

TYCHO

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

Número 7

2021



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

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

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

ÍNDICE

I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las γνῶμαι y las παροιμίαι en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MIRIAM

- Heros poietae*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: ¿*attractio inversa* o *attractio relativi*? 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama ático: invocacions i culte en tragèdia i comèdia 71

II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

LA VENGANZA DE LAS TROYANAS
EN LA *HÉCUBA* DE EURÍPIDES

THE REVENGE OF THE TROJAN WOMEN
ON EURIPIDES' *HECUBA*

Andrea Navarro Noguera

Universitat de València

Andrea.Navarro@uv.es

Artículo recibido: 29 de agosto de 2021

Artículo aceptado: 23 de octubre de 2021

RESUMEN

Hécuba, pese a su condición de mujer, anciana y botín de guerra, participa activamente en la acción dramática de la tragedia homónima de Eurípides junto con el coro de mujeres troyanas ante la imposibilidad de Agamenón, el gran jefe griego, de llevar adelante la justa reparación por la impiedad recibida. Eurípides en su tragedia *Hécuba* no solo da voz a las mujeres, sino que les da la posibilidad, como verdaderas protagonistas, de encargarse del castigo justo a la traición del tracio Poliméstor.

PALABRAS CLAVE: Tragedia. Eurípides. Hécuba. Coro femenino.

ABSTRACT

Hecuba, who despite being an old woman and a war prize, actively participates in the dramatic action alongside the chorus of Trojan women in the face of the Greek overlord Agamemnon's inability to implement the just atonement for the impiety they have received. Euripides, in his tragedy *Hecuba*, not only gives voice to those women, but also gives them the possibility, as true protagonists, to be endowed with the ability to actively carry out the just punishment for the treachery they have received from the Thracian king Polymestor.

KEYWORDS: Tragedy, Euripides, Hecuba, Female Chorus.

En consonancia con el contexto socio-político de la época, Eurípides estrena en el 424 a. la tragedia *Hécuba*¹, una obra teñida del profundo pesimismo que sentía sobre la marcha de

1. De la tragedia *Hécuba* se dispone de una datación bastante segura al considerar que algunos de sus versos fueron parodiados en *Nubes* vv. 717-719 y 1165-1170 de Aristófanes y al verse una alusión a la fiesta purificatoria de Delos que tuvo lugar en el 426 a.C.

la guerra² y de la desconfianza en la «clase política», contrapuesta en su conjunto al δῆμος³. Esta crítica continuamente aparece en boca de la heroína principal, la anciana Hécuba, quien cuestiona el uso de la persuasión por parte de los que ostentan el poder para lograr beneficios personales (vv. 816 ss.), pero siempre amenazados por una muchedumbre que impone su tiranía y les hace sus sirvientes (vv. 864 ss.).

Muchas son las dificultades que presenta *Hécuba* de Eurípides y no deja de sorprendernos la relativa carencia de ediciones comentadas o de estudios específicos sobre ella, particularmente si tenemos en cuenta que se trata de una de las obras predilectas de los estudiosos bizantinos⁴, la primera en ser traducida/recreada en lenguas vernáculas y ampliamente leída y apreciada en el Renacimiento y el primer Humanismo⁵. La crítica filológica ha visto numerosos defectos en esta tragedia: aparte de supuestos defectos estructurales, los cambios en la preceptiva literaria dieron lugar a que se rechazara la venganza de Hécuba como demasiado salvaje y pasional.

De *Hécuba* la crítica resalta la existencia de dos temas, la muerte de Polixena como botín póstumo de Aquiles⁶ y la de Polidoro a manos de Poliméstor, duplicidad que ha sido la causante de extender una consideración nada justa sobre la falta de unidad argumental en la obra. La tragedia suele ser interpretada como la representación de la soledad y desesperación de Hécuba, que simboliza a la madre sufriente que ha perdido ya previamente a sus seres queridos y ahora a los dos hijos más jóvenes que le quedaban con vida⁷. Con base en esta premisa son muchos los estudiosos que han visto la reacción vengativa de Hécuba como consecuencia de la desesperación por el dolor de una nueva muerte, una muerte impía, reacción considerada por unos como muestra de su heroísmo⁸, y por otros, prueba de su degradación⁹. Y es que en casi la totalidad de los estudios se insiste en la crueldad de la venganza llevada a cabo por la anciana¹⁰, lo que, como pretendemos demostrar, no debería ser visto como un acto de crueldad

2. En *Hécuba*, el poeta, según Sousa e Silva (2005: 93-124), destaca el sufrimiento, total e inhumano, que exhibe con una escandalosa falta de pudor las ambiciones mezquinas que empujan al hombre en el infierno de la guerra. La autora destaca que en la guerra los conceptos de familia, patria, amistad y solidaridad se desmoronan, para dejar paso al instinto de agresividad y de venganza, al instinto de destrucción que domina en el animal feroz. Cf. también Romero Mariscal (2005: 505-513), quien estudia la forma de Eurípides de cantar la caída de Troya en *Troyanas* y *Hécuba* e insiste en el especial πάθος que se crea al presentar un personaje que ha vivido esa destrucción.

3. Cf. Bañuls y Crespo (2007: 105-163), sobre el estado emocional de la Atenas de estos tiempos en que se ubica *Hécuba*, donde se comenta la situación de pérdida de valores morales provocada por los sucesos sociopolíticos, entre los cuales la muy relevante identificación de «justicia» con «necesidad» y posteriormente de «justicia» con «conveniencia».

4. Cf. Di Benedetto (1965) y, de modo específico, Matthiessen (1974) y Günther (1995).

5. Cf. Heath (1987: 40-68) y Mossman (1995), para un repaso de la crítica literaria y filológica sobre esta obra.

6. En *Hécuba* del 424 a.C., Eurípides habría innovado situando la acción después de la salida de la Tróade y, sin embargo, en *Troyanas* en el 415 a. C. habría dado forma trágica a los datos encontrados en la épica antigua, pues ya los *Cypria* (Allen V 125, 24-26), según sabemos por el escolio a *Hécuba* v. 41, contaban que Polixena había sido herida mortalmente por Ulises y Diomedes y enterrada por Neoptólemo en la misma toma de la ciudad, e Íbico (fr. 36), según el mismo escolio, ya decía que había sido sacrificada por Neoptólemo, coincidiendo en esto con la *Iliupersis*. Por otro lado, no hay fuentes que documenten la existencia de una tumba de Aquiles en la costa tracia, con lo cual cabe preguntarse dónde se supone que se aparece el fantasma del héroe y dónde hay que sacrificar a Polixena (cf. Michelakis, 2002: 68-70). En *Odisea* 24. vv. 76 ss., los restos de Aquiles son enterrados con Patroclo en el Helesponto y se dice que es su madre Tetis quien los recoge de la pira.

7. Cf. Lesky (1958: 200).

8. Cf. Kovacs (1987: 78-114).

9. Cf. Abrahamson (1952: 120-129), Reckford (1985: 112-128) y Nussbaum (1986: 397-421). Destacable es la opinión de Luschnig (1976: 233), quien ve en la venganza de la heroína un acto horrible e inhumano y, a su vez, una capacidad enorme de poder.

10. Sobre lo excesivo de la venganza y la comparación con la de Medea y Alcmena, cf. Falkner (1989: 124), Collard (1975: 65-66) y Gellie (1980: 40). Matthaei (1918: 152-154) ve la venganza como «talionic justice» pero

sino de reparación, de justicia, que será emprendida por Hécuba ante la imposibilidad de que Agamenón la lleve a cabo.

La finalidad de la acción dramática es restablecer un orden roto, resaltar la importancia del mantenimiento de unas normas básicas de convivencia, que deben respetarse siempre, prueba de ello es que la divinidad no cambie el rumbo de los vientos hasta que se haya restaurado este orden. Encontramos principalmente la renuncia total a unas prácticas incorrectas, como es el quebrantamiento de las normas establecidas, la decisión de las asambleas motivada por intereses personales y la consiguiente desconfianza del δῆμος, sobre un fondo de lamento por las consecuencias de las derrotas, sobre todo en los más indefensos (niños, mujeres y ancianos). El comienzo de la obra es esclarecedor en este sentido, pues ya el fantasma de Polidoro revela el tema fundamental de la obra, la violación de la ξενία¹¹. El fantasma del niño cuenta cómo cambió su suerte a la par que la de las contendas e insiste en la relación que el responsable tenía con su familia (ξένος πατρῶς, v. 26); una relación, sin embargo, que no fue impedimento para que Poliméstor lo matara movido por viles motivos (vv. 21-27):

ἐπει δὲ Τροία θ' Ἑκτορός τ' ἀπόλλυται / ψυχῆ, πατρῶα θ' ἔστία κατεσκάφη, / αὐτὸς δὲ βωμῶ
πρὸς θεοδμήτῳ¹² πίτνει / σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς¹³ ἐκ μαιφόνου, / κτείνει με χρυσοῦ τὸν
ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρῶος καὶ κτανὼν ἐς οἶδμ' ἄλλος / μεθῆχ', ἵν' αὐτὸς χρυσὸν ἐν
δόμοις ἔχη.

Pero, cuando Troya y la vida de Héctor cayeron, también destruido quedó el hogar paterno, y él mismo pereció junto al altar construido por los dioses, degollado a manos del asesino a sangre fría el hijo de Aquiles, el huésped de mi padre por mi oro me asesinó a mí, desdichado, y, tras matarme, me echó a las olas del mar, para almacenar el oro en su palacio.

Esa relación de hospitalidad entre Poliméstor y Príamo es la causa de que Hécuba, cuando reconoce el cadáver del hijo, grite (vv. 681-682): οἶμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα, / Πολύδωρον, ὃν μοι Θρηξ ἔσφζ' οἶκοις ἀνῆρ. // ¡Ay de mí! Veo a mi hijo muerto, a Polidoro, el que me mantenía a salvo en su casa el tracio. Una incredulidad que poco después manifiestan los versos vv. 714-716 y que contienen una pregunta clara (v. 715): ποῦ δίκαια ξένων; // ¿Dónde está la justicia de los huéspedes?, que constituye la clave para interpretar la actitud de la madre a partir de este momento, la búsqueda de la δίκαια ξένων. Y es el castigo del traidor, del que ha quebrantado una de las normas de convivencia básicas sancionadas por los dioses, lo que mue-

no cree que Poliméstor gane la consideración de víctima y que reemplace a Hécuba como fuente de conmiseración. Meridor (1978: 30-31) subraya que Eurípides hace que Hécuba cumpla con la ley ateniense, pero recalca que la venganza de la que fuera reina es personal y por lo tanto se excede a la hora de llevarla a cabo. Michelini (1987: 141) nos recuerda que el estándar de los griegos de la época sobre cómo debía cometerse una venganza es diferente al nuestro y afirma que Hécuba no debió dejar de producir compasión en el público en la segunda parte de la tragedia.

11. De Romilly (1971: 42 ss.) indica con respecto a las leyes que los griegos las sienten como propias, pese a no estar escritas, leyes que en origen eran deberes religiosos, que miran por las relaciones sociales y contienen una cierta solidaridad y respeto hacia el otro. Cf. Baslez (2008), quien en su monografía trata el tema general de la ξενία en la Grecia de época arcaica y clásica.

12. Poseidón y Apolo trabajaron en la construcción de la ciudad de Troya cuando era rey Laomedonte, quien, una vez terminada la tarea, no quiso darles el salario prometido. Cf. Homero, *Iliada* 21. v. 451: βήσαιο μισθὸν ἅπαντα /... ἀπειλήσας δ' ἀπέπεμπεν y Eurípides, *Troyanas* vv. 4-6.

13. La muerte de Príamo a manos de Pirro no es mencionada ni en la épica homérica, ni tampoco Eurípides hará mención en *Troyanas* v. 16. Su asesinato a manos de Neoptólemo en el altar de Zeus Herkeios procede del poema épico *Saqueo de Troya* de Arctino del que desafortunadamente sólo conservamos algunos fragmentos (Proclo, *Crestomatía* 239 = EGF 62.9-10 Davies).

ve, en nuestra opinión, a esta madre a actuar. Sin embargo, Hécuba no actuará sola, sino que contará con la colaboración del coro formado por mujeres troyanas.

Las troyanas sienten y expresan a lo largo de la obra una profunda simpatía por la que fuera su reina, quien al compartir su experiencia a su vez revela sus sentimientos e intenciones hacia ellas (y a través del coro, al público) en momentos de clímax. El vínculo por el género femenino de la heroína principal y el coro es un factor importante, pero no el único. Aquí no sólo son mujeres, sino también son compatriotas, lo que provoca un lamento conjunto que aumenta el πάθος y nos da cuenta de que Hécuba es sólo una de muchas que han sido víctimas de la guerra. Así pues, el coro y la anciana están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe, cuyo sentido irán intentando descubrir a lo largo de la obra.

Este cuestionamiento, impregnado de angustia, será el que veremos reflejado en sus cantos y estará en íntima relación con la evolución de la figura del coro. Las mujeres irán reconociendo el porqué de su desgracia a lo largo de la obra y esta intelección se verá reflejada en su conducta, que como en el caso de la heroína, cambiará conforme se vayan sucediendo los acontecimientos: el heroísmo de Políxena al aceptar su sacrificio conduce a un acercamiento entre griegos y troyanos con el honor rendido a Aquiles, que permite un cambio de «alianzas» entre Hécuba y las troyanas, los griegos y Poliméstor y, en consecuencia, la venganza final de la que fuera reina. En su venganza contra el Tracio, el motor de Hécuba es la cólera o ira (χόλος, v. 1118), pero esta pasión no es suficiente: una vez la heroína y las mujeres tengan la certeza de que Polidoro ha sido asesinado y que Poliméstor ha cometido un acto impío, su castigo entrará dentro del orden de la justicia.

La ejecución de la venganza de la reina responde a un recorrido en el que ella a la vez que el coro ve el reconocimiento progresivo de una lógica retribución contra los culpables de la marcha del destino y una necesidad a la hora de obtener dicha reparación. El destino de Troya permanece durante toda la obra como una desgracia insoportable para las cautivas, pero vemos cómo de un estásimo a otro ellas pasan de un sentimiento de incompreensión por lo absurdo de la guerra a la identificación en cierta medida de un castigo lógico en la destrucción de su ciudad. Por su parte, Hécuba tendrá que soportar la muerte de sus dos hijos más jóvenes, dos muertes que son dos acontecimientos independientes, pues no se ejecutan por los mismos motivos, pero que están conectados con la venganza de la heroína.

El sacrificio de Políxena y la venganza de Hécuba surgen de un mismo principio moral: la necesidad de honrar las obligaciones hacia los φίλοι tras su muerte. Los griegos, por una parte, necesitan honrar a Aquiles con la sangre de la joven, mientras la anciana necesita castigar a Poliméstor, el asesino del niño, por no haber respetado el principio de ξενία. Asimismo, hay efectos de causalidad en la acción dramática entre el sacrificio y la venganza: sin la muerte de su hija, Hécuba no hubiera descubierto el cuerpo de su hijo, y si esta muerte no hubiera sido admirable, tampoco podría haberse beneficiado de la benevolencia de Agamenón, necesaria para llevar con éxito la trama. La razón que parece más trivial (pues es la más artificial), pero es la más evidente, es que el cuidado que debe serle rendido al difunto proporcione la ocasión para encontrar el cadáver de su hermano. Este hecho lleva también a un malentendido con la llegada de la sirvienta: la madre, al ver el cuerpo, cree que se trata del de su hija.

Cabe resaltar que Polidoro no es una víctima directa de la guerra de Troya, sino indirecta; su muerte está ligada a la destrucción de la ciudad porque fue enviado lejos de la guerra a casa de Poliméstor, pero ha sido causada por el acto impío y falto de justicia de un φίλος. Así pues, no sorprende que la muerte de Políxena, aunque deja a Hécuba sumida en el dolor, no provoque en ella otra reacción que la resignación ante la desgracia¹⁴. Pero, antes de iniciar los ritos funerarios

14. Sorkin (1993: 114-116) hace una comparación del rol de Hécuba en la primera parte de la obra con el de Deméter y Hécate.

por esta hija, le traen el cuerpo de su hijo menor, al que creía a salvo en casa del más querido de sus huéspedes, asesinado por éste, que por codicia ha violado la norma divina de la hospitalidad. Esta muerte, por un motivo tan vil y mediante la traición de leyes sagradas, transforma el dolor de Hécuba en rabia y de la desolación pasa a la acción, a la búsqueda de reparación.

En efecto, Hécuba acaba de preguntarle a la esclava por qué razón trae el cadáver de Políxena si su sepulcro ha sido ya preparado por los aqueos (la actitud de la joven frente a la muerte le ha deparado un funeral honorable). La anciana ignora que el cuerpo que le acercan representa una nueva pérdida, Polidoro. Pero, aunque en versos anteriores Hécuba expresara un inicial temor por su hijo, no supone aquí que se trate de él sino, tras descartar el cadáver de Políxena, que sea el de su hija Casandra (vv. 676-677)¹⁵. La identidad del muerto termina de fijarse por las palabras de la esclava que da a Hécuba las nuevas dimensiones de su desastrosa situación. Hécuba ya ha sido privada de todo; la sirvienta la califica como ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις¹⁶// *sin hijos, sin hombre, sin patria*¹⁷ (v. 669), lo que es reiterado por su propia boca cuando conoce la noticia (vv. 810-811): νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ' ἄμα, / ἄπολις ἔρημος, ἀθλιωτάτη βροτῶν // *la que antes era abundante en hijos, ahora una anciana y sin hijos a la vez, sin patria, sola, la más desgraciada de los mortales*.

La manera en que el autor crea esta escena, que ya de por sí se encuentra en una *gradatio*, el modo en que gradúa el acceso a la información, la incredulidad de la madre, el rechazo de la transgresión de una norma sacra y cívica que ha sido considerada como una de las fundamentales para la convivencia en la *polis*, es, en nuestra opinión, la clave de la interpretación de la tragedia. No es el dolor por la muerte del último hijo, ni siquiera el hecho de que esta muerte sea inesperada y por traición, lo que creemos que lleva a Hécuba a actuar con la decisión con la que lo hace, sino el hecho de que sea resultado del incumplimiento de una norma de obligado cumplimiento, sancionada por los dioses, de lo que es prueba el que los vientos se mantengan contrarios a la partida de los barcos hasta que se ejecute el castigo merecido, una norma que constituye uno de los pilares en los que se sustenta la comunidad.

Tras el reconocimiento del cuerpo de su hijo (vv. 681-683), encontramos el segundo κομμός de la obra; si en el primero entre madre e hija, tras conocer esta última su inmediato destino como botín póstumo de Aquiles, el ritmo predominante era el anapesto, aquí es el yámbico y el docmiaco, con una presencia muy significativa de docmios. Entre secuencias docmiacas Hécuba pronuncia el siguiente verso, en el que manifiesta de un modo altamente expresivo la monstruosa novedad del acto impío, inconcebible, que acaba de conocer (v. 689): ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι¹⁸ // *Increíbles, increíbles, nuevos, nuevos sucesos contemplo*.

El coro le pregunta sobre la autoría del crimen (τίς γάρ νιν ἔκτειν'; οἷσθ' ὄνειρόφρων φράσαι; // *Entonces, ¿quién lo mató? ¿Sabes explicarlo interpretando tu sueño?*, v. 709) y ella responde en docmios explicando las razones de su espantado asombro (vv. 710-711): ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἰππότης, / ἴν' ὁ γέρων πατὴρ ἔθετό νιν κρύψας // *Mi huésped, el mío, el jinete tracio, con quien su anciano padre lo dejó oculto*. Pero será en la ῥῆσις fundamental de la obra, en

15. La referencia a Casandra resonará como un eco en el canto que a continuación oficiará la anciana. Esta califica su canto de βακχεῖον, báquico (v. 687) y está claro que el personaje báquico por antonomasia de la obra es la concubina de Agamenón.

16. Eurípides a menudo utiliza tres adjetivos con α privativa para crear un efecto poético: cf. *Andrómaca* v. 491, *Helena* v. 1148, *Orestes* v. 310, *Bacantes* v. 995, *Heracles* v. 434 e *Ifigenia entre los tauros* v. 220 (cuatro adjetivos: ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος). Sobre estos pasajes, cf. Breitenbach (1934: 226-227).

17. El coro de *Medea* canta lo siguiente (vv. 652-653): μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερθεν ἢ γὰς πατρίας στέρεσθαι. // *De entre las desgracias no hay ninguna peor que la de ser privada de tu patria*.

18. La doble reiteración acumulada y la posición del verbo, de un verbo expresivo como es δέρκομαι, es anticipo de la secuencia docmiaca en la que lamenta la madre las terribles desgracias.

la que Hécuba logra el consentimiento de Agamenón para llevar a cabo su plan de reparación, cuando argumenta las causas por las que el delito es especialmente inconcebible (vv. 789-795):

σύ μοι γενοῦ / τιμωρὸς ἀνδρός, ἀνοσιωτάτου ξένου, / ὅς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω
/ δείσας¹⁹ δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον²⁰, / κοινῆς τραπέζης πολλάκις τυχῶν ἐμοί, / ξενίας τ'
ἀριθμῷ πρῶτ' ἔχων ἐμῶν φίλων, / τυχῶν δ' ὅσων δεῖ.

Sé tú mi vengador contra ese hombre, del más impío huésped, el que, sin temer ni a los dioses que están bajo tierra ni a los de arriba, ha cometido el acto más impío, a pesar de que muchas veces había compartido común mesa conmigo y de haber disfrutado entre mis amigos el primer lugar en hospitalidad con cuantos honores se debe.

Hécuba insiste en la injusticia que ha sufrido y en ese derecho a la reparación, para lo que usa reiteradamente términos de ámbito jurídico, que trasladan la decisión no a la esfera divina, que, con todo, incidentalmente se indica que lo sanciona, sino a la esfera política, cívica. A continuación, la que fuera reina pronuncia unos versos sentenciosos que han llamado la atención de los estudiosos de la obra por múltiples razones (vv. 798-805):

ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κάσθηνεῖς ἴσως· / ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χῶ κείνων κρατῶν / Νόμος·
νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἠγούμεθα / καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὀρισμένοιδς· / ἐς σ' ἀνελθὼν
εἰ διαφθαρήσεται, / καὶ μὴ δίκην δώσουσιν οἵτινες ξένους/ κτείνουσιν ἢ θεῶν ἱερὰ τολμῶσιν
φέρειν²¹, / οὐκ ἔστιν οὐδὲν τῶν ἐν ἀνθρώποις ἴσον.

Pues bien, sin duda nosotras somos esclavas y débiles. Pero los dioses son fuertes y la ley que los gobierna; pues por ley en los dioses creemos y vivimos diferenciando lo injusto y lo justo; la ley que, puesta en tus manos, si fuera violada y no fueran castigados quienes a sus huéspedes matan o se atreven a apropiarse de las cosas sacras de los dioses, no habrá en las cuestiones humanas ninguna equidad.

Frente a la debilidad de unas mujeres esclavas, los dioses son fuertes, pero también sobre ellos está el νόμος que les rige y que garantiza la existencia de justicia entre los humanos²². Esta ley

19. Poliméstor no teme ni a los dioses inferiores ni a los superiores, esto es, ni a los dioses olímpicos (Zeus, en particular), ni tampoco a los dioses del inframundo, en referencia al incumplimiento de los ritos funerarios prescriptivos, al privar de sepultura al cadáver de Polidoro. En contra de ver aquí una referencia a los dioses se sitúa Collard (1991: n.v. 791-792): «Hec. refers to Priam, now dead, and to herself, Polyd.'s parents».

20. Tal y como remarca Oller (2007: 64), el uso del adjetivo ἀνόσιος, que sirve para definir todo aquello que es contrario a la ley sagrada (cf. Rudhardt, 1992: 22-37), es aquí una clara alusión al carácter sagrado de la ξενία, un acuerdo privado cuyo garante era, en última instancia, Zeus Ξένιος. En Heródoto encontramos los sintagmas ἔργον δὲ ἀνόσιον y ἔργον ἀνοσιώτατον para definir el rapto de Helena por parte de Alejandro, otro caso ilustre de transgresión de ξενία (cf. Santiago, 2007: 801-802).

21. Algunos autores discuten el significado de θεῶν ἱερὰ τολμῶσιν φέρειν, pues es cierto que en esta tragedia no se describe ningún episodio de ἱεροσυλία. Meridor (1983: 18-20) ve en este pasaje una alusión a un episodio reciente de la historia de Atenas, concretamente, a la apropiación de los bienes sagrados del templo de Protesilao por parte de Artaictes, gobernador de Sestos, durante la segunda guerra médica (Cf. Heródoto 7, 33 y 9).

22. Algunos estudiosos creen que en este pasaje Eurípides considera νόμος como convención y que por convención se cree en los dioses, ahondando en la caracterización del autor como ateo o agnóstico, como es el caso de Paley en su comentario y más recientemente otros autores como Reckford (1985: 112-128); otros, por el contrario, escriben el término en mayúscula, considerando νόμος como ley universal, la que rige a hombres y dioses, como es el caso de Tovar (1960), Méridier (1989) o Gregory (1999: 139). Assaël (2001: 187-204) defiende el mismo significado para νόμος en este contexto, pero remarcando que el autor presenta una reflexión más compleja y personal.

universal, por lo tanto, es la que define lo que es justo y lo que no lo es, y la que garantiza, si es respetada entre los mortales, que exista la equidad, que es la base de la democracia.

Al exigir a Agamenón que se implique y que se convierta en su τιμωρός²³, le está indicando la obligación que tiene como ciudadano, pero también como jefe, de velar por el cumplimiento de estas leyes básicas. Subyace aquí la idea de que la democracia ateniense no es tanto un régimen político como un modo de organización social total. Por ello Agamenón reconoce, inmediatamente después de manifestar compasión por lo sucedido, su propia obligación en su respuesta (vv. 852-853): καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὐνεκ' ἀνόσιον ξένον / καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοὶ δοῦναι δίκην // *Y quiero por los dioses y por la justicia proporcionarte frente al impío huésped esa reparación*. Asume su responsabilidad, pero también es consciente del riesgo que corre de ser difamado y ya lo ha sido antes, cuando los Teseidas denunciaron que anteponía el amor por Casandra al deber con Aquiles; y ahora manifiesta temor a una difamación similar (vv. 855-856 y 861-863)²⁴: στρατῶ τε μὴ δόξαιμι Κασάνδρας χάριν / Θρήκης ἄνακτι τόνδε βουλεῦσαι φόνον // *y no fuera yo visto por el ejército maquinando la muerte del soberano de Tracia en favor de Casandra [...] ὡς θέλοντα μὲν μ' ἔχεις / σοὶ ξυμπονῆσαι καὶ ταχὺν προσαρκέσαι, / βραδὺν δ', Ἀχαιοῖς εἰ διαβληθήσομαι // porque me tienes deseoso de compartir tus pesares y pronto a ayudarte, pero lento si voy a ser objeto de difamación por los aqueos*.

También Hécuba es consciente de la circunstancia concreta que afecta al héroe, por lo que se limita a pedirle lo que él sí puede concederle, ser su confidente e impedir la ayuda de los aqueos en caso de querer socorrer al traidor (vv. 870-874). Ante esta petición, el héroe, con cierto extrañamiento, le pregunta cómo va ella, una anciana, a acabar con Poliméstor o con qué ayuda va a contar (vv. 876-880)²⁵, a lo que Hécuba hará mención de las troyanas y del engaño que está por efectuarse (vv. 881-885):

Ἑκάβη.- στέγαι κεκεύθασ' αἶδε Τρωάδων ὄχλον. / **Ἀγαμέμνων.**- τὰς αἰχμαλώτους εἶπας, Ἑλλήνων ἄγραν; / **Ἑκάβη.**- σὺν ταῖσδε τὸν ἐμὸν φονέα τιμωρήσομαι. / **Ἀγαμέμνων.**- καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος; / **Ἑκάβη.**- δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον²⁶. / **Ἀγαμέμνων.**- δεινόν· τὸ μέντοι θῆλυ μέφομαι γένος.

Hécuba.- *Estas tiendas ocultan una multitud de troyanas.* / **Agamenón.**- *¿Dices las cautivas, botín de los helenos?* / **Hécuba.**- *Con ellas castigaré a mi asesino.* / **Agamenón.**- *Y, ¿cómo*

23. Los términos τιμωρός/τιμωρεῖν, utilizados en varias ocasiones por Hécuba en este ἀγὼν con Agamenón (vv. 749, 757, 789 ss., 843 y 882), han adquirido un significado técnico con el que se refieren a la busca de justicia en defensa de una persona lesionada en sus derechos. Cf. Doganis (2007: 140 ss.), para el uso de τιμωρεῖν como equivalente de δικήν λαβεῖν. Cf. también Gernet (2001: 141), quien estudia los términos de esta familia semántica e insiste en la idea de límite, de restricción que convierte en legítima una venganza.

24. Tradicionalmente se ha considerado que en estas palabras Eurípides está caracterizando al Atrida como un cobarde que vacila en la encrucijada de intereses privados y públicos. Ésta es la opinión, entre otros, de Schmid-Stählin (1940: 466) y Kovacs (1987: 102 ss.), quienes indican que los motivos por los que Agamenón está dispuesto a ayudar se basan en su relación amorosa con Casandra y aluden a una actitud débil del héroe. Sin embargo, nos unimos a la opinión de Morenilla (2008: 274), quien señala que no debemos confundir el hecho de vivir sujeto a la opinión de los demás o ser esclavo del afán de popularidad con ser consciente, como sería el caso de Agamenón en esta tragedia, de la importancia que tiene en una sociedad como la griega del siglo V a. C. el prestigio personal y las graves implicaciones de una política difamatoria.

25. Agamenón supone que la intención de Hécuba es matar a Poliméstor, aunque ella no se lo ha dicho. Tal vez se trate aquí de una referencia indirecta a la ley ateniense, pues ya en el código de Dracón el homicidio premeditado (ἐκ προνοίας), juzgado en el tribunal del Areópago, era castigado con la pena capital (Cf. Cantarella, 2000: 62-63).

26. Cf. Eurípides, *Medea* vv. 407-409, *Andrómaca* v. 85 e *Ifigenia entre los tauros* v. 1052, para ejemplos de alusiones sobre el peligro del ardid femenino.

unas mujeres van a tener el poder sobre varones? / Hécuba.- Terrible es la muchedumbre y mediante el engaño, invencible. / Agamenón.- Terrible. Pero, con todo, censuro el sexo femenino.

El episodio finaliza con la orden de la heroína a una esclava de hacer llamar a Poliméstor junto con sus hijos y con la petición a Agamenón de retrasar el funeral de Políxena. El Atrida acepta ser su confidente y le desea éxito en su plan, pues es de justicia la reparación o castigo por el incumplimiento de los derechos relativos a la πόλις (vv. 902-904): γένοιτο δ' εὔ πως· πᾶσι γὰρ κοινὸν τόδε, / ἰδίᾳ θ' ἑκάστῳ καὶ πόλει, τὸν μὲν κακὸν / κακὸν τι πάσχειν, τὸν δὲ χρηστὸν εὐτυχεῖν // *Ojalá salga bien, pues esto es interés común, particular para cada uno y para la ciudad, que el malo sufra el mal y que el bueno sea feliz.* Agamenón hace suyos las exigencias de justicia de Hécuba y es significativo que en estos versos una el ámbito privado y el público en lo que afecta al cumplimiento de normas básicas de convivencia. Una vez asegurado el favor del Atrida, el coro canta el tercer estásimo en el lapso de tiempo necesario para que la sirvienta vaya y traiga al rey tracio al campamento griego²⁷.

Este canto contiene una narración de la toma de Troya que revela una construcción elaborada de la figura del coro por parte del tragediógrafo. La elección del momento preciso de la narración es clave en el reconocimiento por parte de las troyanas de un castigo lógico en la toma de la ciudad. Su desgracia responde a una lógica de «retorno»: un retorno geográfico de los griegos, que pasa ineludiblemente por la destrucción de la ciudad sin la cual la vuelta a casa es imposible; y un retorno metafórico por el crimen sobre la comunidad del culpable. El sentimiento de necesidad en la desgracia troyana en este tercer estásimo se afirma y se precisa. Se reconoce una forma de justicia en la toma de la ciudad, lo que es de importancia crucial dentro del contexto de la acción que está en curso. Las troyanas leen en su propia historia la posibilidad de castigo y de reparación; posibilidad que se hará efectiva con el exitoso plan de Hécuba.

Paris, por su rapto a Helena, y Poliméstor, por la muerte del niño, son ambos culpables de una falta impía. Así pues, no sería lógico que las troyanas negaran la justicia del castigo a Paris, como a su vez es lógico que pretendan hacer justicia contra Poliméstor. Al reconocer la necesidad en su desgracia, ellas van a ejecutar la justicia contra aquel que se ha beneficiado injustamente de su propio mal.

El coro establece en este canto ciertas analogías con las circunstancias del ataque griego que deben ser remarcadas. Por una parte, el efecto sorpresa, determinante en la emboscada de los griegos, jugará el mismo rol en la ejecución del plan de la heroína. Poliméstor será atacado bruscamente y sin previo aviso cuando baje su vigilancia, puesto que, como las troyanas en su momento (vv. 914-920), piensa que está rodeado por φίλοι. El rey tracio dejará sus armas ante la ilusión de una falsa seguridad y en su narración del ataque sorpresa de las troyanas se evidenciará una aproximación implícita a la descripción de la destrucción de Troya en este canto.

De hecho, una vez recibido el consentimiento de Agamenón para que lleve a cabo el castigo que considere oportuno hacia el Tracio, la heroína se pone manos a la obra y envía a una esclava para que pida a Poliméstor que se presente junto con sus hijos ante ella. Tan pronto llega el rey tracio e incluso antes de que Hécuba se dirija a él, éste le expresa su pesar por las desgracias que le han sobrevenido (vv. 954-955): δακρῶν σ' εἰσορῶν πόλιν τε σὴν / τὴν τ' ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν // *Lloro al contemplarte a ti, a tu ciudad y a tu hija la que acaba de morir; y*

27. Salen de escena la sirvienta y, según Collard (1991: n.vv. 902-904), los personajes mudos que se llevarían el cuerpo del muchacho, puesto que considera que podría ser reconocido, en caso de seguir en escena, por el rey tracio y no tendría entonces sentido el diálogo posterior con Hécuba (vv. 986 ss.). Cf. Ley (2007: 108), quien señala que los vv. 1287-1288 podrían constatar que los dos cuerpos, el de Políxena y el de Polidoro, estarían juntos y fuera de la escena.

se disculpa por no haber ido antes a verla, alegando hallarse en el interior del país hasta aquel momento (vv. 962-967). Lejos de mostrarse como el hombre impío que Hécuba había retratado, ávido de riquezas y sin principios, Poliméstor se presenta aquí conciliador y realmente afectado por la situación actual de la que fuera reina, hasta el punto de preguntarle en qué puede ayudarla (vv. 976-977), ya que, al igual que al ejército de los aqueos, la considera φίλη (vv. 982-983).

Hécuba comienza al punto un diálogo cargado de ironía a fin de conseguir llevar a buen término el plan previsto. Primero le pregunta si Polidoro está vivo, a lo que Poliméstor responde afirmativamente (v. 989); luego, pregunta si el oro está a salvo, a lo que él vuelve a responder que sí (vv. 994-997). Es entonces cuando Hécuba empieza a revelar la historia de un tesoro escondido en el templo de Atenea Pliás y la existencia de una cantidad de dinero (χρήμαθ', v. 1012) que logró sacar de Troya y que se encuentra escondido en su tienda (v. 1014). Le exhorta a entrar junto con sus hijos en las tiendas, en las que asegura que no hay ningún hombre (v. 1018), para coger el dinero y llevarlo a buen recaudo y así lo hacen. Entonces, el coro interviene de forma cantada y anticipa la desgracia²⁸ que está por sucederle a Poliméstor (vv. 1025-1033):

ἀλίμενόν τις ὡς εἰς ἄντρον²⁹ πεσῶν / †λέχριος ἐκπεσῆ φίλας καρδίας³⁰, / ἀμέρσας βίον. τὸ γὰρ ὑπέγγυον / δίκαια καὶ θεοῖσιν οὐ συμπίπτει· / ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν. † / ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Ἄιδαν³¹, ἰὼ τάλας· / ἀπολέμῳ δὲ χειρὶ λείψεις βίον.

Como uno que ha caído de lado en un mar sin fondo perderás tu estimado corazón, quedarás privado de vida. Pues lo que se debe a la justicia y a los dioses no se derrumba. ¡Funesta, funesta desgracia! Te engañará la esperanza en este camino, la que te ha conducido mortal hacia Hades. ¡Ay infeliz! Abandonarás la vida bajo una mano que no hacía la guerra.

Sin embargo, las troyanas, o al menos una parte de ellas que está fuera de las tiendas no sabe qué es lo que está pasando dentro de ellas y cree que su castigo es la muerte, una pena de la que él mismo es culpable por su propia falta, una falta humana y divina (δίκαια καὶ θεοῖσιν, v. 1029). Inmediatamente después, se oyen los gemidos de Poliméstor, que se lamenta por haber sido cegado y por el cruel asesinato de sus hijos³² y que, lleno de rabia e impotencia, amenaza a las troyanas (vv. 1039-1040): ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶ ποδί³³ / βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχοῦς // *No, ¡no tenéis que huir con pie rápido! Pues lanzando cosas agujerearé todos los recovecos de estas chozas.* En este preciso momento, el coro se hace la siguiente pregunta (vv. 1042-1043): βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμῆ³⁴ καλεῖ / Ἐκάβη παρεῖναι Τρωάσιν τε

28. Cf. Eurípides, *Electra* vv. 1147 y *Hércules* vv. 734 ss., ejemplos de intervenciones cantadas en las que encontramos la predicción del coro ante una desgracia próxima después de la salida de escena de un héroe.

29. Término usado para resaltar metafóricamente cualquier superficie de agua o circunstancia peligrosa, cf. por ejemplo, *Heráclidas* v. 168. Aunque el significado general de este término es el de «sentina» (*Odisea* 12. v. 410), también podemos ver en Homero un pasaje en el que este término hace referencia a un lugar abierto al que una persona, cayendo dentro de él, pierde la vida (*Odisea* 15. v. 479). Hadley (1950: n.v. 1025) recoge el significado de «sentina» en su traducción y el de ἀλίμενον como «lugar sin salida».

30. Tanto Collard (1991: n.vv. 1025-1028) como Hadley (1950: n.v. 1025), proponen la lectura de φίλας καρδίας como «cherished desire» o «heart's desire», que aplicado a Poliméstor sería el tesoro que la heroína alberga en sus tiendas.

31. Cf. Dale (1983: 63-65), sobre el uso del pie crético en el v. 1033.

32. Cf. Orban (1970: 323 ss.) y Tarkow (1984: 123-136), sobre el papel de los hijos de Poliméstor en la tragedia.

33. Hécuba y el coro huyen después del v. 1043. Hécuba podría estar en la puerta en el v. 1044, pero ya fuera, junto con el coro, en el v. 1047.

34. El término ἀκμῆ debe ser entendido como καιρός, cf. Esquilo, *Persas* v. 407 y Sófocles, *Electra* v. 1338.

συμμάχους // *¿Queréis que entremos? Pues la ocasión nos exhorta a asistir como aliadas en favor de Hécuba y de las troyanas.*

El coro se muestra profundamente implicado en el castigo de la heroína contra el rey tracio. Cuando Poliméstor describe el ataque cometido contra él, habla gráficamente de la violencia de las sirvientas de Hécuba (vv. 1132-1182), pero no hay una indicación explícita de la entrada anterior de alguna coreuta en la tienda. Podemos considerar que el coro se ha dividido en dos semicoros: uno que participa activamente en la acción, mientras el otro se pregunta si ir en ayuda de la heroína y de las otras troyanas. Como sucede en *Andrómaca* (vv. 817-824) el personaje principal está fuera de la escena en una situación que conlleva peligro y el coro se pregunta si puede hacer algo para ayudar en su empresa, pero, antes de llevar a cabo cualquier acción, ese personaje en cuestión entra despejando sus dudas y preocupación. Y en efecto, Hécuba sale eufórica de las tiendas increpando al traidor y anuncia que lo ha cegado y ha matado a sus dos hijos con la ayuda de las mejores troyanas (σὺν ταῖς ἀρίσταις Τρωάσιν, v. 1052). La anciana está finalmente satisfecha, pues su huésped impío le ha reparado su pena (δίκην δέ μοι / δέδωκε, vv. 1052-1053).

La referencia a las mejores troyanas podría excluir la participación de las componentes del coro, sin embargo, a su salida, las palabras y ataques de Poliméstor parecen ir dirigidos al total de las troyanas (vv. 1059-1064): ποίαν / ἢ ταύταν ἢ τάνδ' ἐξαλλάξω, τὰς / ἀνδροφόνους μάρψαι χηρῶν Ἰλιάδας, / αἶ με διώλεσαν³⁵; / τάλαινα κόραι τάλαινα Φρυγῶν // *¿A qué camino me cambiaré, a este o a ese otro, para alcanzar a las asesinas troyanas que me han destruido? ¡Desgraciadas, desgraciadas hijas de los frigios!* La tensión en la monodia del rey va *in crescendo* y la danza, a modo de «caza»³⁶, debía estar compuesta por movimientos rápidos dirigidos cada vez a un sitio³⁷. Las pisadas que oye el tracio parece que sean ciertamente las del coro, que o bien se aleja o bien lo rodea mientras realiza su desesperada danza³⁸. Es posible que aquí las coreutas estén sustituyendo, en la escena y en la ciega apreciación de Poliméstor, a las troyanas que han perpetuado el castigo³⁹.

El héroe sigue cantando, pero esta vez haciendo un llamamiento de ayuda a sus compañeros tracios y a sus aliados aqueos (vv. 1089-1094) atrayendo a Agamenón quien, simulando no saber nada, escucha las acusaciones y las amenazas del rey tracio contra Hécuba. Entonces, el Atrida le pide que hable civilizadamente (vv. 1129-1130): ἐκβαλὼν δὲ καρδίας τὸ βάρβαρον, / λέγ' // *tan pronto como hayas expulsado de tu corazón la barbarie, habla*; pues está dispuesto a escuchar su versión y la de Hécuba⁴⁰ y a juzgar de acuerdo con la justicia (κρίνω δικάϊος, v. 1131).

Poliméstor confiesa desde el principio que ha matado a Polidoro (v. 1036), pero en ningún momento hace referencia a la relación de ξενία con la familia troyana ni tampoco menciona

35. La angustia y la impotencia de no poder contemplar ni decidir a dónde dirigir su paso vacilante se ven reflejadas en la gran cantidad de preguntas retóricas.

36. Poliméstor desea saciarse de carnes y huesos con un festín de fieras salvajes (ἀγρίων θηρῶν, v. 1073) animalización de las troyanas que conforman el banquete deseado. Este deseo de canibalismo del rey tracio recuerda sin duda al deseo de Hécuba en *Iliada* 24. vv. 212-214 de comer el hígado de Aquiles, asesino de su hijo Héctor.

37. Cf. Prato (1984-1985: 140), para un análisis métrico de este pasaje.

38. En su canto no hace referencia a si va llevando o no los cadáveres de sus hijos. Sin embargo, parece que se halle ante la difícil decisión de dejarlos atrás y seguir con la «caza» de las troyanas. Mientras Ley (2007: 109) considera que los cuerpos de los hijos debían alejarse del espacio de la escena a través del ἐκκύκλημα, Collard (1991: 190) no tiene claro que sea así como se transportan aquí.

39. Esta estrategia también la encontramos desarrollada en *Bacantes*: el coro en la σκηνή plasma el furor salvaje de las mujeres junto con Ágave en la montaña.

40. ἀκούσας... ἐν μέρει es una expresión frecuente antes de un ἀγών, cf. *Troyanas* vv. 906-908 y *Fenicias* v. 465.

el dinero de Príamo, verdadero motivo del asesinato, sino que intenta justificar su acción por miedo a que, si el joven vivía, pudiera reforzar el poder de Troya, y los aqueos, por su parte, iniciar un nuevo conflicto bélico con consecuencias devastadoras para todos (vv. 1138-1144). A continuación, el Tracio describe en detalle el ataque de Hécuba y sus amigas: explica cómo las mujeres le privan de sus armas y alejan de él a sus hijos (vv. 1155-1159)⁴¹, cómo después sacan cuchillos y acaban con la vida de estos (vv. 1160-1164)⁴² y cómo le ciegan a él con alfileres⁴³ (vv. 1169-1171)⁴⁴. Insiste también en haber actuado en favor de Agamenón al matar a un enemigo suyo (vv. 1175-1176) y acaba su intervención con una crítica contra todo el género femenino, causante de su desgracia actual, lo que hace que el coro juzgue de forma sentenciosa su insolente actitud (vv. 1183-1186).

Llega el turno de Hécuba, quien revela a Agamenón el verdadero móvil del asesinato de Polidoro, el deseo por parte de Poliméstor de apoderarse del tesoro de Príamo (vv. 1206-1207), y argumenta elocuentemente que no ha acabado con la vida de su hijo por amistad con los griegos, sino que lo mató cuando ya no había motivo alguno para hacerlo, sólo para conseguir quedarse con el dinero troyano (vv. 1214-1216). Este es un crimen que merece castigo, por lo que la heroína finaliza su intervención con una advertencia a Agamenón, en la que le recuerda los cargos de impiedad y deslealtad por los que Poliméstor es juzgado (vv. 1232-1235).

Como había prometido, Agamenón se establece como juez del *ἀγών* y dice explícitamente que lo hace porque no hacerlo le provoca vergüenza (*αἰσχύνην φέρει*, v. 1241). El Atrida rebate muy rápidamente las excusas que Poliméstor ha dado, concluyendo que en realidad le ha movido la avaricia, insiste en que esa avaricia le llevó a *ἀποκτεῖναι ξένον* (v. 1244), lo que reitera tres versos después, *ξενοκτονεῖν* (v. 1247). Con ello recoge Agamenón las palabras de Hécuba del v. 1216: *ξένον κατέκτασ σὴν μολόντ' ἐφ' ἐστίαν // mataste al huésped que llegó a tu hogar*. Unas palabras que dan muestra de una misma opinión en personajes de bandos enfrentados, griegos y no griegos, sobre este tipo de delitos: un crimen contra las normas básicas de comportamiento cívico debe ser sancionado. También los dioses en esta tragedia comparten esta visión y el crimen es sancionado por ellos: los vientos, ahora que se ha ejecutado el castigo, vuelven a ser propicios para los barcos griegos.

Poliméstor se ve obligado a aceptar su pena, pero mientras Hécuba se regocija por haber logrado llevar a buen término y con justicia su ardid, el Tracio lanza tres predicciones que tendrán lugar en el futuro extraescénico: la metamorfosis de Hécuba en una perra con mirada de

41. El verbo usado por el Tracio para describir la escena de las mujeres que cogen a sus hijos en brazos y se los van pasando unas a otras, *πάλλειν*, es el mismo que emplea Homero en *Iliada* 6. v. 474 para describir una escena análoga con el pequeño Astianacte como protagonista.

42. Vemos en *Hécuba* dos acciones del degollar en dos situaciones muy distintas: la primera la de Polixena, en el exterior, en el ritual de un sacrificio con un oficiante y con todo el ejército como testigo; la segunda la de los niños, dos víctimas en el interior de las tiendas a las cuales se les niega el rito, con una multitud de asesinas y un único testigo que, por otra parte, será lo último que vea. Esta confrontación interior/exterior reafirma el carácter femenino del primero pero en clave atroz, como temido escenario de una carnicería.

43. *πόρπας* hace referencia a los alfileres que sujetan al hombro los vestidos tanto femeninos como masculinos (Cf. Eurípides, *Electra* v. 820 y *Heracles* v. 959). Edipo utiliza el de su madre para producirse la ceguera en *Edipo Rey* vv. 1268 ss. y el suyo propio en *Fenicias* v. 62.

44. Se presenta el rey como una fiera que persigue a las *μυιφόνους κύνας*, perras manchadas de crimen, y como cazador que rastrea la pared: el término griego es *κυνηγέτης*, literalmente «conductor de perros». Tal y como Rodríguez Cidre (2010: 238) acertadamente apunta sobre esta comparación: «ello implica una profunda ironía en el texto en tanto Poliméstor ciego, tanteando las paredes, difícilmente pueda conducir a las ‘perras’ que lo privaron de sus hijos». Esta referencia a los perros, así como la encontrada en el v. 1078, no es nada inocente en una tragedia donde la heroína principal será virtualmente transformada en perra.

fuego⁴⁵ (v. 1265)⁴⁶ y la muerte de Casandra y de Agamenón a manos de la esposa de éste⁴⁷ (vv. 1275, 1277 y 1279).

Como ya hemos dicho, se ha escrito mucho en torno a la evolución del personaje de Hécuba, desde su actitud maternal por el sacrificio de Políxena, hasta la crueldad con que ejecuta su plan de venganza, cegando a Poliméstora y matando a sus dos hijos. A menudo, se ha querido ver en esta tragedia la representación de la fragilidad de la fortuna humana y la desintegración de un carácter noble que, acometido por las desgracias, acaba por actuar de forma salvaje y deshumanizada, siendo la metamorfosis de Hécuba en una perra, vaticinada por Poliméstora, la última fase de esa deshumanización⁴⁸. Sin embargo, ni es el primer caso en tragedia en el que se produce la muerte de niños inocentes (por ejemplo, en *Medea*) ni tampoco debería sorprender en la sociedad ateniense del s. V a. C. que el castigo de un crimen recaiga también sobre los familiares del culpable.

Tras las palabras proféticas y de mal augurio del rey tracio, Agamenón ordena a los criados echar a toda prisa al osado, a Hécuba enterrar a sus dos hijos⁴⁹ y a las troyanas volver a las tiendas (vv. 1289-1290): δεσποτῶν δ' ὑμᾶς χρεῶν / σκηναῖς πελάζειν, Τρωάδες // *Y vosotras, troyanas, es menester que os acerquéis a las tiendas de vuestros amos*⁵⁰. Estas últimas son las encargadas de ejecutar los versos conclusivos de la tragedia⁵¹ (vv. 1293-1295): ἴτε πρὸς λιμένας σκηναῖς τε, φίλοι, / τῶν δεσποσύνων πειρασόμεναι / μόχθων· στερρὰ γὰρ ἀνάγκη // *Id hacia los puertos y tiendas, amigas, para conocer las fatigas impuestas por los amos. Pues dura es*

45. Para la referencia a su mirada el Tracio utiliza un sustantivo derivado del verbo δέρκομαι que tiene el sentido de ver pero que subraya una intensidad propia de un cazador/asesino: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate.

46. Este final del personaje constituye una innovación de Eurípides. La metamorfosis va unida a una litificación, puesto que dice que la anciana en alta mar se convertirá en perra de piedra. Su cuerpo, devenido estatua canina, servirá de señal para los navegantes. Esta litificación habilita una identificación del personaje de Hécuba con el de Níobe, pero además del elemento pétreo, Hécuba aparece al igual que Níobe como madre de los mejores hijos y a la vez como huérfana de todos ellos. Cf. Segal (1993b: 71) e Iriarte (2002: 135-136), para una relación entre Hécuba y Níobe.

47. El término utilizado en el v. 1277 es el que tiene un sentido más amplio para referirse a esposa, ἄλοχος. Sin embargo, la elección de este lexema encierra cierta ironía, pues si algo no fue Clitemnestra los últimos diez años fue ser compañera de lecho de Agamenón (τοῦδ' ἄλοχος).

48. Aunque se debe tener en cuenta las distintas connotaciones negativas ligadas al perro en el mundo griego que pueden remitir a la desvergüenza, la cobardía o el egoísmo, es importante también recordar que la perra es considerada por los griegos símbolo de maternidad, como podemos ver en el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (fr. 7W, v. 12). La animalización en perra de Hécuba ha recibido numerosas lecturas. Como hemos dicho, se relaciona a la perra con una valencia maternal (cf. Gregory, 1999: xxxiv y Loraux, 1990: 146), por otro lado, en su rol de vengadora, se podría relacionar con las Erinias (cf. Mossman, 1995: 196 y Zeitlin, 1996: 185). Otros estudios ven una alusión a la diosa Hécate ya que el perro es uno de los símbolos de esta divinidad ligada en general a los partos y a la muerte (cf. Bukert, 1985: 65 y Padel, 1992: 102). Sorkin (1993: 122) asimila la metamorfosis con el monstruo de la Esfinge. Por último, algunos análisis plantean en términos generales la caracterización de Hécuba devenida perra como un monstruo marino debido a su ubicación geográfica (cf. Segal, 1993a: 158-159, 180 y 185). Una interpretación singular de la metamorfosis es la que plantea Rodríguez Cidre (2010: 242 ss.), quien propone que la transformación en perra de Hécuba puede ser leída como sinécdoque de la Escila.

49. En *Hécuba*, se acumulan los cadáveres de una y otra parte sin poder ser llorados ni enterrados con propiedad. El retraso en los ritos fúnebres es un factor central en esta obra: lo notará el personaje de Agamenón quien en los vv. 726 ss. pregunta a la anciana por qué tarda en cubrir el cadáver de su hija y culminará con el cierre de la tragedia, donde la llegada de los vientos apresura la partida y los funerales vuelven a desplazarse, esta vez, al exterior de la obra.

50. Cf. Séneca, *Troyanas* vv. 1178 ss.: repetitive celeri maria, captivae, gradu, / iam vela puppis laxat et classis movet // *Regresad al mar con acelerado paso, cautivas: ya las velas ensanchan la popa y las naves se mueven.*

51. Versos en anapesto típicos del éxodo. Cf. Roberts (1987: 51-64), sobre los versos conclusivos de las tragedias de Sófocles y Eurípides.

la necesidad. El viaje anticipado en los vv. 444 ss. está a punto de producirse, no hay forma de resistirse a la fuerza de la necesidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrahamson, E. L. (1985). «Euripides' Tragedy of *Hecuba*», *TAPA* 83, pp. 120-129.
- Assaël, J. (2001). *Euripide, philosophe et poète tragique*. Lovaina.
- Bañuls, J. V. y Crespo, P. «*Helénes apaitesis* de Sófocles», en J. V. Bañuls et alii (eds.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, 2007, pp. 105-164.
- Baslez, M. (2008). *L'étranger dans la Grèce Antique*. París.
- Breitenbach, W. (1934). *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*. Stuttgart.
- Bukert, W. (1985) [1977]. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Oxford-Cambridge Mass.
- Cantarella, E. (2000). *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*. París.
- Collard, C. (1975). «Formal debates in Euripides' tragedies», *G&R* 22, pp. 58-71.
- Collard, C. (1991). *Euripides. Hecuba*. Warminster.
- Dale, A. M. (1983). *Metrical Analyses of Tragic Choruses* (vol. 3). Londres.
- De Romilly, J. (1971). *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*. París.
- Di Benedetto, V. (1965). *La tradizione manoscritta euripidea*. Padova.
- Doganis, C. (2007). *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*. París.
- Falkner, T. M. «The Wrath of Alcmene: Gender, Authority and Old Age in Euripides' *Children of Heracles*», en T. Faulkner y J. de Luce (eds.), *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany, 1989, pp. 114-131.
- Gellie, G. H. (1980). «Hecuba and Tragedy», *Antichthon* 14, pp. 30-44.
- Gernet, L. (2001) [1917]. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*, París.
- Gregory, J. (1999). *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*. Atlanta.
- Günther, H. C. (1995). *The Manuscripts and the Transmission of the Paleologan Scholia on the Euripidean Triad*. Stuttgart.
- Hadley, W. S. (1950). *The Hecuba of Euripides*. Cambridge.
- Heath, M. (1987). «*Jure principem locum tenet: Euripides' Hecuba*», *BICS* 34, pp. 40-46.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid.
- Kovacs, D. (1987). *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore-Londres.
- Lesky, A. (1958). *Geschichte der griechischen Literatur*. Berna.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago.
- Loroux, N. (1990). *Les Mères en deuil*. París.
- Luschnig, C. A. E. (1976). «Euripides' *Hecabe*. The Time is Out of Joint», *CJ* 71, pp. 227-234.
- Matthaei, L. (1918). *Studies in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Matthiessen, K. (1974). *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides*. Heidelberg.
- Méridier, L. (1989) [1927]. *Euripide. Tragédies tome II, Hippolyte, Andromaque, Hécube, texte établi et traduit par L. Méridier*. París.
- Meridor, R. (1978). «Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba*», *AJPh* 99, pp. 28-35.
- Meridor, R. (1983). «The Function of Polymestor's Crime in the *Hecuba* of Euripides», *Eranos* 81, pp. 13-20.

- Michelakis, P. (2002). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Michellini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison.
- Morenilla, C. «Sobre el prestigio y la difamación: el Agamenón de *Hécuba*», en F. De Martino & C. Morenilla Talens (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, Bari, 2008, pp. 255-296.
- Mossman, J. (1995). *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*. Oxford.
- Nussbaum, M. G. (1986). *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge.
- Oller, M. (2007). «Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides», *Faventia* 29/1, pp. 59-75.
- Orban, M. (1970). «*Hécube*, drame humain», *LEC* 38, pp. 316-330.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. New Jersey.
- Prato, C. (1984-1985). «Il coro di Euripide: funzione e struttura», *Dioniso* 55, pp. 123-145.
- Reckford, K. «Concepts of Demoralization in the *Hecuba*», en P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism*, Durham, 1985, pp. 112-128.
- Roberts, D. (1987). «Parting words: final lines in Sophocles and Euripides», *CQ* 37/1, pp. 51-64.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba (Argentina).
- Romero Mariscal, L. P. «Las *Iliupersis* trágicas de Eurípides: *Hécuba* y *Troyanas*», en A. Alvar Ezquerro (ed.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos* (vol. 2), Madrid, 2005, pp. 505-514.
- Rudhardt, J. (1992) [1958]. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. París.
- Santiago, R. «Una transgresión de hospitalidad: ¿motivo relevante y antiguo en el mito de Edipo?», en G. Hinojo Andrés & J. Fernández Corte (eds.), *Munus quaesitum meritis. Homenaje a la Profesora Carmen Codoñer Merino*, Salamanca, 2007, pp. 795-803.
- Schmid, W. & Stählin, O. (1940). *Geschichte der griechischen Literatur*. IV. Múnich.
- Segal, C. (1993a). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham.
- Segal, C. (1993b). «The female voice and its contradictions: from Homer to tragedy», *GB* 5, pp. 57-75.
- Sorkin, N. (1993). *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Nueva York.
- Sousa e Silva, M. F. (2005). *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa.
- Tarkow, T. A. (1984). «Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides' *Hecuba*», *Maia* 36, pp. 123-136.
- Tovar, A. (1960). *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes. Hécuba*, Barcelona.
- Zeitlin, F. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago-Londres.