la posibilidad de que hubiese una plataforma separadora.

<sup>3</sup> La idea de que el coro constituye un nexo entre el mito hecho drama y el contexto de representación no desapareció. De hecho, algunos autores como JEAN-PIERRE VERNANT [1973: 13-14] y o. LONGO [1992: 12-19] han mantenido que el colectivo del coro representaba el colectivo de la audiencia, es decir, la opinión de los ciudadanos sentados en las gradas. Otros, como CALAME [1999: 150-153], ven con más escepticismo que se pueda identificar por completo tanto con la voz del poeta como con el público real.

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética* 1456a.

ser tan sólida como la de un personaje.<sup>5</sup> No obstante, la tragedia griega no busca elaborar un retrato psicológico de las *personae*, sino más bien establecer su posición respecto al conflicto en el que se hallan. El coro, como el resto de los personajes, está también caracterizado por esta posición y colabora a su manera en la construcción del drama.

Una primera aproximación a la tragedia griega, y en particular a la tragedia de Eurípides, nos induce a compartir las recientes teorías sobre la función específica del coro según cada tragedia en particular. El objetivo de este artículo es ofrecer algunas reflexiones sobre una determinada actuación del coro en relación con otros personajes dentro de ciertas obras eurípideas.<sup>6</sup>

Con este propósito, acotaremos nuestro ámbito de estudio a los pactos de silencio que el coro femenino y la heroína establecen como muestra de solidaridad femenina. En tres tragedias,<sup>7</sup> la protagonista solicita al coro de mujeres que guarde en silencio sus planes secretos y, a su vez, estas responden afirmativamente a su petición. En *Helena*, las coreutas no responden explícitamente, pero colaboran no sólo con su silencio sino también con su acción. La ausencia de contestación podría deberse al hecho de que se ha transferido el pacto de silencio a una figura, Teónoe, que pone en un riesgo mayor la divulgación del secreto. Junto a estas cuatro tragedias incluiremos en el presente artículo *Ión*, puesto que las sirvientas de Creusa no aceptan la orden de Juto de guardar silencio y ayudan manteniendo en secreto los planes de su señora.<sup>8</sup>

## 2. MEDEA

Las palabras del coro de mujeres corintias muestran ya desde su entrada una preocupación por la situación de la casa, por la que dicen sentir *φιλία* (v. 137). Recuérdese que el coro está en el umbral de la puerta y quiere apaciguar la cólera de la madre. Con este propósito le dice a la nodriza, personaje cómplice secundario: ἀλλὰ βᾶσά νιν / δεῦρο πόρευσον οἶ- / κων ἔξω· φίλα καὶ τὰδ' αὔδα

<sup>5</sup> Cf. NOGUERAS [2007: 153-176], quien de forma sistemática establece las diferentes ideas que se han ido asentando en torno a la interpretación del coro.

<sup>6</sup> Cf. BATTEZZATO [2005: 157-158], quien remarca la frecuente aparición de un coro cómplice para con el protagonista que incluso llega a compartir su destino.

<sup>7</sup> *Medea*, *Hipólito e Ifigenia en Táuride*.

<sup>8</sup> No trataremos *Ifigenia en Áulide*, ya que el coro es descriptivo y no muestra solidaridad por ninguno de los personajes. A su vez, descartaremos aquellas tragedias en las que el coro femenino da nombre a la obra y es el protagonista de la acción (*Suplicantes*, *Troyanas*, *Fenicias* y *Bacantes*), y aquellas donde la complicidad del coro no está articulada en términos de silencio (*Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra* y *Orestes*).

(vv. 180-182).<sup>9</sup> La mujer, aunque temerosa de la reacción de Medea, aceptará esta petición: μόχθου δὲ χάριν τήνδ' ἐπιδώσω (v. 186).<sup>10</sup> El hecho de que la nodriza quiera complacer al coro marca una vinculación de solidaridad entre las mujeres (nodriza y coro) en favor de la heroína.

Cuando Medea se dirige por primera vez a las coreutas parece calmada. Les dice que sale de casa para evitar sus reproches: Κορίνθιαι γυναῖκες,<sup>11</sup> ἐξῆλθον δόμων / μή μοί τι μέμνησθ'· οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν / σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο, / τοὺς δ' ἐν θυραίοις οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς / δύσκλειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν (vv. 214-218).<sup>12</sup> La aversión que se fomenta hacia una extranjera, sobre todo si es arrogante, le parece natural y es fruto de una consideración preconcebida de lo que se desconoce. La protagonista busca con sus palabras alejar cualquier tipo de desconfianza por parte de las corintias. Además, como mujeres, les hace partícipes de sus desgracias: πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει / γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν· (vv. 230-231).<sup>13</sup>

El primer argumento para ganarse el favor del coro es destacar la injusta inferioridad de la condición femenina.<sup>14</sup> Sin embargo, distingue su situación de la de ella misma: ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἦκει λόγος· / σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἔστι καὶ πατρὸς δόμοι / βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία, / ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὗσ' ὑβρίζομαι / πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη, / οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ / μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς (vv. 252-258).<sup>15</sup> Así pues, apela al abandono de su esposo y a su soledad como

<sup>9</sup> (Coro:) *Vamos, entra ahora y tráela aquí fuera de la casa. Dile que somos amigas.*

<sup>10</sup> (Nodriza:) *A costa de esfuerzo, a ella te la entregaré.*

<sup>11</sup> Muestra un meditado respeto y prepara a la protagonista para un cuidadoso despliegue de su estado como no corintia (Cf. Eur., *Hipólito*. 373). Es interesante como en estos versos la heroína reivindica que en el mundo de la tragedia griega la mujer que es indiferente para sus vecinas obtiene una mala reputación.

<sup>12</sup> (Medea:) *Mujeres de Corinto, he salido de casa para que no hagáis algún juicio sobre mi persona; pues sé que hay muchos mortales que son de verdad respetables, unos fuera de la vista pública, otros en público. Pero que otros por tener un pie tranquilo obtienen una mala reputación e indiferencia.*

<sup>13</sup> (Medea:) *Entre todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado.* Para esta *gnome*, cf. *Iliada* XVII, 446-447.

<sup>14</sup> En este canto coral «profeminista», Medea pone el parto de la mujer al nivel del combate militar del hombre (vv. 248-251).

<sup>15</sup> (Medea:) *Sin embargo, este razonamiento no se presenta igual para ti y para mí. Tú tienes aquí una ciudad, una casa paterna, el disfrute de la vida y la compañía de amigos. Yo, en cambio, sin seres queridos ni patria, soy ultrajada por un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente que pueda cambiar de fondeadero mi desgracia.*

extranjera. Una vez usados los argumentos más persuasivos que encuentra,<sup>16</sup> le realiza la siguiente petición: τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι, / ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ / πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτίσασθαι κακῶν / [τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγήματο], / σιγᾶν (vv. 259-263).<sup>17</sup>

Esta solicitud será contestada afirmativamente, dando lugar al primer pacto de silencio de un coro femenino encontrado en las obras conservadas de Eurípides. Las mujeres corintias dan su palabra de guardar silencio, ya que creen que la heroína está actuando correctamente: δρᾶσω τὰδ' ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσει πόσιν, / Μήδεια (vv. 267-268).<sup>18</sup> En este punto, se ve claramente cómo se sitúan a su lado contra Jasón, el héroe masculino.<sup>19</sup> Así pues, la promesa de silencio hecha por el coro es relevante, no sólo adscrita en una secuencia de actos comunicativos, sino también como posicionamiento contra la deslealtad del amante que abandona a su cónyuge y se marcha con otra.<sup>20</sup>

Después de la entrada de Creonte y tras escuchar el monólogo de Medea, donde quedan reflejados sus planes de matar al rey de Corinto, a Glauce y a Jasón, el coro expone en su famosa oda su complicidad hacia la extranjera (vv. 410-445). Pese a que han escuchado la violenta venganza que ella quiere llevar a cabo, las mujeres corintias no ponen ninguna objeción. Por el contrario, remarcan la crisis moral causada por la traición de Jasón: βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς / Ἑλλάδι τῷ μεγάλῳ μένει, αἰθερία δ' ἀνέ- / πτα (vv. 439-441).<sup>21</sup> Planteando la ruptura de los juramentos del héroe en términos de justicia, lamentan el daño infringido a Medea y extienden su queja a la desigual posición entre hombre y mujer [MASTRONARDE, 2002: 239].

<sup>16</sup> La persuasión de la protagonista a lo largo de la obra es el motivo principal del éxito de sus planes. CAMPOS DAROCA [2012: 29-40] subraya la habilidad de Medea a la hora de manipular el tiempo y con él los sucesos en escena. Desde el inicio, la heroína tiene que imponer una breve demora (v. 389) para llevar a cabo su represalia. En el episodio final, Medea se pide «por un breve día» no pensar que a los que va a matar son hijos suyos. Ese tiempo que demanda es el que ella misma ha ido produciendo a lo largo de la obra para instalar venganza y castigo.

<sup>17</sup> (Medea:) *Así pues, sólo quiero conseguir de ti lo siguiente: si yo encuentro alguna salida y algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que se merece [a quien le ha dado a su hija y la que ha desposado], guarda silencio.*

<sup>18</sup> (Coro:) *Así lo haré, pues en tu derecho estás de vengarte de tu esposo, Medea.*

<sup>19</sup> Somos conscientes de que se debe ahondar en el análisis de la relación del coro con el representante del poder. Esperamos poder hacerlo en estudios posteriores.

<sup>20</sup> FLETCHER [2003: 32-36] analiza la actitud de las coreutas hacia Jasón y Medea. La autora remarca la importancia de la justicia como motivo principal de su comportamiento.

<sup>21</sup> (Coro:) *Ha desaparecido la gracia de los juramentos; la vergüenza ya no permanece en la gran Hélade y ha volado hasta el cielo.* Estos versos recuerdan a un pasaje de Hesíodo. Cf. Hes., *Trabajos y Días* 197-201.

De hecho, cuando Jasón entra en escena y mantiene un *agon* con Medea,<sup>22</sup> las coreutas se muestran hostiles ante el joven y se dirigen a él en términos de traidor al juramento e injusto con su compañera de lecho: *δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν* (v. 578).<sup>23</sup> Las mujeres son rotundas al criticar la actuación del héroe masculino, lo que contrasta con las numerosas intervenciones corales en las que los componentes se sitúan cercanos al poder. Su esperanza reside en que, si se le impone un castigo justo a Jasón, cambiará la consideración del linaje femenino: *ἐρχεται τιμὰ γυναικείωι γένει* (v. 417).<sup>24</sup> Una vez concluida la discusión entre héroe y heroína, el coro pronuncia una sentencia final que reafirma su simpatía y piedad hacia Medea: *σὲ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις / οἰκτιρεῖ παθοῦσαν / δεινότατον παθέων. / ἀχάριστος ὄλοιθ' ὄτῳ πάρεστιν / μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί- / ζαντα κληῖδα φρενῶν ἐμοὶ / μὲν φίλος οὔποτ' ἔσται* (vv. 656-662).<sup>25</sup>

Sus argumentos apelan a los dos temas que más afligen a la heroína por haberla llevado a la ruina: el amor desmesurado por Jasón y la privación de su patria. Sin embargo, la situación cambia después de la entrada de Egeo, nueva incorporación de Eurípides en la trama.<sup>26</sup> Éste, persuadido por las palabras de Medea,<sup>27</sup> se convierte en su aliado y mediante juramentos promete acogerla en su patria (vv. 752-753). Las coreutas no interrumpen la conversación, simplemente despiden al rey de Atenas con unas palabras de buen augurio para el viaje de vuelta a casa (vv. 759-762).

El escenario se llena de voces femeninas tan pronto como Medea anuncia las intenciones de matar a la prometida de Jasón y a sus propios hijos. Las corintias han hecho un pacto de silencio, pero insisten en que reconsidere

<sup>22</sup> Mientras Medea lo acusa de traición y abandono, Jasón censura toda la raza femenina. Particularmente, el héroe condena el celo de la mujer por la preservación del vínculo conyugal, cuyo símbolo es el lecho [SOUSA, 2007: 137].

<sup>23</sup> (Coro:) *Me parece que has traicionado a tu esposa y que lo que haces no es justo.*

<sup>24</sup> (Coro:) *El honor está a punto de alcanzar al linaje femenino.*

<sup>25</sup> (Coro:) *Pues a ti no te compadeció ni la ciudad ni amigo alguno, pese a sufrir el más terrible de los sufrimientos. ¡Muera sin gratitud quien no sea capaz de honrar a sus amigos abriéndole la llave de su corazón puro! ¡Nunca será mi amigo!*

<sup>26</sup> Las ventajas dramáticas de su intervención son claras: se suma a las otras voces contra la traición de Jasón, mediante juramentos establece un vínculo de *xenia* con la heroína e incluso le delega la decisión de actuar reafirmando el carácter dominante de Medea. La visita de Egeo a Corinto parece una innovación del drama ático, bien puede atribuirse a Eurípides bien a Neofrón [Σ<sup>B</sup> *Med.* 66 (= *TrGF* 15 F I)]. Cf. MASTRONARDE [2002: 55].

<sup>27</sup> Ante Egeo, el discurso de Medea se reformula: abandona la dulzura y debilidad que conviene a la súplica ante el enemigo para beneficiarse de las apelaciones legítimas que pueden cautivar a un aliado imparcial: la traición y el abandono de Jasón. Además, a cambio de su *φιλία* le promete solucionar su problema de esterilidad.

sus intenciones. De hecho, no es un consejo; es una prohibición: [...] δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε (v. 813).<sup>28</sup> El coro no se opone al plan contra la princesa o al concepto de venganza en general, sino al hecho de dar muerte a sus hijos. Sabe que si ella mata a su propia descendencia, se convertiría en ἀθλιωτάτη γυνή (v. 818). Medea rechaza la opinión de las mujeres y se distancia de ellas,<sup>29</sup> arguyendo que no comparten su sufrimiento:<sup>30</sup> μὴ πάσχουσιν, ὡς ἐγώ, κακῶς (v. 815).<sup>31</sup>

El siguiente paso de Medea es traspasar el peso de complicidad a la nodriza. La heroína se dirige a ella como única confidente (v. 821), le ordena traer a Jasón y le hace la siguiente solicitud: λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων, / εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφους (vv. 822-823).<sup>32</sup> La nodriza no tiene la oportunidad de responder, pero el coro sí lo hace.

Las mujeres miran con horror su propósito de matar a sus propios hijos, acto que ninguna de las mujeres de Corinto estaría dispuesta a cometer. Aluden a una experiencia común, la de ser madre; pero justo esta experiencia es la que causa el alejamiento. Pese a esta distancia, en el cuarto estésimo las coreutas parecen compadecerse de ella, pero, por primera vez en la tragedia, su piedad abarca también a la princesa (δύστανος, vv. 979 y 987) y a Jasón (τάλαν y δύστανε, vv. 990 y 995).

Una vez anunciada por el heraldo la muerte de Glauce y Creonte, Medea entra en la casa dispuesta a matar a sus hijos. El coro, fuera de la casa, oye los gritos de los niños y se pregunta: παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον / δοκεῖ μοι τέκνοις (vv. 1275-1276).<sup>33</sup> Como veremos, es una convención que el coro, igual que los demás personajes, se pregunte qué debe hacer.<sup>34</sup> No obstante, es también convencional que esta intervención se evite; bien por su incapacidad de actuación, bien por la aparición de otro personaje para solucionarlo, o bien porque es demasiado tarde para la acción. Es digno de mención que en este pasaje haya un breve diálogo entre las mujeres, que están fuera, y los niños,

<sup>28</sup> (Coro:) *Te prohíbo que hagas tal cosa.*

<sup>29</sup> Cuando un personaje trágico rechaza el consejo del coro, la distancia entre las ambiciones, los excesos, las experiencias y las responsabilidades del héroe, y la precaución y relativa seguridad del colectivo del coro se hace patente [MASTRONARDE, 2002: 303].

<sup>30</sup> Es relevante que la protagonista construya el discurso de persuasión para ganar la complicidad del coro bajo el argumento de una experiencia compartida entre mujeres y sea este mismo argumento el que utilice para distanciarse de las mismas.

<sup>31</sup> (Medea:) *Puesto que no has padecido, como yo, tan terriblemente.*

<sup>32</sup> (Medea:) *No digas nada de mis planes, si quieres a tu señora y eres mujer.*

<sup>33</sup> (Coro:) *¿Debo entrar en la casa? Creo que hay que librar a los niños de la muerte.*

<sup>34</sup> Sobre el debate interno de los personajes con relación a esta pregunta, hablaremos más detenidamente en *Ión*. Cf. pág. 12-13.

que están dentro de palacio. Los pequeños responden la pregunta del coro: *ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαι*<sup>35</sup>· ἐν δέοντι γάρ (v. 1277).<sup>35</sup>

El coro se queda paralizado y Medea consuma la matanza de sus propios hijos. Pese a que las mujeres corintias están horrorizadas por el acto cometido, no rompen su silencio favoreciendo así el éxito de los planes de la heroína.

### 3. HIPÓLITO

En *Hipólito* el coro femenino, compuesto por mujeres de Trecén, muestra su simpatía hacia la heroína desde el comienzo de la tragedia. Ya a su entrada, focaliza nuestra atención en la enfermedad de Fedra. Las mujeres plantean diversas posibilidades sobre la naturaleza de su pasión misteriosa: la posesión de un dios, la traición de Teseo, una mala noticia de Creta o problemas femeninos ligados al embarazo y al parto (vv. 141-169). Su preocupación es compartida con la nodriza, quien ante la enfermedad oculta de su señora se hace la convencional pregunta: *τί σ' ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω*; (v. 177).<sup>36</sup>

Las palabras delirantes de Fedra son incomprensibles tanto para la nodriza, como para el coro.<sup>37</sup> La anciana se presenta como la mujer más cercana a la heroína y las demás intentan indagar lo que ocurre a través de ella: *σοῦ δ' ἄν πῦθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν* (v. 270).<sup>38</sup> La impotencia de la nodriza es evidente; pese a ello, desea conocer qué aflige a Fedra y al mismo tiempo calmar la inquietud de las trecenias (vv. 285-287). Para conseguir su objetivo, cambia de estrategia y finalmente consigue que su señora revele el secreto de su amor por Hipólito<sup>39</sup> (v. 351). El coro está presente en el diálogo de las dos mujeres y la protagonista se dirige a él para argumentar su decisión de ocultar su pasión<sup>40</sup> y abandonarse a la muerte.

<sup>35</sup> (Niños:); *¡Sí, por los dioses, libradnos! ¡Ahora es el momento!*

<sup>36</sup> (Nodriza:); *¿Y, yo? ¿Qué hago contigo? ¿Qué no hago?*

<sup>37</sup> GOFF [1990: 27-52] afirma que Fedra habla primero en un delirio causado por un conflicto entre la urgencia del deseo, que le empuja a que hable, y la vergüenza del mismo, que le induce a ser cauta.

<sup>38</sup> (Coro:); *Querriamos averiguarlo y oírlo de ti.*

<sup>39</sup> Cf. KNOX [1979: 205-230], quien trata de explicar la acción dramática de *Hipólito* a través de la elección entre discurso/silencio de los personajes. Afirma que Eurípides alterna y hace combinaciones en torno a dicha elección y establece así las diferencias entre los personajes.

<sup>40</sup> La reprobación de que es objeto el adulterio femenino invita a la mentira y al disimulo, agravando la desviación de un patrón de comportamiento, con secuelas cada vez más intolerables (vv. 413-418). Es este tipo de mujer, adúltera y protestona, la que distingue los paradigmas de inmoralidad, entre los que ella misma se encuentra [SOUSA, 2007: 145].

La intervención sucesiva de la nodriza constituye un punto clave en el desarrollo de la acción dramática. La anciana aconseja a su señora que se deje llevar por el amor,<sup>41</sup> puesto que φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου (v. 479).<sup>42</sup> Además, el coro reitera que es lo más beneficioso para ella: Φαίδρα, λέγει μὲν ἦδε χρησιμώτερα / πρὸς τὴν παροῦσαν ξυμφορὰν [...] (vv. 482-483).<sup>43</sup> Finalmente, Fedra acepta los consejos de su cómplice y ello le llevará a la ruina.

El bello himno a Eros cantado por las coreutas, es interrumpido por la orden de la heroína: σιγήσατ', ὧ γυναῖκες· ἐξεργάσμεθα (v. 565).<sup>44</sup> Ésta les ordena que guarden silencio a fin de escuchar la conversación de la nodriza e Hipólito. Ellas obedecen: σιγῶ· τὸ μέντοι φροῖμιον κακὸν τόδε (v. 568).<sup>45</sup> Es remarcable que Fedra hable en plural incluyendo al coro en su desgracia (ἀπωλόμεθα, v. 575). La protagonista hace partícipes a las mujeres de la «traición» de la anciana y les cuenta, ante la imposibilidad de que ellas lo oigan directamente,<sup>46</sup> que su secreto ha sido desvelado. Una vez pronunciada por Hipólito la diatriba contra las mujeres,<sup>47</sup> Fedra, temerosa de que el joven le cuente a su padre Teseo lo que sabe, ve como única solución de sus problemas la muerte.<sup>48</sup> Es entonces cuando solicita al coro que mantenga en silencio su pasión y lo ocurrido en el interior de la casa: ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι, / τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένη, / σιγῇ καλύψαθ' ἀνθάδ' εἰσηκούσατε (v. 710-712).<sup>49</sup>

<sup>41</sup> La nodriza quiere salvar la vida de su señora y no tanto su honor. Sin embargo, lo único que consigue es destruir ambos.

<sup>42</sup> (Nodriza:) *Aparecerá algún remedio para tu enfermedad.*

<sup>43</sup> (Coro:) *Fedra, ésta dice cosas más provechosas, dada la presente situación.*

<sup>44</sup> (Fedra:) *¡Silencio, mujeres! Estamos perdidas.*

<sup>45</sup> (Coro:) *Me callo, pero esto me hace tener un mal presentimiento.*

<sup>46</sup> La posición fija del coro en la *orchestra* impide a las mujeres escuchar con claridad las voces que salen del interior del palacio. Así pues, el coro se ve en la necesidad de preguntar a Fedra, que se halla *παρὰ κλιθῖρα* (v. 577).

<sup>47</sup> La invectiva de Hipólito contra las mujeres revisa el recorrido femenino desde la infancia y adolescencia bajo la custodia paterna hasta la transferencia de esa responsabilidad al marido por el casamiento. Para el joven la raza femenina constituye una especie de regalo de Pandora: una maldición impuesta para castigar a los hombres. Cf. SOUSA [2007: 134-139], quien destaca la importancia de la misoginia en *Medea* e *Hipólito*. La autora vincula las dos perspectivas, la de la heroína y la del héroe, a la hora de analizar el concepto de la raza de las mujeres. Es curioso notar la profunda misoginia que las propias mujeres afirman en la escena eurípidea.

<sup>48</sup> La primera reacción pasional de Hipólito le empuja a hablar para que el mundo se entere de lo ocurrido (vv. 601-602). Sin embargo, su reacción no está causada por el delirio divino, como en el caso de Fedra, sino por estar en posesión de una mente virgen. Finalmente, el joven acepta el pacto de silencio que respetará hasta el final de la tragedia.

<sup>49</sup> (Fedra:) *Y vosotras, jóvenes nobles de Trecén, concededme sólo este favor que os pido: cubrid con vuestro silencio lo que aquí habéis oído.* En un fragmento de la *Fedra* de Sófocles

Aunque Fedra no ha dicho aún cuáles son sus intenciones para poner remedio a su situación, las mujeres acceden y juran por Ártemis no sacar a la luz su secreto: ὄμνυμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην, / μήδεν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν πότε (vv. 713-714).<sup>50</sup> La heroína, entonces, explica que para que pueda mantener su reputación y la de sus hijos, ella debe morir.<sup>51</sup> La rapidez con la que se produce su entrada en casa evita la posibilidad de que el coro haga objeciones antes del suicidio.<sup>52</sup>

Las coreutas cantan su famosa oda escapista, deseando poder huir como pájaros de esa situación y describiendo al detalle el previsible ahorcamiento de Fedra dentro de la casa (vv. 768-770). Los gritos de la nodriza procedentes del interior del palacio anuncian que la desgracia definitivamente ha tenido lugar:<sup>53</sup> ἰοὺ ἰοὺ· / βοηδρομεῖτε πάντες οἱ πέλας δόμων· / ἐν ἀρχόνας δέσποινα, Θησέως δάμαρ (vv. 776-777).<sup>54</sup> La anciana insiste en la participación de otros personajes para ayudar a su señora: οὐ σπεύσεται· οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον / σίδηρον, ᾧ τόδ' ἄμμα λύσομεν δέρης; (vv. 780-781).<sup>55</sup> El poeta provoca que la tensión dramática aumente con la voz de la nodriza fuera de escena y con la sucesiva autopregunta planteada por el coro dentro de ella: φίλα, τί δρῶμεν; ἧ δοκεῖ περᾶν δόμους / λῦσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων; (vv. 782-783).<sup>56</sup> La idea de que el coro entre a palacio para ayudar a desatar la cuerda, no sólo es descartada por convención dramática, sino que en el propio texto se rechaza por ser insegura e innecesaria (vv. 784-785).

En ese momento entra Teseo en escena y el coro le informa de que su esposa se ha suicidado. Pero, tal y como habían prometido, las mujeres mantienen

ésta le pide al coro que guarde silencio aludiendo a su condición de mujer: *Sed compasivas y mantener silencio; puesto que una mujer debe ocultar lo que sea motivo de vergüenza para las mujeres* [RADT, 1977, vol.4: 476].

<sup>50</sup> (Coro:) *Lo juro por la venerable Ártemis, hija de Zeus: nunca sacaré a la luz ninguno de tus males.*

<sup>51</sup> Las palabras de Fedra demuestran que en este momento ya ha decidido acabar con su vida y arrastrar por su causa a Hipólito, pero hay además en ellas una buena carga de ironía: su enfermedad es el amor; no va a lograr que el joven tenga parte en él, pero sí en su trágico resultado. La carga irónica viene reforzada por el sentido más frecuente de σωφροσύνη en *Hipólito*, relacionado con la idea de castidad. Cf. GOFF [1990: 39-48] explica la σωφροσύνη en la figura de Hipólito.

<sup>52</sup> El coro antes de la oda sólo expresará su opinión en medio verso: εὐφημος ἴσθι. ¡No hables de esta manera! (v. 724).

<sup>53</sup> Cf. Eur. *Medea* 1270 ss., *Hécuba* 1035 ss. y *Orestes* 1296 ss.

<sup>54</sup> (Nodriza:) ¡Ay, ay! ¡Apresuraos a ayudar los que estáis cerca del palacio! ¡La esposa de Teseo se ha ahorcado!

<sup>55</sup> (Nodriza:) ¿Es que no os vais a dar prisa? ¿Nadie va a traer una espada de doble filo, con la que podremos cortar el nudo de su cuello?

<sup>56</sup> (Coro:) Amigas, ¿qué hacemos? ¿Deberíamos entrar en la casa y librar a la señora de la cuerda que la oprime?

en silencio los motivos que la han llevado a tomar esa decisión. Recuérdese que Teseo les pregunta el porqué del suicidio y ellas le responden con evidente falsedad: τοσοῦτον ἴσμεν· ἄρτι γὰρ κἀγὼ δόμους, / Θησεῦ, πάρειμι σῶν κακῶν πενθήτρια. (vv. 804-805).<sup>57</sup>

Cuando se abren las puertas de palacio y queda a la vista el cadáver,<sup>58</sup> las treceñas lamentan su muerte, pero continúan fingiendo ignorancia: τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἄμαυροῖ ζόαν; (v. 816).<sup>59</sup> Pronuncian palabras de consuelo hacia el héroe y de temor por lo que vendrá a continuación (v. 855).

Como en *Medea*,<sup>60</sup> la acción dramática cambia cuando Fedra, en su carta, acusa a Hipólito de rapto.<sup>61</sup> El coro, que no sabía de sus intenciones de acusar a su hijastro,<sup>62</sup> no puede, sin embargo, romper el pacto de silencio. Cuando Teseo convoca a Hipólito, las coreutas muestran compasión por el joven (vv. 981-982 y 1036-1037) e intentan, indirectamente, dar a entender a Teseo que el muchacho no ha cometido ultraje (vv. 1036-1037). Cuando el héroe exclama que su hijo debe ir en exilio por el acto cometido, las mujeres de Trecén pronuncian palabras piadosas hacia el inocente joven.<sup>63</sup>

Tanto en *Medea* como en *Hipólito*, Eurípides muestra a un coro que respeta su promesa de guardar silencio. Sin embargo, al contrario que Medea, Fedra

<sup>57</sup> (Coro:) *Sé sólo esto: yo también he llegado hace poco al palacio, Teseo, como plañidera de tus males.*

<sup>58</sup> GOFF [1990: 12-20] hace un estudio sobre oposición espacial entre el exterior y el interior del οἶκος y la oposición dramática entre revelación y ocultamiento. En este pasaje, contrapone el silencio de la muerte que reina dentro de la casa, con la revelación del cuerpo al exterior a través de las puertas abiertas.

<sup>59</sup> (Coro:) *¿Quién, desgraciada, está apagando tu vida?*

<sup>60</sup> SOUSA [2007: 169 ss.] establece analogías entre Medea y Fedra sobre todo como heroínas poseídas por la pasión, un estado anímico intenso que resulta de una perturbación de la vida conyugal y las dispone a una indignación de consecuencias extremas. Sin embargo, va remarcando aspectos claros que las diferencian: los motivos de su aislamiento y su carácter a la hora de enfrentarse a sus respectivas situaciones.

<sup>61</sup> Fedra no puede conservar el honor si muere en silencio (vv. 687-688) y lo que ella quiere es ser εὐκλεής. La muerte de la heroína es necesaria, sin embargo para conseguir su objetivo recurrirá a nuevas palabras; escribirá una carta acusando a Hipólito de haber intentado violarla.

<sup>62</sup> Antes de suicidarse, Fedra había hecho una afirmación que debido a su ambigüedad posiblemente el coro no habría entendido: ἀτὰρ κακὸν γε χἀτέρῳ γενήσομαι / θανοῦσ', ἵν' εἰδῆ μὴ ῥτοῖς ἔμοις κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι. *Sin embargo, mi muerte causará la ruina a otro, para que aprenda a no ser altanero para con mis desgracias* (vv. 728-730).

<sup>63</sup> En su oda sobre el destierro de Hipólito, las mujeres de Trecén llegan a decir que están enfadadas con los dioses (v. 1146) y preguntan a las Gracias por qué han permitido que se condene al joven si no es culpable. Hay cierto debate sobre si el tercer estásimo es cantado sólo por las mujeres o es un dueto entre el coro y un pequeño coro masculino formado por los sirvientes de Hipólito [BARRETT, 1964: 376-377].

es descubierta por la nodriza, incapaz de mantener su secreto. Ese hecho hace que, en *Hipólito*, la heroína obtenga una mayor complicidad del coro y se distancie completamente de la nodriza.<sup>64</sup> A la inversa, Medea, conforme se va alejando de las mujeres corintias, se va acercando a la nodriza.<sup>65</sup>

#### 4. *IÓN*

El coro principal de *IÓN* tiene una caracterización única en las obras de Eurípides. Este coro de siervas de Creusa tiene opiniones desvergonzadas hacia su rey bárbaro,<sup>66</sup> una constante lealtad a su señora y un puntual rechazo hacia el joven Ión. Cuando Juto recibe el oráculo de Febo, reconoce al sirviente del templo como hijo suyo y trama un plan para llevarlo a Atenas. Para conseguir su objetivo y a su vez ocultárselo a su esposa, quiere llevar al joven en calidad de θεατήs (v. 656). Consciente de que el coro ha presenciado el encuentro entre padre e hijo y ha sido testigo de los planes secretos en contra de su señora, el rey se dirige a ellas amenazándolas:<sup>67</sup> ὑμῖν δὲ σιγᾶν, δμῳῖδες, λέγω τάδε, / ἢ θάνατον εἰπούσαισι πρὸς δάμαρτ' ἐμήν (vv. 666-667).<sup>68</sup>

A continuación, las coreutas cantan una oda en la que se preguntan la posibilidad de revelar a Creusa lo que conocen y manifiestan su hostilidad contra Juto. LEE [1997: 236] ha observado que el coro tiene tres razones válidas para desobedecer al rey en guardar silencio: la participación emotiva en el dolor de su señora (vv. 676-680), la sospecha de que el oráculo esconda un engaño (vv. 681-694) y la intolerancia por una invasión extranjera (vv. 702-704, 719-724).

<sup>64</sup> Aristófanes parodia la insistencia con la que Eurípides retrata este tipo de alcahueta en *Th.* 340-342, *Ra.* 1079.

<sup>65</sup> Cf. LLAGÜERRI PUBILL [2011: 259-280], quien habla de una desvinculación de la nodriza para con Medea, porque incluso acude al coro con el propósito de que éste persuada a su señora para que deje atrás sus funestos planes. Sin embargo, afirma que la lealtad sigue existiendo pues, si no hace nada por impedir que se cumplan sus planes, las consecuencias para su ama serán funestas.

<sup>66</sup> Un ejemplo lo encontramos cuando las mujeres, tras conocer que Juto ha tenido un hijo bastardo y que quiere ocultárselo a su señora, exclaman: μέλεος, ὃς θυραῖος ἐλθὼν δόμους, / μέγαν ἐς ὄλβον, οὐκ ἴσῳσεν τύχης / [ὄλοιτ', ὄλοιτο] πότνιαν ἐξαπαφὼν ἐμάν. *Desgraciado, quien siendo extranjero llegó a su palacio en busca de gran dicha y no puso al mismo nivel su suerte. ¡Que muera, sí, que muera el que ha engañado a mi señora!* (vv. 702-704).

<sup>67</sup> Juto sabe que la complicidad del coro no recae en él sino en su esposa. Así que el héroe no le pide, sino que le ordena que guarde silencio. En lugar de ofrecerles una cosa a cambio, amenaza a las mujeres de muerte.

<sup>68</sup> (Juto:) *Y a vosotras, esclavas, os advierto que guardéis silencio sobre esto o la muerte será para aquellas que se lo digan a mi esposa.*

Cuando Creusa les pregunta qué ha dicho el oráculo sobre la esperanza de tener hijos, las mujeres gimen, y se cuestionan, aun amenazadas de muerte (v. 756), qué es mejor hacer: εἴπωμεν ἢ σιγῶμεν ἢ τί δράσομεν; (v. 758).<sup>69</sup>

Por convención trágica, los poetas introducen personajes que entran en un proceso de debate interno y que se resume en la pregunta: ¿Qué debo hacer?<sup>70</sup> Este dilema tiene lugar en los momentos cruciales del desarrollo dramático e incluye la alternativa presente entre discurso y silencio. Aquí, los personajes consideran que sus silencios son responsables en el desarrollo de la acción. No sólo las palabras, sino también el silencio actúa según las exigencias de la ocasión (καιρός). La pregunta «¿hablar o callar?» nos delimita, en muchos pasajes, estas dos como las únicas formas de actuación. Excepcionalmente la impotencia de los héroes lleva a la parálisis.<sup>71</sup> Esta elección entre discurso o silencio es de vital importancia para el devenir de la acción.

Volviendo a *Ión*, encontramos que las siervas reciben una respuesta a su pregunta por parte de la heroína. Pese a que creemos que no es del todo necesaria, su intervención incita más si cabe a que el coro rompa su silencio: εἰρήσεται τοι, κεί θανεῖν μέλλω διπλῆ· (v. 760).<sup>72</sup> Las mujeres interpretan erróneamente el oráculo y le informan sobre su imposibilidad de tener hijos (vv.761-762).<sup>73</sup> A continuación, se dirigen al anciano siervo que la acompaña y le cuentan que Juto sí ha obtenido un hijo de Loxias (vv. 774-775). Así pues, hallamos a un coro que por lealtad hacia Creusa desobedece a quien tiene el «poder» [LEE, 1997: 235]. Por tanto, aquí su complicidad no viene reflejada por el silencio sino por la palabra.

Una vez desvelados tanto la «verdadera» identidad de Ión como los engaños de Juto para mantenerla en secreto, el anciano, personaje secundario introducido por Eurípides dotado de gran lealtad y complicidad hacia la heroína, le aconseja acabar con la vida de aquél que la ha traicionado y la de su hijo (vv. 843-846).<sup>74</sup> Su solidaridad queda más patente en los versos sucesivos: ἐγὼ μὲν οὖν σοι καὶ συνεκπονεῖν θέλω / καὶ συμφονεῦειν παῖδ' [...] (vv. 850-851).<sup>75</sup>

<sup>69</sup> (Coro:) ¿Hablamos o permanecemos en silencio? ¿Qué hacemos?

<sup>70</sup> Sobre el significado de la pregunta trágica «¿qué debo hacer?», cf. LANZA [1988: 17-18].

<sup>71</sup> (Admeto:) ποῖ βῶ; ποῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή; ¿Dónde debería ir? ¿Dónde debería quedarme? ¿Qué decir? ¿Qué no? (Eur. *Alceste*, v. 863).

<sup>72</sup> (Coro:) *Te lo contaré, aunque vaya a morir dos veces.*

<sup>73</sup> El coro no transmite con precisión lo que le ha dicho el oráculo a Juto, pues en ningún momento hace alusión a la incapacidad de Creusa de tener hijos. Las mujeres han sido testigo del oráculo, pero cometen un error en la inferencia y en la interpretación.

<sup>74</sup> El anciano pasa de cómplice del sufrimiento a cómplice de conspiración. Además también cambia su visión sobre la heroína, quien de víctima se convierte en vengadora.

<sup>75</sup> (Anciano:) *Yo quiero ayudarte con mi participación y colaborar en la muerte del joven.*

Sin embargo, el tragediógrafo no desplaza al coro como cómplice principal de la protagonista. Tras estas palabras, el grupo de mujeres retoma la iniciativa de llevar una acción conjunta y exclama: *κἀγώ, φίλη δέσποινα, συμφορὰν θέλω / κοινουμένη τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ ζῆν καλῶς* (vv. 857-858).<sup>76</sup>

Creusa responde entonando la famosa monodia en la que expresa el tormento de su alma por el destino impuesto de vivir sin hijos, un destino cruel del que sólo es culpable Apolo. Es su *ψυχά* (v. 859) la que sufre y habla para aliviar el dolor. No es un silencio ordinario el que se rompe aquí, sino un silencio de casi veinte años [TAPLIN, 1978: 119]. Tanto el coro como el anciano muestran una gran solidaridad hacia la heroína ante lo escuchado. Sin embargo, en uno y otro caso funciona de diferente manera. El siervo colabora en lo que su señora le ha solicitado y participa en la acción de envenenar al joven que está poniendo en peligro el papel de la heroína dentro del οἶκος.<sup>77</sup> *ἐν πέπλοις ἔχων τόδε / κάθεσ βαλὼν ἐς πῶμα τῷ νεανίᾳ* (vv. 1033-1034).<sup>78</sup> El coro, pese a no recibir una solicitud explícita,<sup>79</sup> guarda en secreto sus planes y muestra su complicidad cantando una oda sobre la lascivia de los hombres (vv. 1090-1100).<sup>80</sup>

Cuando el heraldo llega intentando encontrar a Creusa para advertirle que su plan ha fracasado, las mujeres temen por su implicación. De hecho, él corrobora su miedo: *μεθέξεις δ' οὐκ ἐν ὑστάτοις κακοῦ* (v. 1115).<sup>81</sup> Tras la descripción del intento fallido de envenenar a Ión, el coro da por descontado su propia muerte junto con la de su señora (vv. 1235-1237).<sup>82</sup> Su silencio es complicidad suficiente para convencerse de su culpabilidad y participación. Pero, pese al peligro que corren, no dejan de mostrar simpatía hacia la he-

<sup>76</sup> (Coro:) *También yo, mi querida señora, quiero compartir contigo la suerte de morir o vivir con honra.*

<sup>77</sup> Su integración dentro del οἶκος como hijo de su esposo conllevaría que Ión fuese el futuro señor de la casa. La reputación de Creusa quedaría dañada, puesto que no sólo se ha asumido su esterilidad sino que la identidad de la madre del joven es desconocida. Cf. vv. 837-838 (anciano:) (...) *Está llevando a tu propia casa en calidad de señor a un individuo sin madre, a un don nadie, al hijo de cualquier esclava.*

<sup>78</sup> (Creusa:) *Arroja esto, que llevarás metido entre los mantos, en la bebida del joven.*

<sup>79</sup> LEE [1997: 274] afirma que el motivo es que ya ha habido muchas muestras de complicidad por parte del coro y que otra petición de silencio (vv. 666 ss.) sería excesiva.

<sup>80</sup> Dado que las mujeres tienen la falsa creencia de que Juto ha tenido un hijo bastardo, la justificación sobre el sentimiento negativo hacia el hombre es mayor que en el caso de *Medea*.

<sup>81</sup> (Heraldo:) *Tú tendrás tu parte del castigo y no serás de los últimos.*

<sup>82</sup> El coro habla de dos formas de escapar, físicamente posibles, pero que debido a las convenciones dramáticas, resultan imposibles. Este hecho aumenta el patetismo de la cuarta oda coral [OWEN, 2003: 152].

roína. Es más, le aconsejan refugiarse junto al altar para así salvarse de la muerte (v. 1255).

El coro no interviene en el reconocimiento de Ión y Creusa, ni se pronuncia durante la aparición de la *dea ex machina*.<sup>83</sup> La ironía en la tragedia la vemos reflejada en que ni la heroína ni las mujeres sufren consecuencias negativas por haber tramado en silencio el envenenamiento del joven Ión. Sin embargo, no hay que olvidar que, por un momento, la complicidad femenina hace que el coro corra peligro.

Es importante remarcar que en el *Ión* de Eurípides vemos la colaboración del coro femenino tanto en la revelación de la falsa identidad del joven, como en el silencio que mantiene sobre los planes de envenenar al mismo y sobre la violación del dios Apolo.

### 5. IFIGENIA EN TÁURIDE

Las mujeres del coro de *Ifigenia en Táuride*, identificadas como cautivas griegas en el templo de Ártemis (ᾧ δμωαί, v. 143), colaboran activamente en favor de Ifigenia. Son sirvientas en una tierra extranjera y están sometidas a una esclavitud de la que ansían huir: ἀδίσταν δ' ἀγγελίαν / δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς / πλωτήρων εἴ τις ἔβα, / δουλείας ἐμέθεν / δειλαίας παυσίπονος· κᾶν γὰρ ὄνειροισι συνεί- / ην δόμοις πόλει τε πατρώ- / α (vv. 447-454).<sup>84</sup>

La entrada de las coreutas está marcada por el contexto ritual en el que se encuentran. Los lamentos de Ifigenia, vertidos ante su propia interpretación del sueño (vv. 55-56), son acompañados por los de ellas.<sup>85</sup> Pero, sin duda, es más adelante cuando su complicidad y su intervención en la acción dramática se hacen más patentes.

<sup>83</sup> El coro pronunciará un dístico sentencioso (vv. 1510-1511) y los cuatro últimos versos de la tragedia también de carácter moralista. El corifeo afirma que es necesario confiar en los dioses, pues favorecen a los buenos y castigan a los malos. Esta máxima, encontrada en otras obras de Eurípides (cf. *Antiopé*, fr.222 (Kannicht) [= Fr: 41 Jouan-Van Looy]), DI BENEDETTO [1971: 290] afirma que revela un sensible cambio de la posición del último Eurípides en cuanto a la religión tradicional y que alcanza un tono «moral» a lo largo de la tragedia [PELLEGRINO, 2004: 338]

<sup>84</sup> (Coro:) ¡Ojalá recibiéramos la agradable noticia de que ha llegado un navegante de la tierra de Grecia para acabar con el dolor de mi desgraciada esclavitud! ¡Ojalá aunque en sueños pudiera estar en casa y en la ciudad paterna!

<sup>85</sup> Importante es el uso del dativo de interés en los vv. 180-181: Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἀχᾶν / δεσποίνῃ γ' ἔξαυδάσω [...]. (Coro:) *Entonaré en tu honor, mi señora, himnos asiáticos de cadencia bárbara.*

Tras el reconocimiento de los dos hermanos, Orestes pide a Ifigenia que le ayude a conseguir la estatua de Ártemis para así poder escapar de las Erinias. Ella accede y urde un plan de robo y huida en favor de su hermano. No obstante, para que este plan tenga éxito es preciso que el coro coopere en el engaño al rey Toante.

Orestes advierte a su hermana que las siervas deben συγκρύψαι τάδε (v. 1052).<sup>86</sup> Para obtener su favor, ella, como mujer, debe dirigirse a estas mediante λόγους πειστηρίους (v. 1053).<sup>87</sup> La persuasión se obtiene apelando a sus intereses comunes.<sup>88</sup> Ifigenia considera a las mujeres como únicas responsables del éxito o fracaso de la trama (ἐν ὑμῖν ἐστίν, v.1057) y solicita su ayuda con un argumento general de género:<sup>89</sup> γυναικῆς ἐσμεν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος / σφῆζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται (vv. 1061-1062).<sup>90</sup> A continuación, especifica su petición de guardar silencio:<sup>91</sup> σιγήσαθ' ἡμῖν καὶ συνεκπονήσατε / φυγας (vv. 1063-1064).<sup>92</sup> Además, les promete que si ella se salva, regresarán a Grecia junto a ella: σωθεῖσα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης, / σώσω σ' ἐς Ἑλλάδ' (vv. 1067-1068).<sup>93</sup> Con la referencia a compartir la suerte, se observa claramente esta unión, esta colaboración, en fin, esta ventaja de la complicidad entre coro y heroína.<sup>94</sup>

<sup>86</sup> (Orestes:) *ocultar por completo el plan.*

<sup>87</sup> (Orestes:) *palabras persuasivas.*

<sup>88</sup> El discurso de Ifigenia es formalmente impecable con su exhortación inicial (*exordium*, vv. 1056-1059), argumentos en favor de su caso, invocación a la solidaridad femenina y persuasión mediante la perspectiva de intereses comunes (*argumentum*, vv. 1060-1068); y en último lugar con la súplica final (*peroratio*, vv. 1069-1074) [KYRIAKOU, 2006: 340].

<sup>89</sup> KYRIAKOU [2006: 342] afirma que en primer lugar Ifigenia hace alusión a la solidaridad femenina, puesto que no hay mucho más por lo que podría ganar el consentimiento del coro. Los argumentos de la joven adquieren la forma de tricolon crescendo. Empieza con las bases biológicas de solidaridad (γυναικῆς ἐσμεν), sigue con el aspecto emocional de su relación (φιλόφρον ἀλλήλαις γένος) y finaliza con la manifestación del mismo (σφῆζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται).

<sup>90</sup> (Ifigenia:) *Somos mujeres, género cómplice de ayudarse mutuamente y firmes de salvar guardar intereses comunes.*

<sup>91</sup> Nos parece relevante la posición central de esta petición por parte de Ifigenia, puesto que corroboraría que el clímax de la solicitud de la joven estaría articulado en términos de silencio.

<sup>92</sup> (Ifigenia:) *Guardad silencio en favor nuestro y colaborad en nuestra huida.*

<sup>93</sup> (Ifigenia:) *Si me salvo, a fin de que también vosotras compartáis la misma suerte, os llevaré sanas y salvas a Grecia.*

<sup>94</sup> VELLACOTT [1975: 200-201] estima que la súplica de Ifigenia después de su prolongada indiferencia para con la situación del coro es insensible y egoísta, una manifestación de la implacable huella que las circunstancias de su vida le han dejado. El cambio de suerte de Ifigenia es tan fuerte y la necesidad de huir tan urgente que su anterior fracaso de expresar complicidad al coro podría considerarse como una carencia emocional.

La súplica de la joven concluye; ahora toca a las coreutas responder. La lealtad hacia su señora queda reflejada en su sucesiva intervención: θάρσει, φίλη δέσποινα, καὶ σῶζου μόνον· (v. 1075).<sup>95</sup> Las mujeres dan su consentimiento de guardar silencio e invocan a Zeus para dar solemnidad al pacto: ὡς ἔκ γ' ἐμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται / - ἴστω μέγας Ζεὺς- ὧν ἐπισκίηταις πέρι (vv. 1076-1077).<sup>96</sup> La sacerdotisa les dará las gracias en respuesta. Tan pronto como los héroes entran en el templo para llevar a cabo su plan, ellas cantan una oda cargada de patetismo, cuya tónica dominante es su añoranza de la tierra helena. Esta oda nos recuerda la promesa de Ifigenia de su posible vuelta a casa.

No hay que olvidar que el coro no sólo guarda silencio, sino que también interviene en la acción de huida de los tres héroes. Cuando parece que el engaño al rey de Táuride<sup>97</sup> está siendo un éxito, un heraldo llega al templo para contarle que los tres jóvenes han robado la estatua y se disponen a dejar la isla con una nave (vv. 1288-1292). Entonces, pregunta por el paradero de Toante y el coro contesta: ὄν δ' ἴδεν θέλεις / ἄνακτα χώρας, φροῦδος ἐκ ναοῦ συθείς (vv. 1293-1294).<sup>98</sup> Las mujeres mienten explícitamente para despistarle y así ganar tiempo.<sup>99</sup> Es más, la afirmación de no saber dónde se halla y su intento por redirigirlo lejos de su ubicación real es visto por él como forma de colaboración femenina:<sup>100</sup> ὀρᾶτ', ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος· / μέτεστι χόμῃν τῶν πεπραγμένων μέρος (vv. 1298-1299).<sup>101</sup>

Dada la insistencia del esclavo, las mujeres le sugieren que vaya a las puertas del palacio. Él se niega, no dando crédito a sus palabras. Ellas fingen indignación y atribuyen su acusación a un trastorno mental; sólo un loco podría

<sup>95</sup> (Coro:) *Ten confianza, mi querida señora, y piensa sólo en salvarte.*

<sup>96</sup> (Coro:) *Por lo que a mí respecta, a tu favor guardaré silencio en todo lo que éstas planeando. ¡Pongo al poderoso Zeus por testigo!*

<sup>97</sup> Tanto en Ifigenia en Táuride como en Helena, la heroína se encuentra inmersa en una situación de peligro ante un ser- el rey de Táuride o el de Egipto- que tiene mucho de monstruoso y demoníaco y, por tanto, también de grotesco, ingenuo y primitivo [VILCHEZ, 1976: 134].

<sup>98</sup> (Coro:) *El rey de esta tierra, a quien quieres ver; ha salido apresuradamente del templo.*

<sup>99</sup> Es interesante la configuración espacial del engaño del coro, puesto que aparece también en *Hipólito*. Las mujeres mienten al personaje masculino en la puerta de la escena.

<sup>100</sup> Las diatribas contra las mujeres, especialmente sobre la desconfianza y su habilidad en el uso del engaño y la astucia, son bastante comunes en la poesía griega. Destacaremos las encontradas en la obra de Eurípides: cf. *Medea*, 407-409, 415-423, 569-575; *Hipólito*, 616-668; *Ión*, 1090-1098 y *Orestes*, 1003. Sobre el engaño y la astucia como características de la raza femenina, véase el segundo y tercer capítulo de ZEITLIN [1996] y FOLEY [2001: 114-115].

<sup>101</sup> (Heraldo:) *¡Mirad cuán poco se puede confiar en la raza de las mujeres! ¡Vosotras también formáis parte de la conspiración!*

pensar que estuvieran implicadas en la huida (μαίνη; v. 1300). Finalmente, aparece el rey del interior del templo terminando con la discusión y preguntando el motivo de tal alboroto.

Una vez el heraldo ha finalizado la larga descripción de los acontecimientos, el coro pronuncia unas breves palabras piadosas hacia la heroína (vv. 1420-1421). La declaración de consternación por su amiga, a la que llaman por su nombre, constata una vez más su lealtad. Pese al peligro en el que se encuentra, no intenta calmar al rey ni se lamenta del inminente castigo que le espera, sino que se preocupa por la situación de Ifigenia.

Recuérdese que Toante, consciente de lo que está ocurriendo, ordena a algunos marineros que capturen el barco griego y su ira se vuelve hacia las extranjeras.<sup>102</sup> No tiene ninguna duda de que son cómplices de los planes (ὕμᾱς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων, v. 1431)<sup>103</sup> y les promete un castigo por su implicación.<sup>104</sup> Aparece entonces Atenea *ex machina* para frenar su cólera y ordenarle τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς / Ἑλληνίδας γυναῖκας [...] (vv. 1467-1468).<sup>105</sup> El rey promete dejarlas marchar: πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα / γυναῖκας, ὥσπερ σὸν κέλευμ' ἐφίεται (vv. 1482-1483).<sup>106</sup> A modo de conclusión, ellas pronuncian unos versos cargados de emoción y agradecimiento para con la diosa.<sup>107</sup>

En esta obra no aparece la intervención de otro personaje cómplice del plan de la heroína. La gran participación del coro en el éxito de la acción dramática hace innecesaria una nueva incorporación. Es más, éste se beneficia de aliarse con Ifigenia, de mantener sus planes en secreto y de forma deliberada dirigir incorrectamente a aquellos que interfieren en la huida. Al final, las mujeres consiguen exactamente lo que desean y su silencio es provechoso tanto para la protagonista como para ellas mismas.

<sup>102</sup> El tema de la ocultación del coro sobre la ubicación del rey ha quedado suspendida momentáneamente. Toante pregunta al heraldo: τί προσδοκῶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι; (v. 1311) y éste deja el tema apartado debido a la importancia de la noticia que es necesario relatar.

<sup>103</sup> (Toante:) *Vosotras sois testigos de los planes urdidos.*

<sup>104</sup> El hecho de amenazar al coro normalmente es marca de ὕβρις en los personajes tiránicos de la tragedia, como por ejemplo Licos en *Hércules*, Penteo en *Bacantes* y Egisto en *Agamenón* de Esquilo [CROPP, 2000: 260].

<sup>105</sup> (Atenea:) *Enviar de vuelta a su tierra a estas mujeres griegas.*

<sup>106</sup> (Toante:) *Enviaré también a estas mujeres a la próspera Hélade, tal y como ordenas.*

<sup>107</sup> La fórmula de súplica a la victoria aparece también al final de *Fenicias*, *Orestes* y en algunos manuscritos del *Hipólito*. KYRIAKOU [2006: 468] la considera fuera de lugar, puesto que, a diferencia de las comedias, en las tragedias no aparecen súplicas de este tipo.

## 6. HELENA

La colaboración en favor de la heroína por parte del coro de *Helena*, formado por vírgenes griegas,<sup>108</sup> aparece en diversos pasajes de la obra.

Los lamentos vertidos por Helena al enterarse de la situación en Esparta y, en particular, de la desaparición de su esposo tienen como respuesta el consejo de las jóvenes. Estas ponen en duda la completa veracidad de las palabras de Teucro<sup>109</sup> y le proponen consultar a la profetisa Teónoe sobre la situación de Menelao (vv. 317-329). Ella acepta su consejo: φίλοι, λόγους ἐδεξάμαν· (v. 330).<sup>110</sup> La participación emotiva del coro en este pasaje sirve para motivar su insólito abandono de la escena<sup>111</sup> [FUSILLO, 1997 (2011): 73].

Como en *Ifigenia en Táuride*, las coreutas de *Helena* parecen beneficiarse del acuerdo de mantener en silencio los planes de su señora para escapar de Egipto. BURIAN [2007: 276-277] argumenta que, en comparación, la solicitud de la espartana es mucho menos elaborada. Ifigenia hace una extensa y conmovedora petición al coro obteniendo su colaboración, mientras la solicitud de Helena es breve y no obtiene ninguna respuesta. La promesa de la sacerdotisa de liberar a las cautivas del templo de Ártemis se cumple en los vv. 1467-69 con la orden de Atenea de dejarlas marchar a casa. Sin embargo, la predicción de Helena de volver a Egipto para salvar a las mujeres no vuelve a ser mencionada.

La súplica de silencio de la protagonista recuerda a las extranjeras que sus intereses son comunes. Cuando ve a Teoclímeneo, hijo del rey de Egipto, que se acerca al palacio con el propósito de casarse con ella, les dice: καὶ σὲ προσποιούμεθα / εὔνουν κρατεῖν τε στόματος,<sup>112</sup> ἦν δυνώμεθα / σωθέντες

<sup>108</sup> El coro está formado por mujeres prisioneras, pero no se sabe ni quiénes son ni de qué guerra. Helena se refiere a ellas como Ἑλλανίδες κόραι, presa de naves bárbaras (vv. 192-193). No hay ninguna razón histórica ni legendaria para que en Egipto haya prisioneras griegas, por lo que son sólo mujeres y por lo tanto prisioneras por su condición [AMOROSO, 1978: 48].

<sup>109</sup> Cabe destacar la desconfianza del coro ante las palabras del extranjero, marcada a través de sentencias articuladas en términos de ἀληθῆ y ψεῦδος (vv. 307 y 309).

<sup>110</sup> (Helena:) *Acepto, amigas, el consejo.*

<sup>111</sup> Que el coro abandone la *orchestra* es algo fuera de lo común en la tragedia griega. Sólo lo encontramos en *Euménides* de Esquilo, *Áyax* de Sófocles, en *Reso* y en *Alceste* de Eurípides; siempre con clara función dramaturgica. En este caso, sirve para desdoblarse la tragedia, creando un nuevo prólogo con la entrada de Menelao náufrago.

<sup>112</sup> De la obra conservada de Eurípides, es la única ocasión en la que aparece esta construcción con στόμα. Sin embargo, encontramos muchas veces otras expresiones de silencio en las que está presente dicho término junto con otros verbos. Cf. *Hipólito*, 498-499, 660, 1060-1061;

αὐτοὶ καὶ σὲ συνσῶσαί ποτε (vv. 1387-1389).<sup>113</sup> El coro no emite respuesta, pero tampoco es necesario puesto que la lealtad hacia la heroína actúa lo largo de la obra [KANNICHT, 1969: 365]. Es después cuando las mujeres entonan una oda sobre el viaje de vuelta a Grecia por parte de Helena, evocando su participación en las fiestas laconias y en los ritos nocturnos de Dioniso.<sup>114</sup>

El final de la obra es similar al de *Ifigenia en Táuride*. Un heraldo llega para contarle a Teoclímeno la huida de su amada junto con su esposo. Las jóvenes, al escuchar la noticia, fingen no saber nada. De hecho, afirman que jamás hubieran pensado no darse cuenta de la presencia de Menelao en Egipto: οὐκ ἄν ποτ' ἤρχουν οὔτε σ' οὔθ' ἡμᾶς λαθεῖν / Μενέλαον, ὄναξ, ὡς ἐλάνθανεν παρών (vv. 1619-1620).<sup>115</sup>

La novedad de estos dos versos es que el coro no se limita a hacer un comentario general,<sup>116</sup> sino que juega el rol de un personaje dramático, previniendo así cualquier acusación de complicidad por parte de Teoclímeno. Así pues, volvemos a denotar la clara intervención de los coros euripídeos en la acción dramática.

Sin embargo, no hay que olvidar que Eurípides, mediante una ingeniosa invención, ha transferido la convención de la complicidad silenciosa femenina a un segundo personaje, Teónoe [CHONG-GOSSARD, 2008: 171]. La profetisa juega un rol importante en el éxito de los planes de los dos amantes.<sup>117</sup> Se

*Andrómaca*, 250; *Hécuba*, 1283; *Suplicantes*, 513; *Heraclés*, 1244; *Troianas*, 695; *Ión*, 98, 674-675; *Fenicias*, 865; *Orestes*, 184-185; *el Cíclope*, 625; y *Bacantes*, 69.

<sup>113</sup> (Helena:) *Y a ti te pedimos que tengas compasión y domines la boca. Si nosotros conseguimos salvarnos, entonces podríamos salvarte a ti.*

<sup>114</sup> Es un motivo típico del teatro de Eurípides el deseo de transformarse en pájaro y huir de situaciones difíciles en las que no hay salida (Cf. *Hipólito*, 732-741; *Andrómaca*, 861-865; *Ifigenia en Táuride*, 1140-1151 e *Ión*, 796-799). El coro de la *Helena* desea volar para unirse en Libia a la bandada de pájaros que van a emigrar del Sur al Norte y darles el encargo de difundir la noticia de la próxima llegada de Menelao. Así pues, en esta oda no hacen referencia a su propia huida de Egipto ni a su vuelta a casa. Las integrantes del coro se centran en expresar la euforia de la victoria (Cf. Sof. *Edipo en Colono*, 1081-1084) y en la última estrofa hace un canto *propemptico* en favor de Helena.

<sup>115</sup> (Coro:) *Jamás hubiera pensado que Menelao conseguiría ocultarse, de la forma que se ha ocultado estando presente, tanto de nosotras como de ti, señor.*

<sup>116</sup> La breve intervención del coro sirve para marcar el paso de la larga descripción del heraldo a la segunda secuencia de la que se compone el éxodo: la tentativa de Teoclímeno de matar a su hermana. Estos versos tienen una función estructural de transición, elemento obligado en las convenciones de la tragedia griega.

<sup>117</sup> Mientras MATTHIESSEN [1968: 32-46] no atribuye a Teónoe un papel necesario en la acción dramática, sino que la considera una «Nebenfigur». Por el contrario, POHLENZ [1961: 443 ss.] y ASSAËL [2001: 102] destacan su importancia en el éxito de la trama. CAMPOS DAROCA [2013: 83-109] dedica un artículo a la figura de Teónoe y señala la importancia de un motivo

encuentra ante el dilema entre qué diosa seguir, articulado en términos de discurso/silencio (vv. 880-891).

En un principio, decide velar por su seguridad y contarle a su hermano lo ocurrido (vv. 892-893). Sin embargo, cambia de decisión tras la súplica de Helena y la argumentación de Menelao y finalmente acepta guardar silencio: *σιγήσομαι / ἄ μου καθικετεύσατ' [...] ἐγὼ δ' ἀποστᾶσ' ἐκποδῶν σιγήσομαι* (vv. 1017-1018 y 1023).<sup>118</sup> Es necesario señalar la alusión que hace el héroe a la solidaridad femenina como forma de persuasión: *σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή* (v. 830).<sup>119</sup> No obstante, no debemos olvidar que la decisión de guardar en silencio su llegada está motivada por la piedad y la justicia propias de la condición natural de la joven.<sup>120</sup>

No nos detendremos en la figura individual de Teónoe,<sup>121</sup> sino que nos centraremos en su relevante relación con el coro a lo largo de la tragedia. Desde el inicio de la obra, su vínculo se hace patente en el consejo que las jóvenes dan a Helena de consultar sus oráculos. Pero, sin duda, el final de *Helena* resalta dicha unión. Tras la amenaza de Teoclímeneo de matar a su hermana, las extranjeras intervienen diciendo que debe matarlas a todas ellas en vez de a la joven (vv. 1639-1641).<sup>122</sup> De este modo, le agradecen la ayuda prestada a

religioso (profético y sacerdotal), filosófico y sobre todo genealógico para dar sentido a su presencia en escena.

<sup>118</sup> (Teónoe:) *Guardaré en silencio lo que me habéis suplicado fervientemente [...] Yo, manteniéndome al margen, guardaré silencio.*

<sup>119</sup> (Menelao:) *Eso es cosa tuya: entre sí, las mujeres se entienden.*

<sup>120</sup> Con Teónoe, Eurípides introduce en la tragedia los principios morales de piedad y justicia (vv. 998-1003). Cf. ZUNTZ [1960: 201-241], quien hace un análisis más general de la profetisa estableciéndola como un trámite femenino de mediación entre la razón del mundo humano y divino. CAMPOS DAROCA [2013: 88] destaca la sabiduría divina de la joven, contrapuesta a la sabiduría de ocasión y humana de Helena. Teónoe ostenta un conocimiento más allá de lo que cualquier humano puede alcanzar.

<sup>121</sup> Este personaje singular, rodeado del aura de una vidente inspirada y a su vez de la de una joven sabia que determina aspectos morales, parece que haga la función de árbitro y juez de los dos amantes (vv. 996-997). Importantes son en su decisión a favor de los amantes la figura justa y reiteradamente aludida de su padre Proteo y la amenaza de un impío suicidio conjunto (vv. 982-985). CAMPOS DAROCA [2013: 96] subraya que la joven aparece como una figura autónoma, no sirve a ningún dios y cuando le toca decidir si ayudar o no a los héroes se apoya en la justicia. Su voluntad se debe a la reputación de justicia que le llega de su padre como una fama heredada. Se plantea la urgencia de su propia decisión en la que se juega el curso de la acción mientras el debate divino está todavía en suspenso.

<sup>122</sup> Existe un gran debate sobre la atribución de los versos correspondientes a la *antilabé* (vv. 1627-1641). Los manuscritos atribuyen estos versos al coro, lo que fue apoyado por DALE [1967: 165-166]. Otros editores, como DIGGLE [1994:67], proponen la entrada de un sirviente puesto que el personaje es designado en masculino (*δοῦλος ὄν*, v. 1630).

la heroína y demuestran su lealtad con su disposición de morir en su nombre. Es más, su acción corrobora la sentencia que habían pronunciado al entrar en palacio junto a Helena y abandonar la escena: γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναῖκι χρῆ (v. 329).<sup>123</sup>

Al final, son los Dioscuros los que aparecen *ex machina* y evitan que Teoclímene mate a su hermana. No hay mención alguna sobre qué le va a suceder al coro, simplemente una última reflexión de las mujeres a modo de conclusión de la tragedia.<sup>124</sup> La promesa de Helena de rescate es, como poco, sugestiva para un final feliz [CHONG-GOSSARD, 2008: 174].

## 7. CONCLUSIÓN

Para resumir, la solidaridad femenina es crucial en estos dramas. A veces va unida a un interés personal, en coincidencia con el hecho de que las mujeres son compatriotas de las heroínas. Es el caso de *Ión*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. Pero en *Medea* e *Hipólito* las protagonistas son extranjeras y el coro simpatiza básicamente, aunque con matices, por razón de género para encubrir el hecho silenciado.

La forma en la que se asienta esta colaboración es también variable según el drama. En algunos, el coro promete guardar silencio mediante un juramento solemne, en otros se hace de forma implícita y no se verbaliza la respuesta; y, ocasionalmente, como hemos visto, se llega a la mentira y la acción directa. Somos conscientes de que se debe prestar más atención a la valoración moral que las coreutas hacen de la acción que la heroína emprende y los argumentos que se dan a sí mismas para callar o hablar. Esperamos poder ahondar en esta línea en futuros trabajos.

A nivel escénico, Eurípides soluciona mediante la técnica de los pactos cómplices el problema de una convención dramática: la presencia del coro en la *orchestra* mientras se producen maquinaciones de los héroes que no

<sup>123</sup> (Coro:) *Entre mujeres debe haber siempre solidaridad.*

<sup>124</sup> A diferencia de los versos conclusivos pronunciados emotivamente por el coro de *Ifigenia en Táuride*, los emitidos por estas mujeres se presentan como una mera reflexión impersonal. Estos últimos cuatro versos aparecen idénticos al final de cuatro tragedias de Eurípides (*Alcestitis*, *Medea* con una variante en el primer verso, *Andrómaca* y *Bacantes*). Se han hecho al respecto muchas hipótesis: que fuesen interpolaciones todas ellas, que sólo un caso fuese auténtico y los otros fuesen interpolaciones del primero, o que todos fuesen auténticos. Estos comentarios del coro tanto en Sófocles como en Eurípides (a diferencia de Sófocles) son siempre genéricos y moralizantes. Pero, sin duda, solo en *Alcestitis* y en *Helena* la reflexión es adecuada a la trama y al final feliz [FUSILLO, 1997 (2011): 193].

deben ser divulgadas. Es una nueva variante a las dos soluciones presentes en Esquilo y Sófocles de hacerle abandonar la escena o solicitar su colaboración sin explicitar su respuesta. Por otra parte, el silencio femenino viene a constituir un dispositivo dramático de aproximación de la actividad del coro a la del personaje.

Este estudio ha constatado que, en Eurípides, el pacto de silencio se produce entre mujeres. En qué medida éste se conciba como un modo de hacer específico de género es cuestión que dejamos abierta, pues precisaría de un estudio más amplio del que aquí nos hemos propuesto.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Amoroso, F. (1978). «Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'*Elena* di Euripide», *Pan* 6: 47-51.
- Arnott, G. (1985). «Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori euripidei», *Dioniso* 55: 147-155.
- Arnott, P. (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford.
- Assaël, J. (2001). *Euripide, philosophe et poète tragique*. Louvain.
- Barrett, W. S. (1964). *Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Battezzatto, L. (2005). «Lyric». In Gregory, J (ed.): 149-166.
- Burian, P. (2007). *Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- Calame, Cl. (1999). «Performative aspects of the choral voice». In Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.): 125-153.
- Campos Daroca, F. J. (2007). *Las personas de Eurípides*. Hakkert.
- (2012). «Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones del logos trágico en la Medea de Eurípides». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 15-40.
- (2013). «La sabiduría de Teónoe y los tiempos trágicos de la *Helena* de Eurípides». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 83-109.
- Chong-Gossard, J. H. Kim On. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Boston.
- Clavo, M. y Riu, X. (2007). *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida.
- Cropp, M. J. (2000). *Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips.
- Dale, A. M. (1967). *Helen*. Oxford: Clarendon Press.
- De Martino, F. y Morenilla, C. (2011). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: la mirada de las mujeres*. Bari.
- (2012). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro*. Bari.
- (2013). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: palabras sabias de mujeres*. Bari.

- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Turín.
- Di Benedetto, V. y Medda, E. (1997). *La Tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis Fabulae (Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus)*, v. 3. Oxford: Clarendon Press.
- Fletcher, J. (2003). «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* 55: 29-44.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton y Oxford.
- Fusillo, M. (1997). *Elena*. Milán.
- Gagné, R. y Govers, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Goff, B. (1990). *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge.
- Goldhill, S y Osborne, R. (1999). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge.
- Gregory, J. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides- Helena*. Heidelberg: Winter.
- Knox, B. (1979). *Word and action: essays on the ancient theater*. Baltimore y Londres.
- Kyriakou, P. (2006). *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Lanza, D. (1988). «Les Temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement», *Métis* 3: 15-39.
- Lee, K. H. (1997). *Ión*. Warminster: Aris & Phillips.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: playing space and chorus*. Chicago y Londres.
- Llagüerri, N. (2011). «El papel de las nodrizas en la tragedia griega». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 259-280.
- Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford.
- Longo, O. (1992). «The Theater of the Polis». In Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.): 12-19.
- Mastrorarde, D. J. (2002). *Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthiesen, K. (1968). «Zur Theonoesszene der Euripideischen *Helena*», *Hermes* 96: 32-46.
- McClure, L.K. (1999). *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*. Princeton.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the land of logos*. Nueva Jersey.
- Nogueras, M. (2007). «Problemes del cor tràgic». In Clavo, M. y Riu, X. (eds.): 153-176.
- Paduano, G. (1985). «In assenza del coro, l'azione», *Dioniso* 55: 155-167.
- Pellegrino, M. (2004). *Ione*. Bari: Palomar.

- Pohlenz, M. (1961). *La tragedia greca*. Brescia.
- Radt, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, v. 4 (Sophocles). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rehm, R. (1988). «The Staging of Suppliant Plays», *GRBS* 29: 263-307.
- Schlegel, A. (1971). *Cours de littérature dramatique*. Ginebra.
- Sousa Silva, M<sup>a</sup> de F. (2007). «Eurípides misógino». In Campos Daroca, F. J. et alii (eds.): 134-190.
- Taplin, O. (1978). *Greek tragedy in action*. Londres.
- Vellacott, P. (1975). *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge.
- Vernant, J-P. (1973). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París.
- Vilchez, M. (1976). *El engaño en el teatro griego*. Barcelona.
- Webster, T. (1956). *Greek Theatre Production*. Londres.
- Winkler, J. y Zeitlin, F. (1992). *Nothing to do with Dionysos?* . Princeton.
- Zeitlin, F. (1996). *Playing the other: gender and society in Classical Greek Literature*. Chicago.
- Zuntz, G. (1960). «On Eurípides' *Helena*: Theology and Irony», *Entretiens Hardt* 6: 201-241.



# LA *ANDROMACA* DE MANUEL LASSALA

## UNA *SCENA LIRICA* SETECENTISTA

María Sebastià Sáez

Academia Valentina para el Estudio de Lenguas Bíblicas, Clásicas y  
Orientales-Facultad de Teología San Vicente Ferrer  
m.sebastia.saez@gmail.com

Artículo recibido: 08/06/2014

Artículo aceptado: 15/07/2014

### RESUMEN

El presente artículo pretende presentar al jesuita español Manuel Lassala Sangermán como dramaturgo neoclásico y autor de melodrama en el contexto del *settecento* italiano, así como introducir y analizar una de sus cinco *escenas líricas*: *Andrómaca*. Además analizaremos sus fuentes, tanto las clásicas como las contemporáneas.

**PALABRAS CLAVE:** Lassala, Eurípides, Andrómaca, Troyanas, Séneca, teatro neoclásico, melodrama, *settecento*, Metastasio.

### ABSTRACT

The focus on this paper is the presentation of the Spanish Jesuit Manuel Lassala Sangermán as a neoclassical dramatist and author of melodrama in the context of Italian *settecento*. My paper presents and provides a brief analysis of one of his five *scene liriche*: *Andromaca*. Furthermore, I shall examine its classical and contemporary sources.

**KEYWORDS:** Lassala, Euripides, Andromache, Troades, Seneca, neoclassical drama, melodrama, *settecento*, Metastasio.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo queremos dar a conocer e introducir una de las obras neoclásicas del literato valenciano Manuel Lassala: *Andrómaca*. Para ello realizaremos una primera aproximación a la figura y obra del autor, así como al teatro jesuítico, ya que fue con éste el primer contacto teatral de Lassala

y, a continuación, a las principales fuentes<sup>1</sup> en las que pensamos que pudo inspirarse para su *Andrómaca*, tanto las clásicas: *Andrómaca* y *Troyanas* de Eurípides y *Troyanas* de Séneca como las contemporáneas: *Le cinesi* de Metastasio. Queremos incidir en el hecho de que hemos querido centrar nuestra atención en el análisis de la obras en general y de algunos pasajes concretos de las piezas de Metastasio y Lassala por ser éstas menos conocidas dentro del ámbito clásico que las tragedias grecolatinas que nos ocupan.

## 2. INTRODUCCIÓN AL TEATRO JESUÍTICO Y A MANUEL LASSALA COMO DRAMATURGO

El literato valenciano Manuel Lassala Sangermán<sup>2</sup> (1738-1806), formó parte de la Compañía de Jesús como religioso, además de haberse formado académicamente en sus colegios e instituciones. Es por ello que, antes de comenzar a esbozar unos breves apuntes biográficos y bibliográficos sobre Lassala como autor teatral, queremos tratar su marco de formación dramática en relación al teatro jesuítico, ya que es parte esencial de su formación, junto con la formación clásica.

La Compañía de Jesús se funda en París en 1534 por Ignacio de Loyola bajo el lema de hacer las cosas *Ad Majorem Dei Gloriam*<sup>3</sup> ('para una mayor gloria de dios'). La historia de la Compañía va íntimamente ligada a la *historia de la modernidad* y es por ello que debemos entender la idiosincrasia de aquella inserida dentro de los valores de ésta.<sup>4</sup>

En un principio, la Compañía fue fundada con el objetivo de propagar y predicar el credo católico; pero pronto se introduce en el ámbito educativo y pedagógico. Así, esta labor académica se inicia con la propia instrucción de los padres de la Compañía que debían de adquirir una formación completa para alcanzar su tarea evangelizadora a través de la religión así como de las letras.<sup>5</sup>

De este modo, la labor docente queda fuertemente arraigada dentro de la Compañía:<sup>6</sup> desde 1547 hasta la segunda mitad del siglo *xvi* los principales

<sup>1</sup> Hemos reservado el análisis de otras fuentes que consideramos que le influyeron en menor medida, como la *Andrómaca* de Racine, para estudios posteriores.

<sup>2</sup> Más adelante haremos referencia a su biografía.

<sup>3</sup> Bortolossi & Costa (2013: 2888)

<sup>4</sup> Costa (2004: 15)

<sup>5</sup> Bortolossi & Costa (2013: 2890)

<sup>6</sup> Gracias al impulso que le dan a ésta el Padre Láinez y San Francisco de Borja. Para saber más sobre la Compañía de Jesús y su influencia cf. Betrán (2010)

municipios españoles van entregando a los jesuitas las escuelas de primeras letras,<sup>7</sup> la Compañía consigue acaparar la enseñanza secundaria —además de contar con Facultades adscritas a muchos de sus colegios— hasta que se produce la expulsión de los jesuitas de España en 1767. El éxito docente de la Compañía, pronto rebasa nuestras fronteras y en menos de un siglo implantan en toda Europa<sup>8</sup> una prolífera red de centros docentes que comprendía tanto colegios como universidades.

La Compañía impartía en sus sedes educativas materias no sólo de humanidades, sino también de ciencias. Con todo destacaron en los estudios referentes a las últimas y se dedicaron a la difusión de las siguientes disciplinas humanísticas: Filosofía, Humanidades, Teología, Gramática y Retórica. Dentro de este programa docente se origina el teatro jesuítico con tres finalidades principales: la didáctica, la moralizante y la propagandística.<sup>9</sup> Las representaciones teatrales eran utilizadas como escaparate propagandístico de la labor educativa jesuítica, además de servir de ejercicio didáctico para los estudiantes per se.

Las representaciones dramáticas jesuíticas se regían por la *Ratio Studiorum*,<sup>10</sup> obra que contenía el plan de estudios dictaminado desde la Compañía para sus colegios. De esta manera, tanto los directores como los profesores de los Colegios y Facultades disponían de un *curriculum* fijo que ayudaba a reglar, sistematizar y facilitar la labor docente.<sup>11</sup>

Dentro de las prescripciones de la *Ratio Studiorum* destaca el hecho de que su base pedagógica se sustente en los preceptos clásicos de Quintiliano.<sup>12</sup> Como podemos observar a partir de ello, la formación clásica —sobre todo la latina— tenía un gran peso dentro de la educación jesuítica. El latín era la base de la escolarización jesuítica, ya que la lengua servía como elemento vehicular de todo el saber europeo; así pues, las materias eran impartidas en latín —incluido el aprendizaje de las lenguas maternas—, de este modo, transmitiendo el saber en una lengua no vernácula, la Iglesia se aseguraba el control y el acceso al mismo.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Martínez Naranjo (2002: 228)

<sup>8</sup> Giard (1995: XXIII)

<sup>9</sup> Sobre la influencia literaria de la compañía de Jesús cf. Serés (2010: 115-150); Levy (2004); Egido (2004: 107-113).

<sup>10</sup> La obra comenzó a redactarse aproximadamente en 1584 por una comisión formada por seis Padres, muchos de ellos españoles. Pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, pero hasta 1599 no se publicó la versión oficial en Nápoles. Labrador (1986), Batllori (1999)

<sup>11</sup> Sousa (2003: 10)

<sup>12</sup> Sousa (2003: 14)

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Las obras teatrales jesuíticas también debían representarse en latín y también se regían por la *Ratio Studiorum*, concretamente por la regla decimotercera. Esta norma dictaminaba específicamente que la representación de obras teatrales se reservara a ocasiones muy puntuales, que debían representarse siempre en lengua latina, su argumento debía basarse únicamente en temas sacros y piadosos,<sup>14</sup> además de que bajo ningún concepto podían contener papeles femeninos.

Las representaciones teatrales pronto se convirtieron en una potente herramienta educativa que permitía a los estudiantes ejercitar la memoria, educar la dicción, perfeccionar la *actio* y dotarlos de la confianza y el dominio de sí mismos necesarios para enfrentarse a la tarea de hablar en público.<sup>15</sup> Conforme avanzaba la popularidad de las representaciones teatrales jesuíticas, los límites que marcaba la *Ratio Studiorum* se veían sobrepasados y comenzaron a representarse las obras con más asiduidad de la recomendada, en otras lenguas distintas del latín y reflejando unas temáticas distintas a las canónicas.

Los temas que se representaban en escena, así pues, normalmente estaban íntimamente vinculados a la Historia Sagrada, los ciclos litúrgicos y las hagiografías; si bien es cierto que también recurrían a la Antigüedad clásica, esencialmente la latina, evitando caer en un excesivo paganismo grecorromano. Paulatinamente se fueron asumiendo, asimismo, temas de actualidad como podían ser conmemoraciones, canonizaciones o toda índole de eventos destacados.

Para dar cabida a esta amplia variedad de temas, la estructura devenía verdaderamente compleja, pues debía armonizar elementos bíblicos, teológicos, morales, clásicos, populares y alegóricos a través de personajes simbólicos: personificaciones de los sentimientos y pasiones, afectos, vicios o virtudes además de espíritus, santos, fuerzas sobrenaturales y tanto dioses como héroes provenientes de la mitología clásica. Por consiguiente, el eclecticismo constituía una de las características claves del teatro jesuítico. En él coexistían la erudición y lo popular; por un lado, se intentaba emular el teatro clásico grecolatino —especialmente a Plauto, Terencio y Séneca—; por otro, se introducían elementos de las representaciones alegóricas y religiosas medievales, tales como villancicos o danzas. Finalmente, incluso terminaron por introducirse dentro de la trama trazas de cariz cómico, carnavalesco, burlesco, satírico y escenas picarescas.

<sup>14</sup> *Tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas, esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; cf. Serés (2010: 123).*

<sup>15</sup> Franca (1952: 72)

Todo ello venía aderezado con una espectacular puesta en escena llena de boato, acompañada de música, danzas, lujosos vestuarios, notable escenografía y una gran abundancia de figurantes.<sup>16</sup> Así pues, resultaban muy vistosas y atrayentes para el público, pues el texto debía subordinarse al espectáculo<sup>17</sup> para atraer al mayor número de espectadores posible y provocar su admiración; todo en aras de la función pedagógica, académica y adoctrinante en lo moral, base de este tipo de representaciones.

Hoy en día, en nuestro país conservamos algo más de doscientas obras jesuíticas, muchas de ellas de autores anónimos. Entre los más destacados dentro del ámbito religiosos del s. XVI, cabe subrayar al padre Acevedo, al padre Juan Bonifacio o al padre Hernando de Ávila.<sup>18</sup> Pese a que el teatro jesuítico fue primordialmente cultivado por pedagogos con una misión docente, muchos autores relevantes españoles fueron estudiantes en los colegios de la Compañía y se formaron como literatos con estas *obras de colegio*, pongamos por caso a Lope de Vega,<sup>19</sup> Cervantes, Calderón, Luís de Góngora o Quevedo.

Como ellos, el autor que nos ocupa, Manuel Lassala Sangermán también tuvo una formación jesuítica, a continuación pasaremos a hacer una breve introducción a su biografía<sup>20</sup> y a su obra literaria como dramaturgo.

Manuel Lassala nace en Valencia el 25 de diciembre de 1738. Inicia su formación el Seminario de Nobles de San Pablo, ubicado en su ciudad natal, ciudad en cuya Universidad estudiaría también Filosofía. Más tarde se traslada a Manresa a realizar su noviciado. Posteriormente regresa a Valencia para estudiar Teología. Como docente imparte clases de Retórica y Lengua Griega. Tras la expulsión de los jesuitas por el rey Carlos III, parte exiliado hacia Italia, donde completa su formación, hecho que influiría notablemente en su producción literaria posterior.

Lassala permaneció treinta y dos años en el exilio; sabemos a través de un completo epistolario<sup>21</sup> que durante ese periodo consiguió adaptarse perfectamente a la vida social italiana y especialmente a la boloñesa. Pese a los avatares sufridos por los jesuitas en España, Lassala regresa a Valencia en junio de

<sup>16</sup> Alonso Asenjo (1995: 28-34)

<sup>17</sup> García Soriano (1945: 40-41)

<sup>18</sup> Para saber más sobre el teatro jesuítico de esta época cf. González Gutiérrez (1993: 7-147); Alonso Asenjo (2006: 3-46); Picón (1997); Huerta (2003)

<sup>19</sup> Millé Giménez (1928)

<sup>20</sup> Aportamos datos biográficos más amplios en trabajos anteriores; cf. Sebastià (2013)

<sup>21</sup> El cual hemos podido revisar personalmente en los archivos de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València: Ms. 572 (20).

1798 y vive con su madre hasta la muerte de ésta en 1803. Lassala muere el 22 de marzo de 1806. Sus restos son enterrados en la capilla de San Bernardo del Convento de San Francisco el Grande.<sup>22</sup>

Lassala desarrolló numerosos géneros literarios, a saber: tragedia, comedia, sátira, *scena lirica*, fábula, discurso, parábola y letanía —casi todo ello en verso—.<sup>23</sup> A continuación enumeraremos las obras dramáticas de Lassala,<sup>24</sup> comenzando por el listado de las obras dramáticas impresas:<sup>25</sup>

- *Josef descubierto a sus hermanos* (Valencia, Benito Monfort, 1762). Tragedia incluida en un certamen literario del Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús.
- *Joseph* (Valencia, Benito Monfort, 1764). Tragedia con ocasión semejante a la de 1762.
- *Don Sancho Abarca* (Valencia, Benito Monfort, 1765). Tragedia.
- *Ifigenia in Aulide* (Bolonía, S. Tommaso d'Aquino, 1779). Tragedia dedicada a la condesa Ippolita Caprara.
- *Ifigenia en Aulide* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1781). Traducida al castellano por Julian Cano y Pau (pseudónimo de Juan Bautista Palavicino).
- *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca* (Bolonía, S. Tommaso d'Aquino, 1783). La tragedia está dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanare con motivo de la boda de su hija Paola Zane con el conde Enea Caprara.
- *Lucia Miranda* (Bolonía, S. Tommaso d'Aquino, 1784). Tragedia dedicada a la marquesa Marianna Pepoli con motivo de su boda con el caballero Gaetano Mezzacapo.

<sup>22</sup> Hoy desaparecido a causa de un gran incendio.

<sup>23</sup> También conservamos algunos centenares de poemas, la mayoría de ellos sonetos, canciones y odas; gran parte de éstos son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

<sup>24</sup> Dichas obras están seleccionadas del listado que hace Espinosa de las obras completas de D. Manuel Lassala, tanto de su obra impresa como de sus manuscritos; reproducimos las citas al literal. Espinosa sólo cita la obra impresa que ha podido ver personalmente, y deja al margen algunas obras de menor entidad que han coincidido en citar algunos de los biógrafos de Lassala como las separatas de las actas académicas que sí pudo consultar Espinosa en la *Biblioteca Angelica* de Roma, en la que se conservan los fondos de la Arcadia.

<sup>25</sup> De algunas de ellas reservamos los manuscritos: *Ifigenia in Aulide*, *Berenice*, *Il filosofo moderno* y *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*; de algunos de los cuales nos ocuparemos en posteriores trabajos.

- *Giovanni Blancas* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793). Tragedia dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la boda de su hijo el marqués Sebastiano Tanari con la condesa Giulia Malvasia.

### 3. *ANDROMACA* DE LASSALA

#### 3.1. Referentes clásicos

En el presente apartado haremos una breve introducción a las obras clásicas que a nuestro juicio pudieron servir como inspiración a Lassala, amén de otras obras setecentistas al autor que trataremos más adelante, a saber, las *Troyanas* tanto de Eurípides como de Séneca.<sup>26</sup> Lassala para su *Andrómaca* no toma como referente directo la de Eurípides,<sup>27</sup> sino que toma como referentes directos las *Troyanas* clásicas; así como *Le cinesi* de Metastasio,<sup>28</sup> en la que uno de los personajes hace una representación metateatral del personaje de Andrómaca.

La *Andrómaca* de Eurípides tiene como telón de fondo la guerra de Troya: la ciudad había quedado arrasada por el ejército griego y las mujeres troyanas, inclusive las nobles, son entregadas como botín de guerra, como esclavas a los vencedores. Pero además, nos cuenta la historia de la confrontación entre dos mujeres Hermíone y Andrómaca,<sup>29</sup> aspecto en el que se centra; frente a ambas *Troyanas*, que conforman el personaje de Andrómaca haciendo hincapié en su condición de viuda de Héctor y madre de Astianacte. Aspecto el cual recoge Lassala en su *Andrómaca*, sin atender en absoluto a la confrontación de ésta con Hermíone.

A continuación nos centraremos en las *Troyanas* de Eurípides.<sup>30</sup> Frente a *Andrómaca* que giraba en torno en el conflicto entre ésta y su rival Hermíone, pese a tener la Guerra de Troya como punto de partida, *Troyanas* hace hincapié en los estragos de la guerra y el sufrimiento causado a las nobles troyanas por la misma y su repartición como esclavas, como botín de guerra a los vencedores.

Respecto a los personajes, coinciden con *Andrómaca* los personajes principales de Andrómaca y Menelao; por otro lado, aparecen dos nuevas divinidades Poseidón y Atenea (frente a Tetis) y los personajes de Hécuba —quien

<sup>26</sup> Sen., *Tro.*

<sup>27</sup> Al contrario de lo que sucede con Racine (1935); cf. E., *Andr.*

<sup>28</sup> Metastasio (1754)

<sup>29</sup> Morenilla (2013)

<sup>30</sup> E., *Tr.*; Sen., *Tro.*

tiene mayor relevancia dramática que Andrómaca—, Taltibio, personaje que como veremos más adelante será muy importante para Lassala, Casandra y Helena. Finalmente, el coro está conformado por las cautivas troyanas.

La obra se compone del prólogo (vv. 1-44), la parodos (vv. 45-234), tres episodios (el primero: vv. 235-510, el segundo: vv. 577-798; el tercero: vv. 494-500) con sus respectivos estásimos (el primero: vv. 511-576, el segundo: vv. 860-1059; el tercero: vv. 1060-1122), frente a los cuatro episodios y estásimos de Andrómaca y el éxodo (vv. 1123-1322).

La acción dramática se sitúa en las ruinas de la arrasada Troya, las tiendas del campamento griego ocupan la escena, ocupando la de Hécuba el espacio central. Tras la destrucción de Ilión, Atenea y Poseidón se han propuesto destruir al ejército aqueo. La tragedia comienza con un parlamento del segundo narrando la destrucción de Troya y las desdichas de Hécuba, Políxena y Casandra; así como el bien merecido apresamiento de Helena. Tras este primer monólogo del dios, aparece en escena Atenea y acontece un diálogo entre ambos.

Los dioses desaparecen de escena y aparece Hécuba (v. 98), quien llevará el mayor peso dramático de la obra. Se lamenta de sus desgracias, primero sola, más tarde junto con el coro (v. 154-ss.). En el primer episodio aparece Taltibio, heraldo de Agamenón, quien le comunica el futuro de dos de sus hijas, Casandra y Políxena, y el suyo propio como esclava de Odiseo. Aparece Casandra (v. 309), cantando un himeneo, durante toda la tragedia se verá completamente poseída y dominada por su locura báquica y llevará consigo el don profético.

Andrómaca no aparece hasta el segundo episodio, inicia un diálogo con su madre a quien le informa de la muerte de Políxena, cuya sangre ha sido derramada como ofrenda a éste sobre la tumba de Aquiles. Vuelve a entrar Taltibio en escena con funestas noticias: los aqueos han decidido matar al hijo de Andrómaca, Astianacte.

En el tercer episodio la acción dramática se desarrolla entre Menelao, Helena y Hécuba. Menelao pretende llevarse a su esposa hasta tierras griegas para allí darle muerte (v. 876-ss.). Tras ello se produce un enfrentamiento entre ambas mujeres por las desgracias acaecidas a Troya, culpando de éstas Hécuba a Helena.

En el éxodo vuelve a Aparecer Taltibio y a través de una *resis de mensajero* informa a Hécuba de que Neoptólemo ya se ha llevado a su hija Andrómaca y de que ya está todo dispuesto para que su nieto Astianacte sea enterrado. Hécuba pronuncia un lamento fúnebre y tras ello entabla un diálogo con el coro, lamentándose por todas las pérdidas sufridas. Finalmente Taltibio hace su última aparición para anunciar que las naves se disponen a zarpar; Hécuba, encaminándose hacia ellas pronuncia sus últimos lamentos —junto con el coro— por las cenizas de Troya y su propio aciago destino.

La última de las fuentes clásicas que trabajaremos es las *Troyanas* de Séneca. Al igual que la obra homónima de Eurípides, la tragedia senecana<sup>31</sup> tiene como *leitmotiv* la caída de Troya, contada principalmente a través de las mujeres cautivas. Se centra la tragedia en la muerte de Políxena y Astianacte, la historia de Casandra pierde peso significativamente dentro del argumento central y el personaje desaparece como tal. Por otro lado, el personaje de Andrómaca cobra importancia respecto a la tragedia de Eurípides. Toda la tragedia, asimismo, sigue estando estructurada en torno al personaje de Hécuba.

Los personajes principales son: Hécuba, Pirro,<sup>32</sup> Agamenón, Calcante, Andrómaca, Ulises —personaje que introduce Séneca frente a Eurípides— y Helena. Los personajes secundarios son: Taltibio, anciano, mensajero, Políxena y Astianacte —estos dos últimos personajes no tienen diálogo—. El coro, como en la tragedia euripideana, lo conforman las mujeres troyanas.

En cuanto a la estructura vemos un cambio significativo frente a la tragedia griega, han desaparecido como tales el prólogo, la parodos y el éxodo; quedando así la tragedia dividida en cinco actos (acto primero: vv. 1-163, acto segundo: vv. 164-408, acto tercero: vv. 409-816, acto cuarto: vv. 861-1055, acto quinto: vv. 1056-1179) tres de los cuales —el segundo, el tercero y el cuarto— contienen sus respectivos estásimos (estásimo primero: vv. 371-408, estásimo segundo: vv. 371-408, estásimo tercero: vv. 814-860)

La escena se ubica una vez más en Troya y al igual que en las *Troyanas* de Eurípides comienza con un largo monólogo<sup>33</sup> de Hécuba en el que se lamenta por sus desgracias y las de Troya; en él, como novedad, vemos que Séneca le atribuye dones proféticos a Hécuba dejando patente el paralelismo con la hija de ésta, Casandra. El episodio termina con un diálogo entre Hécuba y el coro.

En el segundo acto aparece el mensajero Taltibio, juntamente con el coro, quien comunica que la sombra de Aquiles ha pedido el sacrificio de Políxena, una de las hijas de Hécuba, junto a su tumba. Tras ello aparecen es escena Pirro, Agamenón y el adivino Calcante. Pirro en un largo parlamento pone de manifiesto los antecedentes de la guerra de Troya<sup>34</sup> y después entabla un enfrentamiento dialógico contra Agamenón acerca de la conveniencia de sacrificar a Políxena, quien tras haber sacrificado a su propia hija Ifigenia en aras de

<sup>31</sup> Para saber más sobre dicha tragedia cf. Seisdedos (1983); López & Pociña (2011)

<sup>32</sup> Más adelante veremos la influencia de éste personaje en *Metastasio*.

<sup>33</sup> Ya desde este primer monólogo se ve el gusto de lo cruento de Séneca frente a Eurípides (vv. 44-51). Las tragedias de Séneca, en consonancia con sus tratados morales, tratan de ser edificantes y aleccionadoras esta focalización en los aspectos violentos trata de impactar al espectador para ser más efectivas en sus propósitos moralizantes. Cf. (Bernal 2009)

<sup>34</sup> En esto se expone Séneca más que Eurípides y expone antecedentes más remotos en el tiempo.

la victoria, ahora se opone al sacrificio de Políxena y lo pone en tela de juicio moral. Calcante intenta mediar y el coro hace una reflexión filosófica acerca de la existencia de la pervivencia de las almas más allá de la muerte.

Tras una funesta visión Andrómaca intenta esconder a su hijo Astianacte en la tumba de Héctor; intento que se ve frustrado por la acción de Ulises, quien lo encuentra y le da muerte en el tercer acto. A continuación, en el siguiente acto encontramos en escena a Helena, Andrómaca, Hécuba y Políxena (sin diálogo). Todo está dispuesto para inmolar a ésta última; a través de su última intervención en este acto antes de la aparición del coro Hécuba da a conocer a los espectadores la llegada de Pirro para conducir Políxena hacia su inexorable destino.

Finalmente, la tragedia culmina con una *resis de mensajero* en la que se comunica a Andrómaca la muerte de su hijo que ha sido precipitado desde una torre y Hécuba el sacrificio de su virginal hija junto a la tumba de Aquiles.

### 3.2. Referentes del *settecento*: Metastasio

En el *settecento* italiano se vivió, en Italia en particular y en toda Europa en general, un gran auge del llamado *melodrama de estilo italiano* de la mano de compositores italianos como Pergolesi, Porpora, Vinci o Hasse;<sup>35</sup> por su parte, autores extranjeros como Mozart, Gluck<sup>36</sup> o Händel ayudaron a revolucionar el panorama operístico italiano del *settecento*.<sup>37</sup>

El melodrama del *settecento* italiano presentaba unas características muy específicas; si partimos de la *opera seria* —el género más prestigioso, además del más representado—, cabe destacar de entre ellas el tema histórico-heróico<sup>38</sup> con unos personajes fuertemente idealizados que encarnan determinados valores morales, una estructura musical en la que se alternan los *recitativos* —periodos en los que se desarrolla la acción dramática— y las *arias* —cantos en los que se expresan los sentimientos de los personajes— y un estilo vocal caracterizado por un virtuosismo canoro in extremis.<sup>39</sup>

Dentro del panorama *settecentesco* italiano, Pietro Trapassi (Roma, 1698-Viena 1782) obtuvo un reputado éxito por sus melodramas operísticos, si bien es cierto que también compuso cantatas, oratorios y serenatas con gran

<sup>35</sup> Hasse era de origen germano; pero pronto fue acogido en Italia como *il caro sassone*.

<sup>36</sup> Cuya música acompaña al libreto mestastasio que trabajaremos a continuación.

<sup>37</sup> Giovanatti (2013: 37)

<sup>38</sup> Algo muy característico de los libretos de Metastasio.

<sup>39</sup> Giovanatti (2013: 37)

aceptación por parte del público. Asimismo, sus obras tuvieron un especial éxito dentro de las fronteras españolas. La estrecha relación cultural entre España e Italia se va patente ya en las obras de Cian (1896), Farinelli (1929), Meregalli y Arce (1896);<sup>40</sup> numerosos estudios<sup>41</sup> corroboran y analizan la entrada del melodrama italiano y su consolidación en Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Palma, hasta que Carlos IV prohibió la representación de óperas en italiano dentro de nuestros territorios.

Antes de esta prohibición, durante el reinado de Fernando VI (1746-1759) los libretos de Metastasio fueron especialmente apreciados en España,<sup>42</sup> durante la estrecha colaboración profesional entre éste y el cantante *castrato* Farinelli,<sup>43</sup> aunque ya habían obtenido un considerable éxito durante los años treinta del s. XVIII. Las obras de Metastasio comenzaron a representarse en nuestro país a través de tres vías principalmente: en primer lugar, trabajos escritos especialmente para la Corte española que fueron estrenados en Madrid; en segundo lugar, a través de compañías italianas que representaron obras matastianas durante 1738-1739 en el teatro madrileño Caños del Peral y finalmente, a través de traducciones representadas por compañías españolas en teatros públicos.<sup>44</sup>

Es por todo ello, por su notable influencia tanto en Italia como en España, que Lassala toma como claro referente a Metastasio<sup>45</sup> para su *Adrómaca*. Concretamente toma como fuente *Le cinesi*, ya que uno de sus personajes realiza una de sus intervenciones inspirándose en la Andrómaca clásica.<sup>46</sup> Pasaremos ahora, pues a realizar una breve introducción y presentación de la obra metastasiana.

*Le cinesi* resulta una obra muy interesante por diversos aspectos: por su puesta en escena *orientalizante*; por no tratarse de una *opera seria*, sino de un género muy específico, una *fiesta teatral*<sup>47</sup> y por su metateatralidad. Aspectos los cuales iremos desarrollando a través del presente apartado

Antes de comenzar, nos gustaría señalar que para realizar nuestro análisis partimos de la segunda versión de la obra con música de Gluck, en la que se

<sup>40</sup> Garelli (1997: 127)

<sup>41</sup> *Ibidem.* cf. Virella (1888), Subirá (1946), Aguilar Piñal (1974), Zabala (1960)

<sup>42</sup> Ya desde el siglo anterior se había estado gestando en nuestro país y también concretamente en la ciudad natal de Lassala el gusto por música italiana cf. Bombi (2003)

<sup>43</sup> Leza & Knighton (1998)

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> Para saber más sobre la recepción clásica en la ópera barroca cf. Ferri-Benedetti (2012)

<sup>46</sup> Moormann & Uitterhoeve (1995: 27)

<sup>47</sup> Ward (2010: 169)

añade un personaje más —cuestión que destacamos y comentaremos— y no de la primera versión con música de Caldara.

Así pues, la obra parte de la premisa argumental de tres nobles chinas, acompañadas de un joven, quien es hermano de una de ellas y amante de otra. Dichas jóvenes deciden mientras toman el té pasar una tarde de entretenimiento, recreando algunos pasajes dramáticos.

El hecho de que la acción se ubique en una región tan remota como China, en una ciudad indeterminada, no es baladí. Hasta el momento se había suscitado una polémica en el mundo operístico acerca de si los libretistas y mecenas de las obras, dichas dudas se ven despejadas con esta obra.

Al principio puede parecer que la elección de la ubicación fuera un pretexto para dar pie a los espectadores a iniciar al final de la obra un *ballo cinese* que sirviera de mero entretenimiento a la familia real y sus acompañantes o que simplemente fuera una cuestión de moda de *mise en scène*, por lo vistoso de ver representado en el escenario un típico salón de té chino decorado profusamente al estilo oriental. Pero, lo cierto es que amén de la escenografía y el vestuario, apenas se hace referencias a China en la obra. La obra en sí es una metáfora de la confrontación operística entre Viena y el Imperio de Habsburgo, representados por China, y Francia e Italia representadas por Europa en la esta pieza.

En cuanto a la estructura de *Le cinesi*, se trata de una *fiesta teatral* en un único acto. La definición concreta de dicho tipo de ópera es bastante flexible.<sup>48</sup> Por un lado, si atendemos a la estructura, una *fiesta teatral* puede estar dividida en actos, en cuyo caso podríamos enmarcarla dentro de las óperas o bien puede no tener ningún tipo de división o estar dividida simplemente en dos partes, en ese caso estaríamos hablando de una *serenata*. Con todo, una *fiesta teatral* siempre era representada sobre el escenario, sin embargo no ocurría lo mismo muchas *serenatas* que acontecían fuera del contexto dramático.

Así pues, lo que sí que parece evidente es que, al margen de su estructura, la *fiesta teatral* era un género menor que era usado como entretenimiento cortesano. Sus características principales eran la corta duración de la pieza —en la mayoría de los casos— y la primacía del argumento, el coro y el espectáculo frente a una música que no destacaba por su elaboración.

Nueve de las obras de Metastasio pueden ser consideradas como *fiesta teatral* y la inmensa mayoría de ellas fueron representadas en la corte de Viena, entre las que se encuentra *Le cinesi*, que fue encargada por la emperatriz Isabel con motivo de los Carnavales de Viena en la Corte de Carlos IV,<sup>49</sup> la

<sup>48</sup> Para saber más sobre el género de *fiesta teatral* cf. Mancini & Rouveroux (1995)

<sup>49</sup> *Ibidem*.

última de ellas en representarse fue Parténope (con música de Hasse) en 1767. El género parece no haber pervivido tras Metastasio, después de haber sido cultivado durante un siglo.

En la versión que trabajamos, como ya sabemos, aparecen cuatro personajes: tres femeninos y uno masculino. Los personajes femeninos están conformados por las tres jóvenes nobles chinas: Lisinga, con voz de contralto; Tangia, amiga de Lisinga, con voz de contralto; Sivene, amiga de Lisinga con voz de soprano. A los personajes femeninos se les suma Silango, un joven chino que acaba de volver de viaje por Europa, hermano de Lisinga y amante de Sivene, con voz de tenor. Éste último personaje —que es añadido en la segunda versión— introduce, por un lado, al venir de Europa, el tema de la competencia entre culturas, China (Viena y el Imperio de Habsburgo) versus Europa (Francia e Italia), la de China es presentada como una cultura aislada y menos sofisticada que la europea; por otro lado, el tema amoroso, que no aparece en la primera versión y que se añade en esta segunda al metateatral, este tema se ve tratado a través del romance del joven chino con Sivene.

Se abre el telón y se muestra la escena con decoración oriental: las tres muchachas se encuentran celebrando la ceremonia del té mientras, Silango, el único personaje varón de la obra, las espía. Las tres jóvenes conversan animadamente, realizando numerosos juegos de palabras.<sup>50</sup> El tono de la conversación es jocoso y cómico, intentan buscar un entretenimiento para pasar la tarde.

Silango finalmente aparece y se deja ver (p. 5), con él se introduce el conflicto entre ambas facciones culturales nombradas anteriormente, se ríe de las costumbres orientales y las compara con las de occidente. Las muchachas intentan echarlo; pero finalmente se queda, deciden representar ‘cualquier cosa dramática’:

LISINGA: *Rappresentiamo  
qualche cosa drammatica.*  
SIVENE: *Oh sì questo mi piace.*  
TANGIA: *Questo è il miglior*  
(p. 7)

LISINGA: Representemos  
cualquier cosa dramática.  
SIVENE: Oh, sí, esto me gusta.  
TANGIA: Esto es lo mejor.<sup>51</sup>  
(p. 7)

<sup>50</sup> Nótese, pues, el marcado acento metalingüístico de la obra, amén de su cariz metaliterario.

<sup>51</sup> Todas las traducciones del italiano al castellano ofrecidas en el presente artículo son propias.

Discuten sobre cuál de los siguientes géneros literarios es el más apropiado: pastoral, comedia o *eroico stil* y sobre quién comenzara con su pequeña recreación de uno de dichos estilos. Lisinga defiende el *estilo heroico* y se decanta por representar el personaje de Andrómaca:

LISINGA: *Trattar bisogna  
un eroico successo. Io sceglierei  
l'Andromaca.*  
(p. 7)

LISINGA: Es necesario tratar  
un episodio heroico. Yo escogeré  
el de Andrómaca  
(p. 7)

Por su parte, Silango pese a demostrar su admiración por el género escogido por su hermana, aduce que el género pastoral es más inocente y natural; Tangia, asimismo, asiente lo afirmado por ambos; pero sostiene que el género menos aburrido de todos es la comedia.

Se decide a comenzar su actuación dramática Lisinga, no sin que antes Tangia exponga su reticencia a realizar sus intervenciones dramáticas sin el atuendo adecuado, recordemos que durante toda la obra van ataviados los personajes con indumentaria oriental:

TANGIA: [...] *E non importa al caso  
se l'abito or non è corrispondente?*  
SILANGO: *L'abito si figura.*  
TANGIA: *Ottimamente.*  
(p. 8)

TANGIA: [...] *¿Y no importa para la ocasión  
si la indumentaria no es la apropiada?*  
SILANGO: *La indumentaria se imagina.*  
TANGIA: *Perfecto.*  
(p. 8)

Comienza Lisinga su parlamento asumiendo el personaje clásico de Andrómaca. La intervención es breve, no olvidemos ya que de por sí toda la obra tiene una corta extensión, cinco estrofas divididas en tres intervenciones de Lisinga entre las que se intercalan dos intervenciones de Tangia de un solo verso cada una de ellas.

El personaje de Andrómaca es construido a partir de dos aspectos principales: el ser la viuda de Héctor y la madre doliente de Astianacte. Así pues, se remarca, por una parte, el gusto instaurado ya desde el siglo anterior<sup>52</sup> de representar a Andrómaca únicamente como esposa y viuda de Héctor y rechazar su unión posterior con Neoptólemo y el hijo que nace de dicha unión:

LISINGA: [...] *D'Ettore io sono  
la vedova fedele.* [...]  
(p. 9)

LISINGA: [...] De Héctor yo soy  
la viuda fiel. [...]  
(p. 9)

Por otra, se potencia la imagen de madre desgarrada por el dolor de la pérdida de su hijo y se refuerza la figura de Neoptólemo, aquí bajo el nombre de Pirro<sup>53</sup> —al igual que sucede en Séneca—, como hostigador de Andrómaca:

LISINGA: *Ah non son io che parlo,  
è il barbaro dolore,  
che me divide el core,  
che delirar mi fa.*  
(p. 10)

LISINGA: Ah, no soy yo la que hablo,  
es el bárbaro dolor,  
que me parte el corazón,  
que me hace delirar.  
(p. 10)

Después de la intervención de Lisinga, en el metapapel de Andrómaca, hay una pequeña representación entre Silango y Sivene de una breve escena pastoral de temática amorosa (p.11-12) y otra pequeña representación cómica de parte de Tangia (p.13-14). La obra se cierra con un *ballo cinese* por parte de los personajes titulado *Il Giudizio di Paride* ('El juicio de París'), dicho baile

<sup>52</sup> Racine ya hace notar en el prólogo de su *Andrómaca* que el público de la época reconocía a la princesa troyana bajo el arquetipo de viuda de Héctor que no vuelve a tomar esposo.

<sup>53</sup> Recordemos que es el nombre que tiene Neoptólemo de niño, al igual que sucede en Séneca y Racine.

sirve para iniciar la danza china<sup>54</sup> entre los asistentes cortesanos al espectáculo y a su vez, en cierto modo, sirve como cierre a la discusión literaria que se ha mantenido a lo largo de toda la obra, ya que se elige un tema mitológico clásico de *eroico stil*.

### 3.3. *Andromaca: una scena lirica setecentista*

Como ya sabemos, la obra de Lassala<sup>55</sup> es una *scena lirica*. Antes de comenzar un estudio preliminar de la obra en sí, creemos importante comentar brevemente este género. La *escena lírica* o *drama lírico* es un subgénero que puede enmarcarse dentro del teatro o bien de la ópera, así pues podemos decir que sirve como puente entre una y otro.<sup>56</sup>

Hay dos principales definiciones posibles para este género. En primer lugar, que se trate en realidad de *teatro musical* en el que el canto no es el elemento primordial, sino los interludios musicales entre las partes recitadas, en este caso se podría denominar *melodrama* simplemente. Por otro lado, una segunda denominación atendería *piezas de teatro cantadas* llamadas en italiano *dramma lirico* o *melodrama*.

Con todo, lo que parece definir realmente a este subgénero si lo confrontamos a las *grandes óperas* es que las *escenas líricas* tienen un carácter marcadamente más intimista. El género se desarrolló durante todo el s. XVIII y en sus inicios encontramos el *Pygmalion* (1762) de Rousseau<sup>57</sup> y alcanza su cénit con la obra de Debussy *Pelléas et Méllisande* (1902). El género parece ser un prelude a la *operetta* que se desarrollará durante el s. XIX; aunque frente a esta y la *fiesta teatrale* su temática es principalmente seria.

La obra de Lassala viene precedida por un elemento muy revelador, un fragmento de *Le cinesi* de Metastasio:

*D'Ettore io sono  
la vedova fedele. A questo lato  
Hò il picciolo Astianante,  
Pallido per timor.  
Metastasio, Le cinesi*

<sup>54</sup> Entretenimiento cortesano de la época en boga.

<sup>55</sup> Lassala (1783). Para el presente estudio nos hemos centrado únicamente en la obra impresa y no en la manuscrita.

<sup>56</sup> Para saber más sobre este género cf. Mancini & Rouveroux (1995)

<sup>57</sup> De cuya obra Lassala realiza una traducción al italiano en 1783.

De Héctor yo soy  
 la viuda fiel. Aquí  
 tengo al pequeño Astianacte,  
 lívido por el miedo.  
 Metastasio, *Le cinesi*

Precisamente Lassala escoge un pasaje, citado en parte anteriormente, en el que se refleja y acentúa la imagen de Andrómaca como viuda fiel de Héctor —que no vuelve a unirse a otro hombre— y como madre desconsolada por la inminente pérdida de su hijo; son estos mismos aspectos, así pues, los que también Lassala quiere reflejar en su *escena lírica*. De este modo, el tratamiento de la espera de Andrómaca, y sus consiguientes lamentos, al arrebato por parte de Taltibio del hijo de ésta conforman el argumento de la obra de Lassala.

Respecto a la estructura, también en esto Lassala sigue a Metastasio,<sup>58</sup> ya que toda obra está constituida en un único acto. En los *intermedios* de las partes recitadas, Lassala realiza acotaciones sobre la música.

En cuanto a los personajes, el principal es Andrómaca, con varios monólogos y aparece también Taltibio, como mensajero, una suerte de personaje secundario en una obra de tan sólo dos personajes, el cual dialoga con Andrómaca hacia el final de la *escena*. El personaje de Andrómaca aparece en todos los autores tratados anteriormente, tanto los clásicos, Eurípides y Séneca, como el contemporáneo Metastasio (de un modo metaliterario); aunque en la única de ellas en las que el personaje tiene más peso como protagonista sea en la *Andrómaca* de Eurípides. Taltibio, sin embargo, aparece tan sólo en las *Troyanas* tanto en las de Eurípides como en las de Séneca. Lassala, por su parte, parece haber querido darle una importancia especial personaje, que hace de contrapeso a la crueldad de los griegos y muestra conmiseración ante el funesto sino de Andrómaca y su hijo

La escena se ubica en el campamento de los griegos, a un lado, en primer plano, se sitúa la tienda de Agamenón y en el otro, en la lejanía, la tumba de Héctor y al fondo se ven las ruinas de Troya. Por supuesto, en la escenografía, se aleja completamente de Metastasio y es puramente clásica; coincide con las *Troyanas* grecolatinas en presentar las ruinas de Ilión, introduciendo a su vez, dos elementos nuevos más o menos predominantes: la tienda de Agamenón y la tumba de Héctor.

La obra comienza con un parlamento de Andrómaca, quien se va dirigiendo mientras habla hacia la tumba de su esposo muerto (p. 69), Héctor; en él lamenta todas sus desgracias y del mismo modo que sucede en la obra metas-

<sup>58</sup> Coincidiendo también en ello con el *Pygmalion* de Rousseau.

tasiana, rechaza con amargura a su captor, también esta vez bajo el nombre de Pirro. Como innovación en Lassala, se hace referencia muy directa al sacrificio de Ifigenia, de quién se habla directamente, por parte de Agamenón y se busca un paralelismo entre el sacrificio de aquella y el que va a acaecerle a Astianacte. En las *Troyanas* tanto de Eurípides como de Séneca, tan sólo se hace alusión directa al sacrificio de Políxena.<sup>59</sup>

Cuando Andrómaca termina su monólogo, que ocupa la mayor parte de la obra, aparece el heraldo Taltibio (p. 74) para llevarse a Astianacte con él y conducirlo hasta la muerte. Taltibio, con todo, se muestra comprensivo y misericordioso mientras Andrómaca le pide clemencia y piedad por su pequeño. Sin embargo, el mensajero de los griegos ha de cumplir con su misión y se lleva al pequeño consigo, dejando a Andrómaca rota de dolor:

ANDROMACA: *No... fermate un momento... Egli s'invola...  
Astianatte!... Taltibio! —  
Ah!... non resisto —  
Io.. vengo meno —  
Aimè ... misera! —  
Oh — figlio  
(p.78)*

ANDRÓMACA: *No... esperad un momento... Él se desvanece...  
¡Astianacte! ... ¡Taltibio! —  
Yo... desfallezco —  
¡Ay de mí...mísera!  
Oh — hijo  
(p.78)*

Como características remarcables de esta Andrómaca podemos aludir al especial interés que toma Lassala por los dioses y deidades clásicos (en esto se desvincula de Metastasio) y la mención explícita que hace de ellos: Palas Atenea, Juno, Venus, Apolo, Júpiter o los númenes; todo esto imbricado con conceptos cristianos como la fe, la piedad —no en el sentido clásico sino en el cristiano— y aclamaciones al cielo:

ANDROMACA: *[...] Ingiusti Numi!... O Pallade nemica...  
Nemica Juno... [...]  
(p.70)*

<sup>59</sup> Pese a que en las *Troyanas* de Séneca se haga referencia indirecta.

ANDRÓMACA: [...] ¡Númenes injustos!... ¡Oh enemiga Pallas!...  
¡Enemiga Juno! [...]  
(p.70)

Además en su estilo comparte el gusto por lo cruento y lo oscuro de la muerte con Séneca:

ANDROMACA: *Ignudo sprito giace in questa tomba* —  
(p.70)

ANDRÓMACA: *Desnudo espíritu yace en esta tumba* —  
(p.70)

En conclusión, podríamos afirmar que la obra de Lassala se caracteriza por su eclecticismo,<sup>60</sup> ya que en la estructura y el tratamiento del personaje principal sigue el gusto contemporáneo de Metastasio; pero cambiando el tono lúdico general de la *fiesta teatral* metastasiana por el *eroico stil* que define la *scena lirica* lassaliana, que Metastasio reserva exclusivamente para el pasaje de Andrómaca. Dejando al margen las cuestiones estructurales y de género literario propiamente dicho, o incluso operístico, Lassala enmarca su obra dentro de un ambiente totalmente clásico y sigue en su mayor parte el tratamiento que del mito hacen tanto Eurípides como Séneca, sin dejar de introducir ciertos matices cristianizantes en su discurso.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, J. (1995). *Comedia Metanea, en la Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Sevilla-Valencia.  
(2006). ‘Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de los textos conocidos y de sus estudios y ediciones’, *Voz y letra: Revista de literatura* 17/ 1, pp. 3-46.  
Batllori, M. (prol.) & Rubio i Goday, L. (trad.) (1999). *Ratio studiorum: l’ordenació dels estudis dels jesuïtes*, Vic.  
Bernal, C. (2009). ‘Aspectos de la violencia en los dramas de Séneca: la guerra, el castigo’, en F. De Martino, *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad*, pp. 65-92.  
Betrán, J. L. (ed.) (2010). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid.

<sup>60</sup> Característica muy común y definitoria, por otro lado, del teatro jesuítico.

- Bombi, A. (2003). 'Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)', *Revista de musicología* 26/1, pp. 296-301.
- Bortolossi, C. M. B. & Costa, C. J. (2013). 'A Companhia de Jesus a Universidade de Évora no contexto religioso de Portugal no século XVI', *XI Congresso nacional de educação Educere 2013*, pp. 20885-20894.
- Egido, T. (ed.) (2004). *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid.
- Espinosa Carbonell, J. (ed.) (1990), *El filósofo moderno*, Valencia.
- Eurípides, (1913) *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, Oxford.
- (2006) *Tragedias* (Trad. A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo; intro. C. García Gual), Madrid.
- Franca, L. S. J. (1952). *O método pedagógico dos Jesuítas*, Livaria.
- García Soriano, J. (1945). *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- Giard, L. (1995). 'Le devoir d'intelligence ou l'insertion des jésuites dans le monde du savoir' en L. Giard (ed.), *Les jésuites à la Renaissance*, Paris, pp. XI-LXXIX.
- Giovanatti, E. (2013) 'Il sistema produttivo dell'opera italiana del settecento', *e-Storia* 3, pp. 37-40.
- Huerta Calvo (dir), J. (2003). *Historia del teatro español*, Madrid.
- Labrador, C. (trad.) (1986). *La Ratio Studiorum de los jesuitas*, Madrid.
- Lassala Sangermán, M. (1779). *Ifigenia in Aulide*, Bologna.
- (1783) *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*, Bologna.
- Levy, E. (2004). *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley.
- Leza, J. M. & Knighton, T. (1998). 'Metastasio in the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s', *Early Music* 26/4, pp. 623-631.
- López, A. & Pociña, A. (2011). 'Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca', *Humanitas* 63, pp. 283-301.
- Mancini & Rouveroux (1995). *Guide de l'opéra*, Paris.
- Martínez Naranjo, J. (2002). 'Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna', *Enseñanza y vida académica en la España moderna* 20, pp. 227-250.
- Metastasio (1754). *Le cinesi*, Viena <www.librettidopera.it>, (10/4/2014)
- Millé Giménez, J. (1928). 'Lope de Vega, alumno de los jesuitas, y no de los teatinos', *Revue Hispanique* 72, pp. 247-255.
- Moormann, E. & Uitterhoeve, W. (1995), *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid.

- Morenilla, C. (2013). 'La *Andrómaca* Eurípides, una tragedia en clave coral', *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos* 23, pp. 143-168.
- Picón García, V. (1997). *Teatro escolar latino del s. XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo*, Madrid.
- Racine, J. (1935), *Iphigénie*, Paris.
- Sebastià, M. (2013) 'La filología clásica en el estudio del teatro jesuítico: el caso particular de Manuel Lassala', *PhilUrc* 8, pp. 109-126.
- Seisdedos, A. (1983), 'Estructura, tema e imágenes en las *Troyanas* de Séneca', *Cuadernos de filología clásica* 18, pp. 394-400.
- Séneca (1991), *Tragoediae* (ed. Otto Zwieriein), Oxford.
- (2008), *Tragedias* (Trad. Jesús Luque Moreno), vol. I, Madrid.
- Serés, G. (2010). 'El mundo literario de la Compañía', en J. L. Betrán (ed.) *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, pp. 115-150.
- Sousa, J. M. (2003). 'Os Jesuítas e a *Ratio Studiorum*. As raízes da formação de profesores na Madeira', *Islenha* 32, pp. 26-46.
- Ward, A. (2010). *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*, New Jersey.

### Recursos en línea:

- <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>, (1/4/2014).
- <[http://www.lessicografia.it/ricerca\\_libera.jsp](http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp)>, (14/5/2014).





