

# **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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<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*

# 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

# I. EL TEATRO CLÁSICO

# FORMACIÓN Y DEFORMACIÓN DE LAS ΓΝΩΜΑΙ Y LAS ΠΑΡΟΙΜΙΑΙ EN EL DRAMA ÁTICO: EL CASO DE EURÍPIDES Y ARISTÓFANES<sup>1</sup>

## FORMATION AND DEFORMATION OF THE ΓΝΩΜΑΙ AND THE ΠΑΡΟΙΜΙΑΙ IN ATTIC DRAMA: THE CASE OF EURIPIDES AND ARISTOPHANES

Alba Bosca Cuquerella

Universidad de Salamanca – Università del Piemonte Orientale  
albabosca@usal.es

Artículo recibido: 4 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 24 de octubre de 2021

### RESUMEN

En el presente trabajo se pretende establecer las diferencias básicas entre dos tipos de expresiones sapienciales breves: la γνώμη y la παροιμία. Este es un paso previo necesario para poder realizar el estudio central del trabajo, que se centra en la formación, uso y deformación de las γνώμαι y παροιμίαι dentro de un contexto literario concreto, en este caso, el del drama ático, centrándonos en dos autores: Eurípides, el trágico gnómico por excelencia, y Aristófanes, célebre por su particular uso de estas expresiones, especialmente de las παροιμίαι. De este modo, expondremos, por una parte, los distintos modos y grados de adaptación de una γνώμη o παροιμία en estos dos autores; por otra, cómo este uso y deformación de estas expresiones afecta al significado que toman dentro del contexto en el que se insertan. Siendo estas expresiones un recurso tan fosilizado ¿Son por ello menos παροιμίαι o menos γνώμαι? ¿Implican estas modificaciones una supresión de su reconocimiento como tales recursos?

**PALABRAS CLAVE:** γνώμη, παροιμία, drama, contexto, deformación.

### ABSTRACT

This article analyses the differences between two types of short sapiential expressions: γνώμη and παροιμία. This is the necessary preliminary step to carry out the central aim of the work: constitution, use and deformation of γνώμαι and παροιμίαι within a specific literary context, the Attic drama, focusing on two authors: Euripides, the most gnomical author *par excellence*, and Aristophanes, famous by his particular use of these expressions, particularly the παροιμίαι. Thus, on the one hand, we will expose the different methods and grades of adaptation of a γνώμη or παροιμία in these two authors; on the other hand, we will analyse how the constitution and deformation of these expressions has an effect on the

1. El presente trabajo es el resultado de la discusión y reelaboración del trabajo previo expuesto en la comunicación realizada en el VII Foro Internacional GRATUV. Agradezco a su vez los valiosos y pertinentes comentarios realizados por el Dr. Fernández Delgado.

meaning within the context. Since these expressions are such a fossilised resource, are they therefore less *παροιμιαί* or less *γνώμαι*? Do these modifications imply a suppression of their recognition as such resources?

**KEYWORDS:** γνώμη, παροιμία, drama, context, deformation.

## 0. INTRODUCCIÓN

La *γνώμη* y la *παροιμία* son dos tipos de expresiones sapienciales breves que, a pesar de contener diferencias significativas entre ellas, se caracterizan por compartir rasgos comunes. Ambos tipos de expresiones tienen unas características formales aparentemente muy rígidas. Dicha fosilización se da especialmente en las obras en las que se usan a modo de cita (*ex. gr.* Plutarco) y en el contexto ideal teórico de los *gnomologia* y las colecciones paremiológicas. Aunque esta rigidez puede aparecer reflejada en las *gnomai* y *paroimiai* en un contexto literario, encontramos un elevado número de ejemplos que sortean dicha fosilización. Esta ausencia de rigidez de las *γνώμαι* y *παροιμιαί* la analizaremos en los ejemplos dramáticos que nos ofrecen Eurípides y Aristófanes<sup>2</sup>.

Siendo estas expresiones sapienciales breves un recurso tan fosilizado ¿Cómo se analizan las que sufren dichos cambios? ¿Son menos *γνώμαι* o *παροιμιαί* por su deformación y adaptación?

## 1. DIFERENCIA ΓΝΩΜΗ/ΠΑΡΟΙΜΙΑ

No siempre ha sido fácil disponer unos términos definitorios entre estas dos formas de expresión de sabiduría; en los trabajos modernos existe un importante desbarajuste terminológico que nace de una falta de unidad entre ello, lo que ha derivado en una serie de afirmaciones contradictorias independientes. Este es un escollo que nace de los estudios teóricos actuales<sup>3</sup> y desemboca en un cúmulo de opiniones no contrastadas entre sí<sup>4</sup>. El problema de estos estudios nace de su necesidad de establecer unas diferencias rígidas entre dos formas cuyos límites son difusos.

¿Qué es una *γνώμη*? ¿Qué es una *παροιμία*? ¿Cuáles son las diferencias entre ellas? Puesto que las concomitancias entre ambas formas dificultan el establecimiento de unos límites y una definición fijos, haremos referencia, en primer lugar, a aquellas diferencias que nos permiten identificar cada una de estas formas y, en segundo lugar, a los puntos en común que enriquecen su definición. Para comprender la importancia de los elementos diferenciadores y las concomitancias compartidas entre estas dos formas nos serviremos del diagrama de López Graña<sup>6</sup>. La *γνώμη* y la *παροιμία*, a pesar de compartir características básicas, no son dos recursos exactamente iguales, pero tampoco distintos (figura 1). Estas características, al no ser ni exclusivas

2. Los textos en griego utilizados en el presente trabajo son: Diggle para Eurípides y Wilson para Aristófanes.

3. Una recopilación de todas las afirmaciones hechas al respecto la encontramos en López Graña (2019: 129-136), aunque no compartimos con la autora sus conclusiones. A pesar de la dura crítica que realiza a los estudiosos de la *γνώμη* por no diferenciar entre *γνώμη* y *παροιμία*, la autora cae en el mismo error. Sobre la dificultad de establecer diferencias claras entre *γνώμη* y *παροιμία*, Tosi (2004 y 2017: introducción).

4. Por ejemplo, los estudios de paremiología en las lenguas modernas a los que se adscriben López Graña y García Romero son Sevilla Muñoz (1988; 1993: 15-16); Sevilla Muñoz – Crida Álvarez (2013: 105-114). Sevilla Muñoz (1993: 15-20) en estos utiliza el término *paremia* para designar cualquier enunciado que goce de autonomía textual en un sentido amplio sin necesidad de que su contenido sea sapiencial.

5. Como afirma Piccione (2017: intro. n.10), no podemos entender las antiguas *παροιμιαί* como sinónimo exacto de los refranes actuales; existen diferencias importantes.

6. López Graña (2019: 87-90).

ni excluyentes, nos permiten hablar de dos conceptos diferentes, pero con importantes rasgos comunes definitorios compartidos y no como dos elementos distintos e independientes el uno del otro (figura 2). Γνώμη y παροιμία no son ni dos elementos distintos ni tampoco uno es hiperónimo de otro.

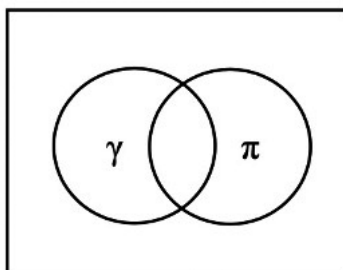


Figura 1. rasgos compartidos entre γνώμη (γ) y παροιμία (π)

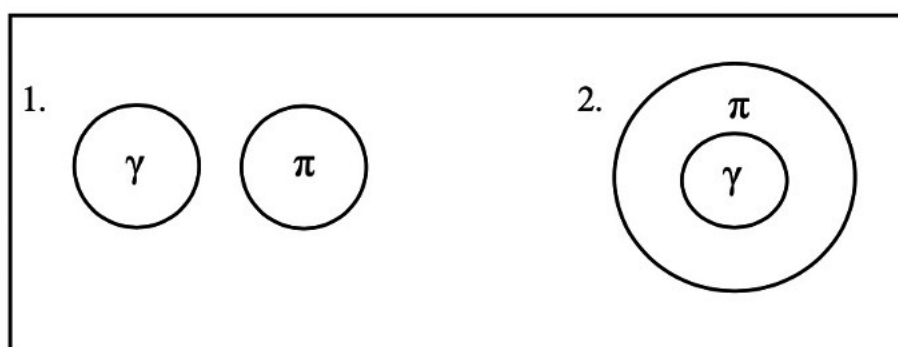


Figura 2. Error de interpretación γνώμη ≠ παροιμία

Ante esta premisa los rasgos diferenciadores que definen<sup>7</sup> estos dos elementos son:

**παροιμία**<sup>8</sup>: enunciado breve de un hecho curioso realizado a modo de enseñanza. Este tipo de expresiones suelen tener una naturaleza metafórica, aunque esta característica no es siempre definitoria, puesto que, a veces, una γνώμη puede tener una forma metafórica o una παροιμία puede no tenerla, aunque no es lo más habitual. Las παροιμίαι suelen exponer un caso particular como algo general a modo de ejemplo de universalidad<sup>9</sup>. Muchas veces, como lectores modernos, puesto que no formamos parte de la cultura griega como tal, nos cuesta entender dichas *paroimiai*, ello deriva de lo metafórico de estas y de la condensación de la información en pocas palabras. Esta falta de entendimiento nace de la falta de conocimiento del hecho al que se hace

7. Para una definición de la γνώμη, Mouraviev (1973: 70-77); Fernández Garrido (2013: 116); van Emde Boas (2017: 41). De la παροιμία, Tosi (2004: 1-16, 2017); López Graña (2019: 45-108). Las definiciones expuestas en el presente trabajo son el resultado de síntesis de los autores antiguos citados en cada uno de los apartados y de la síntesis de los estudios modernos citados que han estudiado estas formas.

8. En los autores antiguos no encontramos una definición propiamente dicha en época clásica, sino que las primeras observaciones sobre παροιμία las encontramos en Aristóteles *Rh.* 1314a 17-20, 1367a 2-7 y 1395a 19, pasajes en los que el autor hace referencia a este recurso y apunta a algunas características a raíz de intereses ajenos a la παροιμία, por ejemplo, cuando habla de la γνώμη. Algunos testimonios apuntan a un posible tratado sobre proverbios o, al menos, un estudio y recopilación de este recurso; Ieraci Bio (1979: 235-36), García Romero (2008: 1-12).

9. Sobre la definición de la παροιμία como metafórica, oscura y complicada, Martin (1889: 1-3); Todesco (1916: 418-19); Ieraci Bio (1978); Russo (1997: 52-56); García Romero (2008: 8-11, 2010: 85-87).



referencia en el proverbio. Estas formas se caracterizan por su rigidez, pues normalmente se reproducen con total exactitud. Los comentarios de este recurso que hace Aristóteles<sup>10</sup> se refieren a su origen popular, siendo estos una herencia del pasado y un elemento del acervo popular y la sabiduría tradicional.

**γνώμη**<sup>11</sup>: breve proposición sapiencial que expresa una verdad universal, pero no una universalidad cualquiera, sino una que nace de sentimientos y experiencias que son susceptibles de elección o rechazo, no de rasgos, eventos o sucesos concretos (como las *παροιμίας*). Por tanto, quien la pronuncia puede exponer las cosas como son o como deberían ser, según sea la finalidad de la *γνώμη*. Las *γνώμαι* pueden tener una forma más variable, difícilmente encontraremos dos *γνώμαι* iguales, solo cuando una está utilizada a modo de cita (*ex. gr.* Plutarco o los rétores de *προγυμνάσματα*) o a modo de lista (*ex. gr.* *Florilegio* de Estobeo). Por tanto, las *γνώμαι*, aunque muchas comparten un mismo *topos* común, tendrán una forma similar entre ellas, pero no idéntica<sup>12</sup>.

A estas diferencias se añaden los rasgos comunes. Por un lado, son un tipo de expresiones que contienen elementos de sabiduría, moralidad y tradición, son verdades objetivas sobre cómo son o deberían ser las cosas. Por otro lado, el significado de estas expresiones cobra sentido dentro del contexto en el que se utilizan, pues estas, aisladas del contexto, pierden todo el significado y no es posible reconocer el valor. Por lo tanto, la *γνώμη* y la *παροιμία* solo adquieren significado verdadero dentro del contexto en el que son pronunciadas (Arist. *Rh.* 1395b 5-6). Normalmente, son reflexiones sobre cómo se debe actuar o evitar actuar para proseguir rectamente en la vida y derivan de un acervo cultural con unas raíces comunes, la sabiduría popular. Por lo tanto, al considerarse como un acto comunicativo como tal, aporta una relevante información sobre el personaje que la pronuncia, desde la caracterización (*ἦθος*), hasta la propia concepción de un personaje sobre un acontecimiento concreto.

Así pues, estos son los rasgos característicos de estas dos formas que ayudan a diferenciar y reconocerlas dentro del texto que las contiene. Las características comunes, además, nos permiten utilizar la misma metodología de análisis para dos recursos distintos y conseguir unos interesantes resultados.

## 2. ΓΝΩΜΑΙ Y ΠΑΡΟΙΜΙΑΙ EN SU CONTEXTO: EL DRAMA ÁTICO

El drama es el género perfecto para analizar este tipo de adaptaciones de las *γνώμαι* y *παροιμίας*, pues es un tipo de literatura creada para ser dicha y, por tanto, una literatura que refleja el modo de hablar. A pesar de que la tragedia refleja una lengua altamente estilizada, ello no impide que se utilicen expresiones de este tipo, especialmente en un intento de reproducción de la lengua hablada y una elección verista de dichos recursos. Por otro lado, dentro del drama ático, este tipo de expresiones son características de dos autores distintos: la *γνώμη* es característica de Eurípides, quien ya en la Antigüedad era conocido por su elevado uso de *γνώμαι*<sup>13</sup>, mientras que la *παροιμία* lo es de Aristófanes, que se caracteriza por un elevado uso

10. Arist. fr. 13 Rose. También Pl. *Prt.* 342a-343b.

11. La definición de la *γνώμη* en los autores antiguos la encontramos en *Rh. Al.* XI.1-6; Arist. *Rh.* 1394a 21-1395b 20; Theon 96.24-97.2 Sp; Ps.Herm. 4.1-25 R; Apht. 7.1-19 y 8.1-2 R; Nicolaus 25.1-28 F. Para un estudio de la *γνώμη*, sobre su definición y forma, Most (2003: 141-66), Fernández Garrido (2013: 115-27).

12. Un ejemplo claro en griego son las numerosas *γνώμαι* que nacen del *topos* según el cual ningún ser humano puede ser considerado feliz hasta que no muera: A. *Ag.* 928-29 ὀλβίσιαι δὲ χρῆ | βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίληι. «Afortunado debe llamarse a quien acaba la vida con un querido bienestar»; S. *Tr.* 2-3 οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν | θάνῃ τις «No puede saberse la vida de los mortales, antes de que uno muera, ni si es provechosa ni si mala».

13. Most (2003: 141-66).

del proverbio y expresiones proverbiales en sus comedias. Además, la comedia antigua, junto a la epistolografía<sup>14</sup>, es el género literario en el que el uso del proverbio es más frecuente; Aristófanes es exponente de esta tendencia.

¿Cómo se insertan estas expresiones a las intervenciones de los personajes? Dichas adaptaciones y cambios son muy variados y de distinto grado según el género en el que se encuentren y según la finalidad de dicha proposición en el contexto en el que se encuentra. En el caso de la tragedia y la comedia, las γνώμαι y παροιμίαι se insertan de dos maneras: como un elemento que se inserta dentro de la obra desde el plano de la trama, el contexto y la pragmática del momento o bien como un elemento introducido a modo de cita, sin ninguna relación sintáctica con el contexto e independiente. En ambos casos, las γνώμαι y παροιμίαι forman parte integral de la obra y de su marco contextual, pero en el primer caso están introducidas en las intervenciones de un modo natural, mientras que en el segundo caso aparecen aisladas del contexto, a modo de cita.

Teniendo en cuenta estas dos modalidades, el siguiente paso es analizar los cambios que las γνώμαι y παροιμίαι insertas pueden experimentar según el interés del personaje que las pronuncia, su finalidad y la posible función que puede tener dentro de la intervención, de la caracterización del personaje y de la obra. Las distintas adaptaciones y deformaciones de estas expresiones han llevado a muchos estudiosos a no catalogarlas como γνώμαι o παροιμίαι o, como mucho, algo a medio camino<sup>15</sup>. Según el tipo y grado de adaptación los cambios que estas experimentarán serán distintos y responderán a diferentes finalidades que el personaje y el autor de la obra tienen al insertarlas dentro del contexto dramático.

En la tragedia y la comedia, las γνώμαι y παροιμίαι se pueden introducir de dos modos. Por una parte, como una unidad independiente sin conexión sintáctica con el contexto ni ningún elemento introductor que elimine los límites entre la expresión habitual del personaje en cuestión y la expresión sapiencial, es decir, a modo de comentario o incluso cita. Por ejemplo, en tragedia encontramos:

E. *El.* 352 (γνώμη)  
ἀσθενῆς φεύγων ἀνὴρ.

«Débil es un hombre que huye»<sup>16</sup>

A. *Ag.* 250-51<sup>17</sup> (παροιμία)  
παθοῦ-  
σιν μαθεῖν

«Aprender entre sufrimientos»

Y en comedia:

14. García Romero (2010: 75-76).

15. Ahrens (1937: 42-44, 75-76) llama a estas γνώμαι «gnomennahen Aussagen» (gnome-like expressions, en traducción de Lardinois 1995) y argumenta que la información que se añade a la γνώμη permite reconocer al receptor de dicho precepto, lo que provoca una limitación de aplicación de la máxima. También Lardinois (1995: 46-52) etiqueta como «semi-gnomes» a las γνώμαι que dependen de un verbo principal, pues ello supone la pérdida de independencia sintáctica y, por tanto, la imposibilidad de considerar dicha expresión como una γνώμη. Al contrario, López Graña (2019: 70-72) no elimina de su corpus las *paremias* introducidas por estas fórmulas.

16. Todas las traducciones, salvo alusión explícita, son propias.

17. Este proverbio tiene una gran presencia en la literatura griega y es fuente de muchos proverbios actuales, por ejemplo, «La letra con sangre entra». Sobre los testimonios de uso y citas, López Graña (2019: 181-190); sobre la presencia del *topos* en la literatura, Fernández Delgado (2009: 119-140).

Ar. *Thesm.* 1130-31 (γνώμη)  
 σκαιοῖσι γάρ τοι καινὰ προσφέρων σοφὰ  
 μάτην ἀναλίσκοις ἄν.

«Una pérdida de tiempo en vano es acudir a los idiotas con inteligentes sutilezas»

Ar. *Vesp.* 1241-42 (παροιμία)  
 «οὐκ ἔστιν ἄλωπεκίξειν,  
 οὐδ' ἀμφοτέροισι γίγνεσθαι φίλον.»

«No se puede hacer el zorro y ser amigo de ambos bandos»

En la tragedia eurípidea, cuando el autor pone en boca de un personaje una γνώμη sin ningún elemento de introducción lo hace con una finalidad pragmática y caracterizadora; busca dar énfasis a la γνώμη y otorgarle la entidad e importancia de una sentencia universal para así diferenciarla del resto de sus palabras. Por lo tanto, la elección del personaje de pronunciar una γνώμη de este modo responde a un especial interés por su contenido; está avisando a su interlocutor de que esas palabras son las más importantes de su intervención.

Aunque encontramos numerosos ejemplos de γνώμαι y παροιμιαί de este tipo, lo más habitual es encontrarlas con las modificaciones a las que aludimos. Los distintos modos de adaptación y deformación de las γνώμαι y παροιμιαί en el texto de Eurípides y Aristófanes son las siguientes.

El primero de ellos no supone ningún cambio importante ni de forma ni de características sintácticas propias, como es la independencia sintáctica. Muchas expresiones sapienciales breves están unidas al contexto mediante la simple adición de una conjunción o partícula. Estas palabras no suelen aportar información explícita a la γνώμη, pero sí informan al receptor de cuál es la conexión con el texto que la precede y, por tanto, la motivación de la pronunciación de dichas palabras. Lo más habitual es encontrar uniones copulativas, lo que, como norma general, no añadirá ninguna información nueva, pero encontramos otras partículas/conjunciones como γάρ o ἀλλά, entre otras, que sí añaden información. Por ejemplo, nos informa sobre cuál es la causa o motivación de dicha γνώμη o παροιμία o sobre si la expresión de dicha proposición motiva las palabras que siguen. Dos ejemplos gnómicos son:

E. *HF* 1396 (γνώμη)  
 καὶ τοὺς σθένοντας γὰρ καθαιροῦσιν τύχαι.

«Pues también a los fuertes destruye los golpes de la fortuna»

Ar. *Lys.* 369 (γνώμη)  
 οὐδὲν γὰρ ὧδε θρέμμ' ἀναιδὲς ἔστιν ὡς γυναῖκες.

«Pues no hay ninguna criatura tan odiosa como las mujeres»

En estos casos no se ha dudado nunca de la naturaleza gnómica o proverbial de dichas expresiones. Cuando sí que se ha puesto en duda esta etiqueta, especialmente en las γνώμαι, ha sido cuando la modificación supone la adición de un elemento introductorio que elimina la independencia sintáctica de estas expresiones. Este cambio tiene lugar cuando el elemento de introducción es un verbo *dicendi*, de percepción o de saber del que depende sintácticamente la expresión sapiencial. Esta pérdida de independencia ha sido razón suficiente para algunos estudiosos para no considerar dichas expresiones como gnómicas o proverbiales.

El uso de verbos *dicendi* como λέγω o φημί es recurrente ya en autores como Platón para la introducción de las citas<sup>18</sup>. En el caso del uso de este tipo de introducciones antes de una γνώμη o παροιμία, ello supone un anuncio de que lo que sigue, aunque no pueda ser etiquetado como cita, es algo que todo el mundo conoce o, al menos, debe conocer. Este tipo de introducciones suelen aportar cierto grado de impersonalidad a la proposición que sigue, pues se atribuye a los hombres una verdad universal. Ello provoca que el emisor elimine su capacidad de decisión al respecto y traslade esas palabras a la categoría de universal, algo sabido y conocido por todos y no lo entienda como opinión individual.

Este tipo de introducciones no son extrañas, pues las γνώμαι y παροιμιαί son conocimiento universal y no opinión individual. Su uso aporta, además, información sobre el interés del personaje en cuestión al pronunciar dicha proposición, pues avisa a los receptores (tanto internos como externos) de que lo que va a pronunciar a continuación es importante o, al menos, más relevante que lo que se ha dicho hasta el momento. Su análisis dependerá de lo que rodee a la expresión en cuestión y de cuál sea la finalidad del personaje al pronunciar dicha γνώμη: aportar información, que puede ser cierta o no; evitar posicionarse respecto a alguna opinión; ocultar información... Puesto que el uso de esta forma supone una deformación del esquema canónico de la γνώμη y παροιμία, puede ser estudiada desde muy distintos puntos de vista. Dos ejemplos de este uso son:

E. Med. 560-61

γγνώσκων ὅτι<sup>19</sup>

πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδῶν φίλον.

«Sabido que al pobre todos le huyen, lejos, incluso sus amigos»

Esta es una γνώμη pronunciada por Jasón en su discurso dirigido a Medea después de que esta le haya echado en cara todo lo que ha hecho por él. En su discurso Jasón está intentando justificar sus actos y su decisión de casarse con Creúsa. Las palabras que preceden a esta *gnome* son las siguientes: «Me basta con los que tengo y no tengo nada que reprocharte, sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, **sabiendo que...**<sup>20</sup>». Del contexto se colige que Jasón justifica su decisión en el hecho de que, según anuncia el *topos* de la γνώμη, quien es pobre nada es y, por tanto, lo que ha hecho ha sido por el bien de sus hijos, por querer brindarles una vida mejor. Esto es la justificación que quiere mostrar ante Medea, lo que no significa que esta fuera la motivación original que arrastrara a Jasón a abandonar a Medea y contraer matrimonio con Creúsa. Por tanto, en este marco, es interesante que Jasón utilice el elemento introductorio γγνώσκων ὅτι (E. Med. 560), pues anuncia algo supuestamente consabido por el público e insiste en ello. En este sentido, es esclarecedor al respecto que a γγνώσκων ὅτι siga una γνώμη con un *topos* altamente operativo<sup>21</sup>. Por lo tanto, da por supuesto que es lo que todo el mundo piensa, que no es opinión suya y que se ha visto obligado por esta creencia a actuar como ha actuado.

El segundo ejemplo es el siguiente:

18. Ex. gr. Pl. Lg. 753e6: ἀρχὴ γὰρ λέγεται μὲν ἡμισυ παντὸς ἐν ταῖς παροιμίαις ἔργου. El uso de Platón de este término responde a su interés de resaltar que lo que sigue es una cita.

19 Los comentarios Mastronarde (2002) y Page (1938) no incluyen ningún apunte al respecto.

20 E. Med. 558-60: ἄλλις γὰρ οἱ γεγῶτες οὐδὲ μέφομαι | ἀλλ' ὥς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς | καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γγνώσκων ὅτι.

21 E. Her. 55-59, El. 1131, Ph. 403; Thgn. 209-10. Mastronarde (2002: 264).

Ar. *Plut.* 202-03 (γνώμη)  
 νῆ τὸν Δί', ἀλλὰ καὶ λέγουσι πάντες ὡς  
 δειλότατόν ἐσθ' ὁ πλοῦτος

«Por Zeus, y tanto, si es que todos **dicen que** la riqueza es lo más cauto»

En este caso la γνώμη forma parte de una exclamación de Crémilo cuya finalidad es reafirmar una característica de la personalidad de Pluto después de que este, para evitar males futuros, decida tomar el poder que tiene. A esta decisión su interlocutor responde con una γνώμη enfática en la que pone de relieve la prudencia de Pluto (o de los ricos, pues en griego se juega con la ambivalencia de la palabra πλοῦτος, dinero o la riqueza divinizada). Ello que supone una burla directa a este tipo de personas y a la divinidad en cuestión, pues Crémilo se burla de Pluto con las mismas palabras que ha usado el dios anteriormente<sup>22</sup>. Por tanto, con el uso de λέγουσι πάντες ὡς, junto con la exclamación νῆ τὸν Δί', Crémilo reafirma su opinión y la convierte en una creencia universal según la cual el dinero hace a uno excesivamente precavido y temeroso de los ladrones y estafadores. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, este elemento introductorio generalizador precede a una γνώμη con un topos altamente operativo y conocido<sup>23</sup>.

A continuación, nos centraremos en la modificación de la enunciación de la γνώμη y la παροιμία. Según la intención comunicativa del personaje al pronunciar una γνώμη o una παροιμία, esta podrá ser enunciada de un modo u otro. Este es el caso de las expresiones sapienciales breves expresadas bajo la forma de una pregunta retórica, forma sobre la que encontramos una elevada cantidad de ejemplos. Este tipo de enunciados no elimina el estatus de γνώμη o παροιμία a estas expresiones. En el caso de las γνώμαι, un mismo topos puede estar expresado tanto con forma enunciativa como con forma interrogativa sin que ello suponga la supresión de su categoría de γνώμη; puesto que estas preguntas retóricas gnómicas pueden ser reformuladas como una cláusula enunciativa, su enunciado interrogativo no elimina su estatus de γνώμη. En el caso de los proverbios, esta forma se justifica en el hecho de que hay proverbios en forma interrogativa en las obras dramáticas de los cuales encontramos paralelos con forma enunciativa en obras posteriores. Normalmente, la finalidad de enunciar con una interrogativa una γνώμη o παροιμία es la de poner énfasis en el contenido de la pregunta para canalizar la proposición a una finalidad concreta. Los dos ejemplos que hemos elegido para esta deformación son los siguientes:

E. *Alc.* 879-80 (γνώμη)  
 τί γὰρ ἀνδρὶ κακὸν μεῖζον ἄμαρτεῖν  
 πιστῆς ἀλόχου;

«¿Qué mayor desgracia hay para un hombre que perder a su fiel esposa?»

Esta γνώμη, que tiene la forma de pregunta retórica, la podríamos reformular<sup>24</sup> del siguiente modo, respetando las características de lo que sería una *gnome* canónica: ἀνδρὶ κακὸν μέγιστον, ἄμαρτεῖν πιστῆς ἀλόχου «La mayor desgracia para un hombre es perder a su fiel esposa». Aunque, al no tratarse de interrogativas del tipo «si/no», también se podría reformular de manera negativa: οὐκ ἔστιν ἀνδρὶ κακὸν μεῖζον, ἄμαρτεῖν πιστῆς ἀλόχου «No hay mayor desgracia para un hombre que perder a su fiel esposa». En este caso, Admeto pronuncia esta γνώμη en

22. Sommerstein (2001: 150).

23. Según Green (1901: 53) y Sommerstein (2001: 150) este verso hace referencia a la famosa γνώμη de E. *Ph.* 597, pero le da un nuevo sentido. Sobre la importancia de este topos, Mastronarde (1994: 322).

24. Sobre cómo reformular este tipo de enunciados, van Emde Boas (2005: 30-40).

una intervención lírica (878-887) en la que se lamenta por la muerte de su esposa Alcestis. Esta γνώμη sigue al reproche que Admeto ha hecho al Coro, quien le ha recordado la muerte de su esposa. Por tanto, además del patetismo del *topos* de la γνώμη, según el cual el peor mal de todos es perder a una fiel esposa, el sufrimiento de Adrasto se acentúa por el enunciado mismo de esta, puesto que, al ser una pregunta retórica y no esperar respuesta alguna de su interlocutor, convierte en universal su respuesta a esa pregunta: sí, es el peor mal. De este modo Adrasto acentúa al máximo el dolor que sufre por la muerte de Alcestis.

El siguiente ejemplo lo encontramos en Aristófanes:

Ar. N. 1273 (παροιμία)

(τί δῆτα ληρεῖς) ὥσπερ ἀπ' ὄνου καταπεσών;

«(¿Por qué dices estupideces) como si te hubieras caído de un burro?»

En este caso nos encontramos ante la expresión de una παροιμία mediante un enunciado interrogativo; su función es la de comparar al receptor de dicha proposición con el referente de la παροιμία, el que se ha caído de un burro, es decir, quien está hablando o actuando de una manera irracional<sup>25</sup>. En este caso encontramos el paralelo no interrogativo en Zenobio II.57, lo que corrobora la existencia de dicho proverbio: Ἀπ' ὄνου καταπεσών «cayéndose de un burro». Con este proverbio Estrepsíades reafirma su opinión de que el Acreedor β no está en su sano juicio al intentar recuperar su dinero. De hecho, igual que en la γνώμη anterior (E. Alc. 879-80) Estrepsíades, mediante la pregunta retórica, hace universal su opinión: la inutilidad de las acciones del Acreedor β.

Otro tipo de adaptación que pueden sufrir las γνώμαι y παροιμίαι responde a la alteración léxica del contenido de estas. A este tipo de cambios los hemos etiquetado como deformaciones porque, a pesar de mantener la forma canónica, el contenido no lo es. Este tipo de παροιμίαι han sido etiquetadas como para-proverbio<sup>26</sup>, pero no por ello dejan de ser παροιμίαι como tal; del mismo modo, las γνώμαι que contengan este tipo de cambios tampoco dejarán de serlo. Sobre este tipo de deformación haremos únicamente algunos apuntes interesantes para nuestro estudio, sin ir más allá, pues en los últimos años han sido publicados numerosos trabajos sobre la deformación de los proverbios, especialmente en la comedia<sup>27</sup>. Un claro ejemplo del cambio de contenido en tragedia son las dos γνώμαι de los versos euripideos de *Suplicantes* 195-99:

ἄλλοισι δὴ ᾿πόνησ' ἀμιλληθεῖς λόγῳ  
 τοιῶιδ'· ἔλεξε γάρ τις ὡς τὰ χεῖρονα  
**πλείῳ βροτοῖσιν ἔστι τῶν ἀμεινόνων.**<sup>28</sup>  
 ἐγὼ δὲ τούτοις ἀντίαν γνώμην ἔχω,  
**πλείῳ τὰ χρηστὰ τῶν κακῶν εἶναι βροτοῖς.**

25. Según Zenobio II. 57 este proverbio se aplica a algo que es imposible de hacer. Aristófanes, en *Avispas* 1370, jugando con el *aprosdóketon*, deforma este proverbio para arrancar la carcajada del público: ὥσπερ ἀπὸ τύμβου πεσών; «como cayendo de una tumba». Sobre el origen de esta expresión, Dover (1968: 243-44) y Sommerstein (1982: 222).

26. Sobre el uso y la problemática de la etiqueta anti-proverbio en lugar de para-proverbio, García Romero (2016: 143-54, 2020: 491-93).

27. Mieder 1989, 2004: 48; García Romero (2000: 153-160, 2005: 121-30, 2015: 285-94); Menor Martínez (2007); Tosi (2017: 115-49).

28. Los versos en negrita son las γνώμαι, en cambio, los versos en redonda son elementos introductorios.

«Ya he disputado con otros sobre esto mismo esgrimiendo el argumento que sigue: **decía alguien que los hombres poseen males en mayor cantidad que bienes**; pero yo mismo sostengo la opinión contraria, que **los mortales tienen más bienes que males**»

No nos detendremos en el análisis específico de este pasaje<sup>29</sup>, pero sí en qué versos contienen contenido gnómico o no. En este caso, como bien anuncian los versos introductorios, (195-96) Teseo, quien pronuncia la secuencia gnómica, pasará a exponer dos opiniones contrarias (195-96): la que todo el mundo conoce y, por tanto, dice (196 ἔλεξε γάρ), que «los hombres poseen males en mayor cantidad que bienes»; y la suya propia (198 ἐγὼ δὲ) que, a pesar de ser una opinión individual, expone como algo universal, «que los mortales tienen más bienes que males». Con ἔλεξε γάρ y ἐγὼ δὲ salta a la vista la contraposición entre la γνώμη universal y la opinión expresada como una proposición universal. A partir de esta dicotomía el monarca ateniense construirá todo su discurso. ¿Es posible entender el verso 199 como gnómicos? Por su forma sí, es una γνώμη propiamente dicha, pero el contenido no lo es, pues no responde a una opinión universal. En este caso la finalidad de esta γνώμη no es la de presentar como verdadera la segunda, sino como una de las opciones, que es a la que se ciñe Teseo. En este caso, ello no supone que el receptor de la γνώμη (tanto interno como externo) entienda esta segunda γνώμη como verdadera o no, sino mostrar las dos posibilidades que existen y aquella por la que él mismo se decanta. Por tanto, con la expresión de estas dos γνώμαι Teseo expone abiertamente su opinión y su posición respecto a las desgracias humanas. Que un personaje pronuncie una γνώμη cuyo contenido refleja una opinión y no una verdad universal supone una declaración de intenciones por parte del personaje que la pronuncia, una exposición de su carácter o, en caso contrario, una ocasión para ocultar la naturaleza de sus intenciones. En el caso de Eteocles, su intención no es ocultar su posición, más bien al contrario: reconoce que su parecer no es habitual ni lo que se esperaría de un monarca; por tanto, estos versos son toda una declaración de intenciones, pues Eteocles se muestra tal y como es.

Por el contrario, el cambio de contenido de la παροιμία es más evidente que el de la γνώμη, pues gracias a la rigidez formal de la que hemos hablado, cualquier cambio se percibe con mayor facilidad. La deformación de la παροιμία se da con el cambio de un término de la proposición, lo que provoca la inserción de un elemento inesperado que incitará muy seguramente la carcajada del receptor (especialmente del externo), ἀπροσδόκητον<sup>30</sup>. Los ejemplos que hemos elegido para ilustrar este tipo de deformación de las γνώμαι y παροιμαίαι son los siguientes:

Ar. *Lys.* 137 (γνώμη)

ὃ παγκατάπυγον θήμέτερον ἅπαν γένος

«¡Cómo es de **calentorro** todo nuestro género [femenino]!»

En este caso encontramos, el cambio παγκατάπυγον, que supone la deformación del contenido y léxico de la γνώμη<sup>31</sup>. En este caso es sencillo llegar a la expresión gnómica original, pues las γνώμαι referidas al género femenino (θήλυ γένος) son abundantes, especialmente en el

29. Sobre la dificultad que han supuesto estos versos, Collard (1975 *ad loc.*), Morwood (2007 *ad loc.*).

30. Gil Fernández (1997: 43) «la risa nace del atisbo de dos o más partes y circunstancias inconsistentes, inapropiadas o incongruentes, consideradas como unidas en un objeto complejo o conglomerado, o como si adquirieran una especie de relación mutua a partir de la manera peculiar en que la mente se percata de ellas. Esta fecunda concepción, que pone lo cómico en un plano de síntesis conceptual muy semejante al de la metáfora, fue desarrollada en el siglo XIX y no ha dejado de elaborarse hasta hoy día». García Romero (2015: 286 n.6).

31. Ni en el comentario Sommerstein (1990) ni en las notas a *Lisístrata* de López Eire (1994) encontramos ninguna alusión a esta γνώμη.

corpus de *gnomai* euripideas. Las γνώμαι que solemos encontrar suelen hacer referencia a características femeninas como, por ejemplo, lo lloronas o cotillas que son las mujeres o incluso a su capacidad para sufrir, entre un largo etcétera. Para ver más claramente las analogías entre las γνώμαι sobre el género femenino y esta de *Lisístrata*, reproducimos dos ejemplos de este *topos*:

E. *Ph.* 198

φιλόψογον δὲ χρῆμα θηλειῶν ἔφου,

«Amante de la cháchara es por naturaleza el género femenino».

E. *IT* 1298

ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος·

«Cuán poco digna de crédito es la raza femenina».

Teniendo en cuenta las tres formas aquí expuestas, salta a la vista que la modificación de la primera γνώμη, *Lisístrata* 137, tiene una finalidad puramente cómica. Este es el modo mediante el cual la protagonista de la comedia ataca a las mujeres con las que pretende llevar una huelga de sexo. Con su intervención, que sigue a las distintas afirmaciones calenturientas de Mirrina y Cleonica (128-36) en las que muestran su debilidad por el sexo, Lisístrata introduce la crítica a un rasgo de las mujeres: *παγκατάπυγον*. Con esta γνώμη Lisístrata introduce, imitando el estilo trágico, la petición a Lampito para que esta apoye su plan, que es mantener un período de abstinencia de las mujeres con sus maridos, algo complicado por esta condición calenturienta de las mujeres. Este es el objetivo de la γνώμη: caracterizar a las mujeres como un género lascivo y, por tanto, incapaz de mantener un periodo de abstinencia. Con estas palabras, además, Lisístrata se aparta del común del género femenino y, junto con Lampito, se autoproclaman como las únicas capaces de solucionar la situación en la que se encuentran.

El siguiente ejemplo es la deformación de una παροιμία:

Ar. *Thesm.* 529-30 (παροιμία)

τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ τὴν παλαιάν<sup>32</sup>

ὑπὸ λίθῳ γὰρ παντὶ που χρῆ

μὴ δάκη **ρήτωρ** ἄθρεϊν

«Cuánta razón tiene aquel antiguo proverbio: debajo de cualquier piedra hay que mirar, no sea que te pique... un **orador**».

El elemento inesperado que encontramos en estos versos es *ρήτωρ*. Según el proverbio que nos transmite Zenobio (VI.20)<sup>33</sup>, quien entiende esta expresión como παροιμία, lo que esperaríamos sería el término σκορπίος: ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος «Debajo de toda piedra, hay un escorpión». El elevado número de testimonios de este proverbio nos indica que muy probablemente este sería un proverbio ampliamente conocido por el público. En este caso se encuentra en una intervención lírica del coro a modo de conclusión, justo después de una intervención del Pariente de Eurípides. Con este cambio de «escorpión» por «orador», Aristófanes otorga a los oradores la misma peligrosidad que la de un escorpión<sup>34</sup>. La παροιμία, con el cambio de

32. Este verso confirma la condición de refrán de las palabras que siguen.

33. Se conservan en obras literarias otras variantes en cuanto a su forma: Praxill. *PMG* 750; *carm. conv. PMG* 903; S. fr. 37 R; Austin – Olson (2004: 209); la deformación del contenido con el cambio de «escorpión» a «rétor» lo encontramos únicamente en este pasaje.

34. Del mismo modo Eup. fr. 245 K.-A. pone al nivel de los escorpiones y serpientes.



terminología, ataca directamente al Pariente, quien se ha mostrado hasta el momento como un hábil orador, justo después de su famoso y misógino discurso en el que justifica que Eurípides (y otros autores) pongan su punto de mira en el comportamiento de las mujeres, retratadas como seres lascivos, mentirosos y cotillas. En este caso, está claro que el poeta busca un efecto cómico con el cambio de la terminología utilizada, intensificado además con el anuncio previo de la pronunciación de un proverbio (v. 528)<sup>35</sup>, pero también un ataque directo a este tipo de oradores.

### 3. CONCLUSIONES

Las diferencias entre γνώμη y παροιμία nos permiten definir estos dos tipos de proposiciones sapienciales e identificarlas. En cambio, los numerosos puntos en común que comparten nos permiten analizar estos dos recursos retóricos desde un mismo punto de vista y con una misma metodología en relación con los cambios de forma y contenido que estas expresiones pueden experimentar en el contexto de la obra literaria.

Casares<sup>36</sup>, en su estudio a la lexicografía moderna, afirma que «En cuanto a la forma, el refrán lleva siempre visibles las huellas de una elaboración estudiada y artificios, que aprovecha recursos tan varios como el metro, la rima, la aliteración, el paralelismo, la similitud, el dialogismo y toda clase de figuras de dicción y licencia, sin excluir la deformación intencional de las palabras ni la dislocación de la sintaxis». Es decir, según los estudios modernos paremiológicos, que un refrán aparezca modificado no significa que deje de serlo. Pero esta licencia no la encontramos en los estudios de παροιμία y γνώμαι antiguas.

¿Significa esto que los versos hasta aquí expuestos no pueden ser considerados gnómicos o proverbiales? No, estas modificaciones y deformaciones no apartan a estas expresiones su categoría de γνώμαι o παροιμία. Por lo tanto, podemos afirmar también que este tipo de expresiones no son ni tan fijas ni están tan altamente fosilizadas como se ha apuntado, ya que pueden experimentar importantes cambios, como hemos podido comprobar. De hecho, como hemos podido comprobar el cambio está justificado por la adaptación al contexto y narrativa de la obra que las contiene. Tras la exposición, reflexión y análisis de los distintos tipos de adaptaciones y deformaciones que pueden experimentar estos dos tipos de proposiciones salta a la vista que estos cambios tienen una finalidad pragmática que aporta información implícita y explícita del personaje que la pronuncia o del receptor interno de esta.

Se entiende que dichas deformaciones, adaptaciones y cambios de enunciación tienen una motivación tanto contextual como dramática. En el caso de la tragedia, dichas modificaciones y deformaciones responden al interés del autor/personaje en resaltar, o bien una característica, o bien un aspecto que pueda acentuar el *pathos* de una escena, acción o decisión. En cambio, en la comedia normalmente estos cambios juegan con la comicidad que provoca el juego entre la metáfora y la realidad a la que se refiere la imagen proverbial. Tomar una imagen metafórica para, con la introducción de una ambigüedad léxica, discursiva o dramática, entre otras es uno de los modos más habituales para la modificación de la metáfora gnómica y proverbial más habitual en la comedia.

35. García Romero (2020: 494).

36. Casares (1950: 194).

## 4. BIBLIOGRAFÍA

- Ahrens, E. (1937). *Gnomen in griechischer Dichtung (Homer, Hesiod, Aeschylus)*. Würzburg.
- Austin, C. & Olson, S. D. (2004). *Thesmophoriazusae*. Oxford.
- Casares, J. (1950). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid.
- Collard, C. (1975). *Supplices, I-II: Introduction and text; Commentary*. Groningen.
- Dover, K. J. (1968). *Clouds*. Oxford.
- Fernández Delgado, J. A. (2009). «La letra con sangre entra: ámbito privado y espacio público en la escuela griega del s. III a. C., según Herodas», *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* 92/2, pp. 119-140.
- Fernández Garrido, R. (2013). «Las máximas (gnomai) en las novelas griegas: formas, temas y fuentes». *Paremia* 22, pp. 115-127.
- García Romero, F. (2000). «Proverbios griegos e iconografía», VIII Seminario de Arqueología Clásica: Iconografía en el mundo clásico, publicado en <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12315.pdf>.
- \_\_\_ (2005). «Sobre algunos proverbios empleados por Aristófanes», en R. Grisolia & G. Rispoli (eds.), *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale tenuto a Napoli – Sta. Maria in Capua Vetere – Ercolano, 19-21 Giugno 2003*, Napoli, pp. 121-130.
- \_\_\_ (2008). «Aristóteles paremiólogo», *Critica del testo* 11, pp. 1-12.
- \_\_\_ (2010). «La paremiología griega antigua», *Proverbium* 27, pp. 75-112.
- \_\_\_ (2015). «Sobre algunos «antiproverbios» en la comedia griega antigua», en *Υγίεια και γέλως. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*. Zaragoza, pp. 277-284.
- \_\_\_ (2016). «¿Anti-proverbios o para-proverbios?», *Proverbium* 33, pp. 143-54.
- \_\_\_ (2020). «Ridere coi proverbi nella commedia greca antica», en I. Valenti (ed.), *Lessicalizzazioni «complesse»*. *Ricerche e teoresi*, Canterano, pp. 491-493.
- Gil Fernández, L. (1997). «La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo», *CFC (egi)* 7, pp. 29-54.
- Green, W. C. (1901). *Plutus*. Cambridge.
- Ieraci Bio, A. M. (1978). «Il concetto di paroimia in Aristotele», *Atti dell'Accademia dei Lincei di Napoli* 53, pp. 235-48.
- \_\_\_ (1979). «Il concetto di paroimia: testimonianze antiche e tardoantiche», *Atti dell'Accademia dei Lincei di Napoli* 54, pp. 185-214.
- Lardinois, A. P. M. H. (1995). *Wisdom in Context: the use of Gnomical Statements in Archaic Greek Poetry*. Princeton University, Tesis doctoral.
- López Eire, A. (1994). *Lisístrata*. Salamanca.
- López Graña, V. (2019). *Las expresiones proverbiales en la Orestea de Ésquilo*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- Martin, P. (1889). *Studien auf dem Gebeite des griechischen Sprichwortes*. Plauen.
- Mastrorarde, D. J. (1994). *Phoenissae*. Cambridge.
- \_\_\_ (2002). *Medea*. Cambridge.
- Menor Martínez, M. (2007). *Los proverbios en Aristófanes*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- Mieder, W. (1989). *American Proverbs: A Study of Texts and Contexts*. New York.
- \_\_\_ (2004). *Proverbs: A Handbook*. Westport.
- Morwood, J. (2007). *Suppliant women*. Oxford.
- Most, G. W. (2003). «Eurípide ó γνωμολογικώτατος», en M. S. Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico. I*, Firenze, pp. 141-166.
- Mouraviev, S. N. (1973). «Gnōmē». *Glotta* 51, pp. 69-78.

- Page, D. L. (1938). *Medea*. Oxford.
- Piccione, R. M. (2017). «Sentenze, antologie gnomiche e gnomologi», en *Corpus dei Papiri Filosofici Greci e Latini*, II.3 Gnomica, Firenze, pp. 3-24.
- Russo, J. (1997). «Prose genres for the performance of traditional wisdom in ancient Greece: proverb, maxim, apothegm», en L. Edmunds, R. W. Wallace & M. Bettini (eds.), *Poet, public, and performance in ancient Greece*, Baltimore, pp. 49-64.
- Sevilla Muñoz, J. (1988). *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*. Madrid.
- \_\_\_ (1993). «Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa», *Paremia* 2, pp. 15-20.
- Sevilla Muñoz, J. & Crida Álvarez, C. (2013). «Las paremias y su clasificación», *Paremia* 22, pp. 105- 114.
- Sommerstein, A. H. (1982). *The comedies of Aristophanes, III: Clouds*. Warminster.
- \_\_\_ (1990). *The comedies of Aristophanes, VII: Lysistrata*. Warminster.
- \_\_\_ (2001). *The comedies of Aristophanes. XI, Wealth*. Warminster.
- Todesco, A. (1916). «Il proverbio, la paroimia e il CPG», *Athenaeum* 4, pp. 416-33.
- Tosi, R. (2004). «I Greci: *gnomai, paroimiai, apophthegmata*», en G. Ruoizzi (ed.), *Teoria e storia dell' aforisma*, Milano, pp. 1-16.
- \_\_\_ (2017). *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano (1a ed. [1991]).
- Van Emde Boas, E. (2005). *Ποῖον τὸν μῦθον εἶπες: Rhetorical Questions in Ancient Greek*. Masterscriptie Griekse en Latijnse Taal en Cultuur.
- \_\_\_ (2017). *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford.

## *HEROS POIETES: TUMBAS Y CULTO HEROICO DE LOS POETAS. EL CASO DE ESQUILO*

### *HEROS POIETES: TOMBS AND HEROIC CULT OF THE POETS. THE EXAMPLE OF AESCHYLUS*

Miriam Carrillo Rodríguez

Universidad de Málaga

miriamcr@uma.es

Artículo recibido: 1 de octubre de 2021

Artículo aceptado: 28 de noviembre de 2021

#### **RESUMEN**

El objetivo de este trabajo es abordar críticamente la relación entre la muerte de Esquilo, su epitafio y el posible culto heroico del que fue objeto el poeta.

**PALABRAS CLAVE:** Esquilo, muerte, epitafio, tumba, culto heroico

#### **ABSTRACT**

The aim of this study is to explore the relationship between Aeschylus' death, his epitaph and the heroic cult he could have received.

**KEYWORDS:** Aeschylus, death, epitaph, tomb, hero cult.

#### **1. INTRODUCCIÓN**

Gran parte de lo que conocemos sobre la vida de los poetas trágicos nos ha sido transmitido a través de biografías de época bizantina que a su vez recopilaban una serie de anécdotas transmitidas por la tradición, muchas de ellas elaboraciones basadas en sus propias obras, o en la imagen que de ellos se representaba en la comedia. Las noticias que guardamos sobre las muertes, tumbas y honras de estos son un excepcional ejemplo de cómo estas anécdotas podían incorporar detalles que simbólicamente aludieran a su condición de poetas, o que incluso sirvieran la trama de sus obras. A continuación haremos un análisis de este fenómeno en Esquilo.

#### **2. MUERTE DE ESQUILO**

Esquilo murió en Gela, Sicilia, donde había pasado los últimos años de su vida, cuando un águila dejó caer una tortuga sobre su cabeza. La anécdota es transmitida por la *Vida* (12),

Valerio Máximo (9.12 ext. 2), Plinio (10.3.7), Eliano (*NA* 7.16), la *Suda* (13) y Sotades (Frag. 8 *apud* Stob. Floril. 98). Existen, no obstante, pequeñas divergencias según la fuente que consultemos. Valerio Máximo y Eliano indican que fue la calvicie la razón de que el ave arrojara la tortuga sobre él, confundiéndolo con una roca, detalle ausente en la *Vida* y en Plinio. Estos dos últimos, en cambio, mencionan que Esquilo, antes de morir, recibió un oráculo que anunciaba su fin. En la *Vita*, el oráculo vaticina que lo mataría un proyectil caído del cielo (χρηστηριασθεις δὲ ‘οὐράνιον σε βέλος κατακτενεῖ’, *Vit. Aesch.* 10), mientras que Plinio comenta que el poeta intentó salvarse poniéndose a cielo abierto para evitar un derrumbamiento.

Probablemente esta historia es pura invención, pues, de haber sido cierta, Aristófanes no habría desaprovechado la oportunidad de incluir un suceso tan cómico en sus *Ranas*<sup>1</sup>. Los detalles de la muerte de Esquilo siguen la línea de los relatos de las muertes de poetas antiguos, caracterizadas por su extravagancia y violencia: Homero murió de tristeza, incapaz de resolver un acertijo. Hesíodo fue asesinado y su cuerpo fue tirado al mar por los hermanos de una mujer que había seducido. Safo se suicidó por un amor no correspondido. Sófocles murió atragantado con una uva, como también le ocurrió a Anacreonte durante un festival de primavera dedicado a Dioniso, si bien otras versiones cuentan que se asfixió recitando la *Antígona*, al llegar a cierto pasaje que no tenía muchas pausas, o que murió de felicidad cuando dicha obra ganó cierto certamen. Eurípides murió despedazado por perros o por mujeres<sup>2</sup>.

La presencia de ambiguos oráculos es un *topos* en las tradiciones sobre muerte de otros poetas, como es el caso de Homero y Hesíodo<sup>3</sup>. Sus biografías solían incorporar sucesos que servían como metáforas de su trabajo poético, o del poder de los dioses. La muerte de Sófocles recitando, o siendo felicitado por su *Antígona*, es perfecta para el poeta, pues era una de sus obras más populares y la secuela de la última obra que compuso, *Edipo en Colono*. Tanto esta como la muerte a causa de una uva durante un festival de Dioniso son apropiadas para un artista al servicio del dios<sup>4</sup>. La muerte de Eurípides, por otra parte, tiene claras alusiones a sus *Bacantes* y a la figura de Orfeo.

La muerte de Esquilo posee igualmente ciertos detalles que la caracterizan como causada por la divinidad. El término usado para referirse al ave es ἀετός (*Aquila* en los autores latinos), que designa de forma sincrética a diferentes tipos de aves rapaces y carroñeras de la familia de los accipítridos (*Accipitridae*), principalmente al águila real (*Aquila chrysaetos*), pero también a otras<sup>5</sup>. La práctica aquí referida, el atrapar la presa, levantar el vuelo con ella y arrojarla desde gran altura para así romper el caparazón y acceder a las partes comestibles del animal, es propia de este y otros tipos de águilas y del quebrantahuesos.

Probablemente en este caso la fatídica ave sea un águila real, animal consagrado a Zeus, dios que tiene una gran importancia en la obra de Esquilo. La tortuga, por otra parte, es el animal con cuyo caparazón se hacían las liras de los poetas<sup>6</sup>, y es, además, un animal asociado a Afrodita Urania, deidad que encarna la idea de amor puro, lo cual añade un cariz irónico a la muerte de un poeta caracterizado por su conservadurismo y por su desdén por las tramas amorosas en escena<sup>7</sup>. Se ha sugerido, además, que la anécdota pueda tener conexión con uno

1. Lefkowitz (2012: 75).

2. Véanse más ejemplos, datos y fuentes sobre las vidas (y muertes) de poetas antiguos en Pòrtulas (1994), Kivilo (2010) y Leftowitz (2012).

3. Lefkowitz (2012: 75).

4. Scodel (2012: 36).

5. Arnott (2007: 4-5).

6. Lefkowitz (2012: 75-76).

7. Así lo caracteriza Aristófanes en *Ranas*, sobre todo en los vv. 1039 y ss., en donde Eurípides, reprendido por Esquilo porque sus obras tienen demasiado amor y poca virtud, le responde «No, por Zeus. En ti no hay nada de

de los dramas de sátiros de Esquilo, *Psicagogos*, del cual conservamos un fragmento en el cual Tiresias vaticina a Odiseo que morirá cuando una garza le deje caer excrementos desde el aire (*TrGR* 3, F 275). El carácter satírico, tanto del fragmento como de la anécdota, puede ser signo de algún tipo de influencia de la obra de Esquilo en la tradición biográfica sobre su muerte, si bien esto no es seguro<sup>8</sup>.

La historia del águila y la tortuga, por otra parte, tiene un antes y un después de la anécdota de Esquilo. Sirva como precedente la fábula del águila y la tortuga de Esopo, en la que una tortuga pide a un águila que le enseñe a volar, pero una vez en el aire, es arrojada por el ave (*Aesop.* 351). Moribunda, la tortuga se lamenta de no haberse conformado con su suerte en la tierra. Esta imagen continúa en las fábulas de Babrio y Fedro, posteriores a la muerte de Esquilo (Babr. 115 y Phaedr. 2.6). En la versión de Babrio, el águila deja caer a la tortuga para burlarse de ella y, en la versión de Fedro, para alimentarse. Por otra parte, Demócrito (filósofo del s. V a. C.) había hablado del mismo tipo de incidente (un águila arrojando una tortuga sobre la cabeza de un hombre calvo), como un ejemplo de que el mundo no se rige enteramente por la suerte (τύχη), sino por la causalidad (Democr. Fr. A. 68 D, Simp. *In Ph.* 196a14-15). La fábula de Esopo muestra que la historia del águila y la tortuga era anterior a la muerte del propio Esquilo, y la evolución de la historia en la tradición fabulística pudo verse influida por la historia sobre la muerte de Esquilo y los relatos de historia natural de Plinio y Eliano, ya presentes en el s. I d. C., sobre todo en el caso de Fedro, que incorpora el motivo alimentario. En el caso de Demócrito, la incorporación del detalle de la calvicie en el ejemplo no permite saber en qué sentido se produce la influencia: si es una referencia a la historia de Esquilo, lo que indicaría la antigüedad de la tradición biográfica, o si más bien la historia ya existía de forma independiente y fue posteriormente conectada con el poeta<sup>9</sup>.

### 3. TUMBA Y CULTO

Las tumbas existen como una forma de preservar la memoria del fallecido y como punto de encuentro para conmemorar su figura por medio de ofrendas. Si las circunstancias que rodeaban las muertes de los poetas antiguos eran extraordinarias, no menos lo eran las anécdotas sobre sus restos mortales y monumentos funerarios.

La descripción de las tumbas de los poetas antiguos usualmente incorporaba detalles estéticos que aludían a su condición de artistas o a su trabajo poético, sea en el propio monumento funerario, o en el paisaje que lo rodeaba. Esto está en gran medida conectado con la concepción sobre el género poético al que estos estaban adscritos, debido al nacimiento de la misma idea de género poético a partir del s. V a. C. y su consolidación en época alejandrina<sup>10</sup>. Esto es aún más notable en el caso de los poetas trágicos. Si comparamos su caso con el de otros poetas, como los de la lírica, la tradición sobre las tumbas de los trágicos fue influida aún más por la tragedia como género y por las contribuciones de cada uno a este, debido a que las *Vidas* de los tres trágicos parecen haber sido escritas originalmente de forma conjunta<sup>11</sup>.

Afrodita» (Μὴ Δί', οὐδὲ γὰρ ἦν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι). Para la asociación de la tortuga con Afrodita Urania, diosa del amor puro, véase Paus. 6.25.1.

8. Lefkowitz (2012: 75) y Kimmel-Clauzet (2013: 76). Sobre este fragmento, véase la traducción y comentario en Lucas de Dios (2008).

9. Sobre la historia del águila y la tortuga y la posible influencia entre la tradición biográfica y fabulística, véase Kimmel-Clauzet (2013: 75).

10. Kimmel Clauzet (2014: 1).

11. *Ibid.* 8.

Sobre la tumba y las honras que recibió Esquilo, su biografía cuenta lo siguiente<sup>12</sup>:

καὶ σφόδρα τῷ τε τυράννῳ Ἱέρωνι καὶ τοῖς Γελάοις τιμηθεὶς ἐπιζήσας τρίτον ἔτος γηραιὸς ἔτελεύτα [...] ἀποθανόντα δὲ Γελῶοι πολυτελεῶς ἐν τοῖς δημοσίοις μνήμασι θάψαντες ἐτίμησαν μεγαλοπρεπῶς, ἐπιγράψαντες οὕτω·  
 Αἰσχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει  
 μνήμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·  
 ἄλκην δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλσος ἄν εἶποι  
 καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.  
 εἰς τὸ μνήμα δὲ φοιτῶντες ὅσοις ἐν τραγωιδίαις ἦν ὁ βίος ἐνήγιζόν τε καὶ τὰ δράματα ὑπεκρίνοντο.

*Vivió aún dos años más muy estimado por el tirano Hierón y los habitantes de Gela, y murió ya viejo [...] A su muerte los habitantes de Gela lo enterraron con magnificencia en las tumbas que estaban a cargo del erario público y lo honraron con grandiosidad inscribiendo el siguiente epitafio:*

*A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre,  
 tras morir en Gela fértil en trigo.*

*De su vigor celebrado hablar podría el bosque de Maratón  
 y el Medo de largos cabellos sabedor de ello.*

*Y cuantos vivían de las tragedias se llegaban una y otra vez hasta la tumba, le ofrecían sacrificios y recitaban sus obras.*

Esta tumba y el epitafio están atestiguados en Pausanias (1.14.5) y Ateneo (14.23), con la diferencia, frente al testimonio de la *Vida*, de que estos atribuyen la autoría del epitafio al propio Esquilo, aparentemente porque pese al renombre que había conseguido como poeta prefirió ser recordado por su valor en la batalla contra los persas.

La ausencia de una referencia al trabajo poético de Esquilo en su epitafio ha sido considerado por algunos estudiosos como una prueba de su autenticidad, en la idea de que en época clásica el coraje en el campo de batalla era considerado de mayor valor que la habilidad poética. No obstante, es bastante improbable que el epitafio fuese compuesto por el propio Esquilo, y su final puede ser una referencia, no solo a su pericia militar, sino a una de las obras más emblemáticas del autor, *Los Persas*. Esta obra gozó de gran éxito, no solo en Atenas, sino también en Sicilia, donde Esquilo la representó a petición de Hierón (*Vida* 18). Por otra parte, la expresión βαθυχαιτήεις Μῆδος sigue de cerca la imagen del persa en la obra e imita un particular rasgo estilístico del autor, el uso de adjetivos compuestos<sup>13</sup>.

Pero lo que llama más la atención de este testimonio es la mención de las honras póstumas. Las visitas y sacrificios en la tumba de Esquilo pueden ser entendidas como culto heroico, como así lo demuestra el lenguaje empleado. La referencia a ἐναγίσματα puede indicar tanto los sacrificios hechos en honor de un héroe como los rituales celebrados en torno a la tumba en honor al muerto<sup>14</sup>. Que las ofrendas formaban parte de un culto lo indica el hecho de que estas eran presentadas por cualquiera que se dedicara a la tragedia y quisiera frecuentar la tumba. El verbo φοιτάω («visitar», «frecuentar») implica periodicidad. El culto heroico se diferencia del culto

12. *Vit. Aesch.* 10-11, edición de Stefan Radt. Traducción de José María Lucas de Dios.

13. *Ibid.* 9. Este rasgo estilístico de Esquilo fue objeto de broma por parte de Aristófanes en las *Ranas*. Véanse vv. 841-2 y 846, en donde Esquilo llega a escena llamando a Eurípides con largos adjetivos compuestos.

14. ἐναγίζειν, ἐνάγισμα y ἐναγισμός eran términos para referirse a las ofrendas dadas a los muertos, pudiendo ser el receptor un muerto común o un héroe. Estas ofrendas por lo general estaban compuestas por sacrificios por holocausto y/o libaciones que podían ser de vino, *melikraton*, leche o la propia sangre del animal. Véase Ekroth (2002: 74-75).

funerario común en que se extiende por un largo periodo de tiempo y es local, mientras que las ofrendas funerarias suelen limitarse al ámbito familiar, comienzan poco después de la muerte del individuo y solo se extienden por dos o tres generaciones<sup>15</sup>.

La recitación de tragedias en la tumba del poeta es igualmente significativa, ya que a veces las características de un culto dependían de las experiencias o la historia que el héroe había tenido. Por ejemplo, el culto a Agamenón en Taras estaba prohibido a mujeres, pues el héroe había sido asesinado por su mujer, y el culto a Ocridión estaba prohibido a heraldos, pues había sido traicionado por uno<sup>16</sup>.

Resulta igualmente significativo que no haya una descripción del monumento funerario. En el caso de los poetas, la tradición (biografías, epitafios, epigramas, etc.) está más preocupada por hacer referencias a su trabajo que a los materiales del memorial. Esto refleja una tendencia a desdeñar lo físico, temporal y perecedero (la tumba) frente a lo inmaterial (la fama del poeta y su obra). Sin ir más lejos, en la *Antología Palatina* existen bastantes indicaciones sobre la forma y decoración de tumbas de ciudadanos corrientes, mientras que en las tumbas de poetas los detalles son escasos<sup>17</sup>.

La descripción de estas tumbas suele centrarse en la localización geográfica (la tumba de Esquilo estaba «lejos de Cecropia, su patria, junto a las blancas aguas del siciliano Gela», *AP* 2.377) o en detalles ficticios que funcionan como metáfora del trabajo artístico del personaje. La idea de la tumba como metáfora de la labor del poeta es probablemente la razón por la cual el epitafio de Esquilo fue atribuido a él mismo, aunque sea esto poco probable.

La localización de las tumbas en la tradición es también un detalle importante, pues era común que varias ciudades se disputaran el ser la cuna de los restos de ciertos poetas y la sede oficial de su culto, como ocurría con los héroes en general. Los cultos eran, además, valiosos marcadores del territorio, y la conexión de un individuo o de toda una ciudad con un ancestro heroico podía determinar su derecho sobre un territorio, o incluso servir de pretexto para la colonización de otras ciudades<sup>18</sup>.

Es importante además pensar en el papel de los poetas en la memoria colectiva y en la educación, además de en sus tumbas y cultos como metáforas de su trabajo y potenciales fuentes de inspiración. Píndaro, que cantaba victorias atléticas, fue enterrado en un hipódromo en Tebas; Estesícoro tenía un monumento funerario octagonal, en símbolo de sus teorías sobre armonía musical y, como vemos en el caso de Esquilo, parte de su culto consistía en la recitación de sus propias obras<sup>19</sup>. La recitación de obras en la tumba de Esquilo es, así, una forma de inmortalización.

Se ha puesto en duda que esta noticia sea real, es decir, que Esquilo recibiera culto heroico de parte de los sicilianos, debido a que los testimonios son tardíos y a la poca fiabilidad de la tradición biográfica. Es notable, no obstante, un reciente estudio de Emmanuela Bakola, que lee estos testimonios a la luz de *Las Ranas* de Aristófanes y señala que el poeta pudo en su tiempo ser considerado un héroe ctónico, asociado con la idea de fertilidad<sup>20</sup>.

15. Antonaccio (1993: 47, 48 y 52).

16. Parker (2011: 109).

17. Montiglio (2018: 217-8).

18. Sobre esta cuestión, véase Snodgrass (1981: 35-38): «if a party could claim to be linked by descend or other close association, plausibly or even implausibly, with a legendary personage who had once inhabited a place, then their claim to ownership of that place was greatly enhanced. Where no really eligible personage existed, it was necessary to invent him, if only by forming a personal name out of the name of the locality in question; but the trump-card was the physical discovery of the legendary hero, in the form of a skeleton in a tomb».

19. Goldschmidt & Graziosi (2018: 8).

20. Bakola (2018: 123-145).



El concepto de fertilidad es muy importante en el culto heroico en general y especialmente en el culto a poetas, donde se establece una relación entre la fecundidad poética y la natural. Ejemplo de esto es el culto a Arquíloco en Paros, atestiguado por una inscripción del s. III a. C., y que supuestamente puso fin a una época de esterilidad del campo y la población<sup>21</sup>.

La conexión entre Esquilo y la fertilidad poética es una idea predominante en las *Ranas* de Aristófanes. Al inicio de la obra Dioniso comenta que ya no hay en Atenas un solo poeta vivo lo suficientemente fecundo, γόνιμος, como para producir tragedia de verdad, por lo que va al Hades en busca de uno, primero con la idea de llevarse a Eurípides, pero, después, decidiéndose por Esquilo. Bakola señala algunos detalles de la obra que retratan a Esquilo con características propias de una entidad ctónica, como son la ἄνοδος final, esto es, su retorno a la superficie, caracterizada como una subida «hacia la luz». Detalles como la procesión de antorchas y la idea de que su vuelta reestablecerá la paz y la fecundidad de Atenas, acabando con el sufrimiento y guerras (vv. 1524-1533) evocan la ἄνοδος más arquetípica, la de Perséfone en el *Himno a Deméter*.

Otro detalle notable es el carácter dual (benéfico y perjudicial) del personaje, característica propia de los héroes. El carácter benéfico queda claro al final de la obra, cuando Dioniso describe cómo la vuelta de Esquilo traerá grandes bienes a Atenas y la librará de las desgracias y la guerra. El carácter perjudicial se hace patente en todas aquellas ocasiones en que Esquilo entra en cólera a causa de Eurípides: su ira es descrita por medio de fenómenos naturales como violentas ráfagas de viento salidas de su boca, o granizo (vv. 851-859). En cierto momento Dioniso incluso pide un cordero negro para llevar a cabo un sacrificio en honor del iracundo Esquilo, que estaba a punto de provocar un tifón (vv. 847-8). Este detalle es importante porque animales negros son propios de sacrificios a divinidades y héroes ctónicos, y el sacrificio en sí tiene un cariz apaciguador, para calmar la ira del poeta.

Por otra parte, es de notar que, si bien Esquilo fue enterrado en Gela, en la obra renace en Atenas, y es Atenas la que se beneficiará de los bienes y la fertilidad que llevará consigo. De esta forma, la ciudad vuelve, en un momento histórico de gran necesidad, a reapropiarse del poeta, de cuya figura se habían adueñado anteriormente los sicilianos por medio de su tumba y su posible culto.

#### 4. CONCLUSIONES

Las noticias que guardamos de las muertes, tumbas y cultos de poetas han llegado hasta nuestros días en gran medida gracias a las biografías de época bizantina. Estas incorporaban numerosos detalles basados en la comedia o en tradiciones que poetizaban sobre su historia, creando así «vidas de poetas» con numerosas metáforas alusivas a su cualidad de artistas o a sus propias obras. El caso de Esquilo es ejemplar, muerto por una tortuga caída del cielo e inmortalizado en su epitafio. El lenguaje empleado en dicho epitafio y en la *Vida* en general, pueden apuntar a que el poeta recibió culto heroico. Este testimonio está sujeto a debate, dado su carácter tardío, no obstante, el retrato que se hace de él en las *Ranas* de Aristófanes sugiere que este pudo, tras su muerte, haber sido considerado un ente ctónico y formar parte del paisaje cultural siciliano.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

Antonaccio, C. (1993). «The Archaeology of Ancestors», en C. Dougherty, L. Kurke (eds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics*, Cambridge, pp. 46-70.

21. Sobre este tema, véase Clay 2004.

- Arnott, W. G. (2007). *Birds in the Ancient World, from A to Z*. Londres-Nueva York.
- Bakola, E. (2018). «Earth, Nature, and the Cult of the Tomb: The Posthumous Reception of Aeschylus heros», en N. Goldschmidt & B. Graziosi (eds.), *Tombs of the Ancient Poets. Between literary reception and material culture*, Oxford, pp. 123-146.
- Clay, D. (2004). *Archilochos Heros, The Cult of Poets in the Greek Polis*. Cambridge.
- Ekroth, G. (2002). *The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the Archaic to the early Hellenistic periods* (Kernos Supp. 12). Lieja.
- Goldschmidt, N. y Graziosi, B. (2018). «Introduction», en N. Goldschmidt & B. Graziosi (eds.), *Tombs of the Ancient Poets. Between literary reception and material culture*. Oxford, pp. 1-20.
- Kimmel-Clauzet, F. (2013). *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs*. Burdeos.
- Kimmel-Clauzet, F. (2014). «Poets' Tombs and Conceptions of Poetry in Ancient Greece», HAL. <Poets' Tombs and Conceptions of Poetry in Ancient Greece – Archive ouverte HAL (archives-ouvertes.fr)> (2/11/2021)
- Kivilo, M. (2010). *Early Greek Poets' Lives, The Shaping of the Tradition*. Leiden-Boston.
- Lefkowitz, M. R. (2012). *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore.
- Lucas de Dios, J. M. (2008). *Esquilo. Fragmentos y testimonios*. Madrid.
- Montiglio, S. (2018). «Impermanent Stones, Permanent Plants. The Tombs of Poets as Material Objects in the Palatine Anthology», en N. Goldschmidt & B. Graziosi (eds.), *Tombs of the Ancient Poets. Between literary reception and material culture*, Oxford, pp. 217-234.
- Parker, R. (2011). *On Greek Religion*. Ithaca.
- Pòrtulas, J. (1994). «Vida y muerte del poeta», *Revista de Occidente* 158-9, pp. 59-69.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 3. Aeschylus*. Gotinga.
- Scodel, R. (2012). «Sophocles' biography», en K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford, pp. 25-37.
- Snodgrass, A. M. (1981). *Archaic Greece: The Age of Experiment*. Berkeley/ Los Angeles.

## S. OC 1226: ¿ATTRACTIO INVERSA O ATTRACTIO RELATIVI?¹

## S. OC 1226: ATTRACTIO INVERSA OR ATTRACTIO RELATIVI?

María López Romero

Universidad de Sevilla

mlromero@us.es

Artículo recibido: 20 de agosto de 2021

Artículo aceptado: 22 de octubre de 2021

**RESUMEN**

El trabajo versa sobre un problema sintáctico de *Edipo en Colono* de Sófocles. Tradicionalmente, se ha considerado que la secuencia κείθεν ὅθεν ('de allí de donde') en el verso 1226 presenta una atracción inversa, a saber, κείθεν en lugar de κείσε ('hacia allí'). La traducción del verso, por tanto, sería «ir al lugar de donde uno viene», lo cual hace referencia a la muerte. Ahora bien, la presunta atracción inversa es anómala, ya que la construcción relativa no precede a la supraordinada como de costumbre. Este hecho ha dado pie a la enmendación del texto (esp. κείθεν). En el trabajo se propone interpretar κείθεν ὅθεν como un ejemplo de atracción de relativo, que es, con diferencia, el tipo más frecuente de atracción en griego antiguo. En concreto, ὅθεν sustituiría a οἷ/ὅπου/ὀπόσε ('adonde'), de modo que la traducción pasaría a ser «marcharse del lugar al que uno ha llegado», es decir, marcharse de la vida. De esta forma la alusión a la muerte, requerida por el contexto, sigue presente.

**PALABRAS CLAVE:** atracción inversa, atracción de relativo, oraciones de relativo, sintaxis, Sófocles.

**ABSTRACT**

This paper discusses a syntactic problem in Sophocles' *Oedipus at Colonus*. Traditionally, the sequence κείθεν ὅθεν ('thence whence') in verse 1226 has been claimed to involve an inverse attraction, namely, κείθεν in place of κείσε ('thither'). Thus, the translation of the verse would be 'to go to the place where one comes from', which refers to death. However, the alleged inverse attraction is anomalous, given that the relative construction does not precede the matrix clause as usual. This fact has led scholars to emending the text (esp. κείθεν). In this paper it is proposed to interpret κείθεν ὅθεν as an instance of attraction of the relative, which is by far the most usual type of attraction in Ancient Greek. Specifically, ὅθεν would replace οἷ/ὅπου/ὀπόσε ('whither'), so that the translation of the verse would become 'to depart from the place whither one has come', that is, to depart from life. In this way the allusion to death, required by the context, is still present.

**KEYWORDS:** Inverse attraction, attraction of the relative, relative clauses, syntax, Sophocles.

1. Quiero agradecer a Emilia Ruiz Yamuza, a Juan Martos Fernández, a Patrick Finglass y a los informantes anónimos sus correcciones y sugerencias. Naturalmente, las erratas y las deficiencias son solo culpa mía.

## 1. INTRODUCCIÓN

«Los manuscritos albergan una gran cantidad de corrupción (...) y las dificultades de la lengua son tales que, aunque tuviéramos un texto corregido por el autor, ningún académico con vida podría estar seguro de ser capaz de traducirlo sin equivocarse», escribieron Lloyd-Jones y Wilson (1997: 9) sobre los intrínquilos del texto de Sófocles. Sus palabras son un buen preámbulo para el pasaje que nos ocupa:

(1) S. OC 1224-1227 (coro): μή φῦναι τὸν ἅπαντα νι- | κᾶ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, | βῆναι  
κεῖθεν ὄθεν περ ἤ- | κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.

*El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene* (traducción de Alamillo [1982])<sup>2</sup>.

*Not to be born comes first by every reckoning; and once one has appeared, to go back to where one came from as soon as possible is the next best thing* (traducción de Lloyd-Jones [2017, reimpr. corr. 1994]).

La dificultad del texto no está en la transmisión manuscrita, que es prácticamente unánime a excepción de las variantes —irrelevantes para el caso— κεῖθεν ὄθεν y κάκεῖθεν ὄθεν en el verso 1226<sup>3</sup>. Tampoco está en el mensaje, a saber, lo mejor es no nacer y lo segundo mejor es morir. El motivo, documentado, *mutatis mutandis*, en otros autores clásicos, como, por ejemplo, Eurípides (Fr. 285. 1-2) o Heródoto (1. 31. 3. 15-16), hunde sus raíces en la lírica arcaica (Avezzi *et al.* 2011<sup>2</sup>: 344; Tosi 2017<sup>2</sup>: n.º. 724). Teognis es el modelo claro:

(2) Thgn. 425-428: 'Πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον' | μηδ' ἐσιδεῖν αὐγὰς ὀξέος  
ἠελίου, | 'φύντα δ' ὅπως ὄκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι' | καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμυσάμενον.

*De todas las cosas no haber nacido es para los hombres lo mejor y no ver los rayos del resplandeciente sol, pero, si se nace, cruzar cuanto antes las puertas del Hades y yacer habiendo amontonado mucha tierra.*

El problema es de tipo sintáctico. Para que βῆναι κεῖθεν ὄθεν περ ἤκει (vv. 1226-1227) signifique «ir allí de donde uno viene» hay que presuponer una atracción del antecedente (atracción inversa) en κεῖθεν ὄθεν, de modo que κεῖθεν 'de allí' equivaldría a κεῖσε 'allí' (cf. *DGE s.v.* ἐκεῖθεν II). Dicha atracción, lejos de ser «frecuentísima», como escribió Hermann (1825: *ad loc.*), es excepcional, ya que, en principio, la atracción del antecedente solo tiene lugar cuando la oración de relativo (OR en adelante) precede a la supraordinada. Como en S. OC 1226 ocurre lo contrario, los filólogos no han perdido la ocasión de proponer correcciones (sobre todo a κεῖθεν). La mayoría, sin embargo, ha optado por respetar la parádosis, si bien a regañadientes.

2. Cito las traducciones de Alamillo (Gredos) y de Lloyd-Jones (Loeb) para no comprometerme por ahora. En el resto de los ejemplos las traducciones son mías. En cuanto a las ediciones, he utilizado las del *TLG*: Allen (1931) para Homero; Allen *et al.* (1936<sup>2</sup>) para los *Himnos homéricos*; Young-Diehl (1971<sup>2</sup>) para Teognis; Page (1972) para Esquilo; Lloyd-Jones y Wilson (1990a) para Sófocles; Nauck (1889) para los fragmentos de Eurípides y Diggle (1981-1994) para las tragedias íntegras; Wilson (2007) para Aristófanes; Burnet (1900-1907) para Platón; y Marchant (1900-1920) para Jenofonte.

3. κεῖθεν ὄθεν es la lectura del Laur. 32. 9, Laur. CS 152, Vat. gr. 2291, Paris. supp. gr. 109, Paris. gr. 2712, Marc. gr. 467, Vindob. phil. gr. 48, Paris. gr. 2711 y Marc. gr. 470. κάκεῖθεν ὄθεν es la lectura (amétrica) del Laur. 31. 10, Paris. gr. 2884, Laur. 32. 2, Paris. gr. 2787 y Vat. Pal. gr. 287.

Mi objetivo en este trabajo es plantear la posibilidad de analizar κείθεν ὄθεν como una atracción de relativo en lugar de como una atracción del antecedente o atracción inversa. Antes de hacerlo, expondré, por un lado, las características de la atracción inversa en griego antiguo y, por otro, las conjeturas que se han propuesto para el texto. En la última sección presentaré las conclusiones.

## 2. ATRACCIÓN INVERSA

La atracción inversa consiste en que el antecedente de una OR adopta el caso del relativo en lugar del caso que le correspondería según su función sintáctica en la supraordinada. En griego antiguo, a diferencia de en latín, la atracción inversa es menos frecuente que la atracción de relativo. De ahí que se la llame «inversa» (Hahn 1964: 128 y Probert 2015: 162). Sin embargo, es más antigua, pues se documenta desde Homero<sup>4</sup>. Por ejemplo:

(3) Hom. *Il.* 14. 75-76: **νήες**<sup>5</sup> ὅσαι πρῶται εἰρύαται ἄγχι θαλάσσης | ἔλκωμεν, πάσας δὲ ἐρύσσομεν εἰς ἄλλα δῖαν (...).

*Todas las naves que en primer lugar están varadas cerca del mar remolquemos y botémoslas todas al mar divino (...).*

Los contextos en los que opera la atracción inversa están bien descritos en las gramáticas (cf. esp. Kühner-Gerth 1904: § 555. 4; Smyth 1956: § 2533; Jiménez López 2020: 863). Son los siguientes: el caso lógico del antecedente es el nominativo o el acusativo (Kühner-Gerth [*ib.*] añaden el dativo, pero los ejemplos<sup>6</sup>, escasos, son discutibles); el antecedente y el relativo están contiguos, separados, en todo caso, por una partícula (Perna 2013: 181; Probert 2015: 164); y la construcción relativa, esto es, el conjunto del antecedente y de la OR (Lehmann 1986: 664; Comrie y Kuteva 2005: 494), está en posición inicial, precediendo a la supraordinada (véase, sin embargo, S. OC 1226). También se ha observado que el verbo de la supraordinada suele ser pasivo o intransitivo (Emde Boas *et al.* 2019: § 50. 14). No es el caso de (3) (ἔλκωμεν), pero sí el de (4) (ἔστιν):

(4) S. *OT* 449-451 (Tiresias): **τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν πάλαι | ζητεῖς ἀπειλῶν κἀνακηρύσσων φόνον** | τὸν Λαίειον, οὗτός ἐστιν ἐνθάδε (...).

*Ese hombre, al que desde hace tiempo buscas lanzando amenazas y bandos sobre el asesinato de Layo, ese está aquí (...).*

La atracción de adverbios es tan excepcional que las gramáticas apenas la mencionan<sup>7</sup>. Las pocas que lo hacen solo citan S. OC 1226, nuestro objeto de estudio, y Pl. *Cri.* 45c1 (S. *Tr.* 554,

4. Meillet-Vendryes (1948<sup>2</sup>: § 929), Basile (1998: 611), Wackernagel-Langslow (2009: 77, n. 25) y Luján (2014: 227), entre otros, afirman que los primeros ejemplos de atracción de relativo se remontan a Homero (*Il.* 5. 265 y 23. 649). Sin embargo, el común de los autores conviene en situar el fenómeno en época clásica (e.g., Brugmann 1900<sup>2</sup>: § 638; Schwyzer-Debrunner 1950: 640; Chantraine 1953: § 346; Crespo *et al.* 2003: 383; Jiménez López 2020: 863). Cf. Probert 2015: 169-192 para una discusión detallada de todos los aparentes contraejemplos (para Hom. *Il.* 5. 265 véase, además, Probert 2016).

5. Existe también la variante manuscrita νῆας, sin atracción (cf. ἀσπίδες/ἀσπίδας *ad* Hom. *Il.* 14. 371).

6. S. *El.* 653 (cf. Jebb 1894: *ad loc.*; Kamerbeek 1974: *ad loc.*; Moorhouse 1982: 270), E. *Med.* 12 (cf. Diggle 1984: 50-51) y X. *Hier.* 7. 2. 8 (cf. Kühner-Gerth 1904: § 555. 4).

7. Sophocles 1845<sup>11</sup>: § 151, n. 3; Kühner-Gerth 1904: § 555, Anm. 14; Smyth 1956: § 2533c; Moorhouse 1982: 270-271; Napoli 2014: 211.

*pace* Moorhouse [1982: 271], no sirve de ejemplo). En el pasaje de Platón, ἄλλοσε (‘a otro sitio’) está por ἄλλοθι o ἀλλαχοῦ (‘en otro sitio’). No parece que la atracción esté motivada por la recurrencia de la combinación ἄλλοσε ὅποι, como afirma Burnet (1924: *ad loc*). Según una búsqueda en el *TLG*, solo hay tres ejemplos de ἄλλοσε ὅποι en la literatura griega: dos en Platón (*Cri.* 45c1 y *Clit.* 410c7) y uno en Neófito Ducas (*Epistulae a. 1839-1844*, 1110. 35).

(5) Pl. *Cri.* 45b8-c1: πολλαχοῦ μὲν γὰρ καὶ ἄλλοσε ὅποι ἂν ἀφίκη ἀγαπήσουσί σε.

*Pues en muchos sitios y en otros (lit. a otros) a los que vayas te acogerán.*

En las últimas décadas se ha cuestionado la existencia de la atracción inversa en griego antiguo<sup>8</sup>. La idea es que las ORs con «atracción inversa» son un tipo de ORs con el núcleo interno, caracterizado porque el núcleo está antepuesto al relativo en lugar de inserto en la OR. Este análisis implica, por un lado, que núcleo y relativo forman una unidad sintáctica y, por otro, que el relativo tiene una función adjetival, no pronominal. Bajo esta perspectiva, la OR de (3), repetida aquí como (6), ya no empezaría en ὅσαι sino en νῆες (equivalente a ὅσαι νῆες). Nótese el cambio de traducción.

(6) Hom. *Il.* 14. 75-76: νῆες ὅσαι πρῶται εἰρύαται ἄγχι θαλάσσης | ἔλκωμεν, πάσας δὲ ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν (...).

*Cuantas naves en primer lugar están varadas cerca del mar remolquemos y botémoslas todas al mar divino (...).*

La adyacencia de núcleo y relativo apunta a favor del análisis adjetival del relativo (Probert 2015: 164). Como las ORs con el núcleo interno, las ORs con «atracción inversa» también son restrictivas (Perna 2013: 182) o, mejor dicho, maximizadoras (Probert 2015: 164). Además, están situadas en posición inicial absoluta, la cual está limitada a ORs con el núcleo interno y a ORs libres (Perna 2013: esp. 153-156). Podría argumentarse, por último, que el orden de palabras del griego antiguo tolera la extraposición de elementos de la OR (*e.g.*, ἄλιον *ad S. Ai.* 358) (Touratier 1980: 152; Van Way 2011: 20). Ahora bien, como advierte Probert (2015: 164-167), la interpretación de este tipo de ORs como variantes de las ORs con el núcleo interno no es válida para ejemplos como (4), ya que el núcleo de las ORs con núcleo interno no admite la determinación de artículos y demostrativos (aunque cf. *S. Ant.* 404 y *S. OC* 907; Moorhouse 1982: 271-272). Tampoco explica la restricción de la construcción a la posición inicial absoluta, pues las ORs con el núcleo interno pueden ocupar cualquier posición del enunciado. Por ejemplo:

(7) *S. El.* 1040 (Crisótemis): εἴρηκας ὀρθῶς ᾧ σὺ πρόσκεισαι κακῶ.

*Has dicho correctamente el mal en el que tú te encuentras.*

### 3. CONJETURAS A S. OC 1226

La anomalía sintáctica que presenta *S. OC* 1226 ha dado pie a la enmendación del texto. La propuesta que ha tenido más éxito ha sido κείσ' ὄποθεν (‘allí de donde’) de Blaydes (1859: *ad loc.*)<sup>9</sup>. Parece que está inspirada en dos conjeturas anteriores: ἐκεῖσ' ὅθεν (‘allí de donde’) de

8. Hahn 1964; Gonda 1965: 6; Ruijgh 1971: § 267; Moorhouse 1982: 270; Castello 1985: 13; Vigo 1985: 42-45; Van Way 2011: 19-20; Perna 2013: 181-182; Luján 2014: 228; Probert 2015: 163-167.

9. Otras conjeturas de Blaydes apenas han trascendido, a saber, βῆναι κείσ' αὐ ὅθεν, κείσε βῆναι ὅθεν, κείσ' αὐ βῆναι ὅθεν, βῆναι κείνον ὅθεν, βῆναι φροῦδον ὅθεν y βῆναι ἄντεῦθεν ὅθεν.

Vauvilliers, amétrica (Blaydes *ib.*), y κειῶ ὅθεν ἄν περ ἦκη (‘allí de donde uno viene’) de Dobbree, difícil de justificar paleográficamente (Lloyd-Jones y Wilson 1990b: 251). La conjetura de Blaydes figura en el texto de Pearson (1924, OCT) y de Dawe (1979<sup>1</sup> y 1985<sup>2</sup>, Teubner). Obtuvo, además, el beneplácito de Jebb (1885<sup>1</sup>, 1889<sup>2</sup> y 1900<sup>3</sup>), quien, a pesar de todo, nunca llegó a incorporarla en el texto de sus ediciones (él escribe κειῶθεν ὅθεν entre cruces). Lloyd-Jones y Wilson (1990b: 251) la critican arguyendo que ὅποθεν suele introducir interrogativas indirectas (en Sófocles, no obstante, hay dieciocho ejemplos<sup>10</sup> de adverbios y adjetivos de base interrogativa con función relativa).

Dawe terminó distanciándose de Blaydes, cuya conjetura consideró insatisfactoria por la combinación de ὀπόθεν con περ (*contra* Lloyd-Jones y Wilson 1997: 131-132). En el texto de la tercera edición (1996) ya no se lee κειῶ ὀπόθεν (‘allí de donde’) sino κεύθε’ ὅθεν (‘las profundidades de donde’), que él mismo propuso en 1994. Así se consigue un contraste entre φανῆ (v. 1225) y κεύθεα, y queda explícita, además, la referencia a la tierra como lugar de origen y de retorno de los mortales (Dawe 1994: 67). Se trata de una idea que cuenta con paralelos en la literatura griega, como, por ejemplo:

(8) A. Ch. 127-128 (Electra): (...) καὶ γαῖαν αὐτήν, ἣ τὰ πάντα τίκτεται | θρέψασά τ’ αὖθις τῶνδε κῦμα λαμβάνει.

(...) y la propia Tierra, que a todas las cosas da luz y, después de haberlas criado, de nuevo toma sus frutos.

(9) E. Fr. 195: ἅπαντα τίκτει χθὼν πάλιν τε λαμβάνει.

A todas las cosas da luz la Tierra y de nuevo las toma.

Con todo, la mayoría de los editores ha preferido respetar el texto de los manuscritos (*sc.* κειῶθεν ὅθεν). Por mencionar solo algunos: edición aldina (1502), Brunck (1786), Musgrave (1800), Elmsley (1824), Hermann (1825), Dindorf (1830), Meineke (1863), Nauck (1867), Campbell (1871<sup>1</sup> y 1879<sup>2</sup>), Dain (ed.) y Mazon (trad.) (1967, reimpr. corr. 1960), y Lloyd-Jones y Wilson (1990a). Lloyd-Jones y Wilson, de todos modos, no han ocultado nunca sus dudas sobre la legitimidad de la parádoxis. En *Sophoclea* (1990b: 151) sugirieron una conjetura en caso de necesidad de enmendación: κειῶ γ’ ὅθεν (‘allí de donde’), que figura en el aparato crítico de la edición de la Loeb de Lloyd-Jones (2017, reimpr. corr. 1994). Más tarde, en *Second Thoughts* (1997: 131-132), mostraron su entusiasmo con la propuesta de Dawe (1994) antes mencionada: κεύθε’ ὅθεν (‘las profundidades de donde’).

#### 4. ANÁLISIS ALTERNATIVO

Pese al escollo sintáctico, la asunción de una atracción inversa en S. OC 1226 parece estar justificada por varias razones. Como ya hemos visto, la concepción de la tierra como lugar de origen y de retorno de los hombres no es ajena al pensamiento griego. Además de (8) y de (9), podría añadirse (10), en el que el autor del *Himno a la Tierra* menciona la capacidad de la Tierra

10. *Ai.* 193 (ὄπου), 690 (ὄποι), 810 (ὄποιπερ); *OT* 554 (ὄποϊον), 1407 (χὼπόσα); *Ant.* 5 (ὄποϊον), 1156 (ὄποϊον); *Tr.* 800 (ὄπου), 812 (ὄποϊον); *Ph.* 482 (ὄπου), 659 (ὄποϊον); *OC* 89 (ὄπου), 561 (ὄποίας), 1773 (ὄπόσα); *Fr.* 201a. 2 (ὄπου); *Fr.* 314. 371 (ὄποϊαν); *Fr.* 959. 4 (ὄπου); *Fr.* 1130. 17 (ὄποϊον). Las ORs libres están excluidas, ya que en dependencia de verbos de lengua, conocimiento y percepción pueden entenderse también como interrogativas indirectas (cf. Muchnová 1999; Wakker 1999; Crespo *et al.* 2003: 379).

de dar vida a los mortales y, en cuanto divinidad ctónica, también de quitársela (cf. Allen *et al.* 1936<sup>2</sup>: 431; Bernabé 2017: 387-388).

(10) *h. Hom.* 30. 6-7: (...) σεῦ δ' ἔχεται δοῦναι βίον ἢ δ' ἀφελέσθαι | θνητοῖς ἀνθρώποισιν.

(...) *de ti depende dar vida o quitársela a los mortales hombres.*

El ejemplo (11) es extraordinario. Presenta por partida doble la imagen de la tierra como lugar de retorno (vv. 532-534 y 536). Ahora bien, difiere del pasaje de *Edipo en Colono* en la distinción que se hace entre espíritu (πνεῦμα) y cuerpo (σῶμα) (Kamerbeek 1984: *ad S. OC* 1224-1228). El espíritu, dice Teseo, regresa al éter y el cuerpo a la tierra (cf. Collard 1975: *ad E. Supp.* 531-536 para más ejemplos en Eurípides).

(11) *E. Supp.* 531-536 (Teseo): ἔασατ' ἤδη γῆι καλυφθῆναι νεκρούς, | ὅθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ φῶς<sup>11</sup> ἀφίκετο | ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα, | τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν· οὔτι γὰρ κεκτῆμεθα | ἡμέτερον αὐτὸ πλὴν ἐνοικῆσαι βίον, | κἄπειτα τὴν θρέψασαν αὐτὸ δεῖ λαβεῖν.

*Dejad ya que en la tierra sean ocultados los cadáveres y que cada cosa regrese allí de donde llegó a la luz, el espíritu al éter y el cuerpo a la tierra, pues no lo poseemos salvo para habitarlo durante nuestra vida, pero luego la que lo crio ha de recuperarlo.*

Blaydes (1859: *ad loc.*) y Kamerbeek (1984: *ad loc.*) también citan (12) como paralelo. Ahora bien, el ejemplo es particular, ya que ὅθενπερ ἦλθον ('de donde precisamente he venido') tiene un sentido literal en ese contexto<sup>12</sup>. Heracles pronuncia esas palabras en Tebas, después de haber descendido al Hades en busca de Cerbero (el duodécimo trabajo).

(12) *E. HF* 1246-1247 (Teseo-Heracles): Θη. δράσεις δὲ δὴ τί; ποῖ φέρηι θυμούμενος; | Ἡρ. θανών, ὅθενπερ ἦλθον, εἶμι γῆς ὕπο.

Teseo: *¿Harás qué? ¿Adónde te diriges enfurecido?* Heracles: *Moriré e iré bajo tierra, de donde precisamente he venido.*

La atracción inversa también comporta un análisis coherente con el marco predicativo de βαίνω, que suele requerir una expresión de dirección, según se indica en los diccionarios (cf. *LSJ* y *DGE s.v. βαίνω*). Un análisis de los argumentos de βαίνω en el drama ático (fragmentos excluidos) lo corrobora, como puede verse en la tabla (1) del apéndice. En ciento once ocasiones βαίνω se construye con una expresión de dirección únicamente, como, por ejemplo, acusativo sin preposición, ἔσω con genitivo, εἰς con acusativo o, según la concepción de la dirección como ubicación<sup>13</sup>, ἐν y ἐπί con dativo. En cambio, solo en veinticinco ocasiones lleva una expresión de origen, como, por ejemplo, genitivo sin preposición, formas en -θεν o ἐκ, ἀπό y παρά con genitivo. Por tanto, lo normal es que βῆναι κεῖθεν ὅθεν en *S. OC* 1226 signifique, efectivamente, 'ir allí de donde' (con atracción inversa) y no 'irse de allí de donde' (sin atracción inversa).

11. φῶς ('luz') es una corrección de Porson. σῶμ' ('cuerpo') en L (*Laur. plut.* 32. 2) debe de haber surgido por un cruce visual con σῶμα en el verso 534 (Collard 1975: *ad loc.*).

12. En realidad, Kamerbeek (*ib.*) es consciente de la particularidad del verso, pues lo describe como «a very special application of an evidently traditional formula».

13. Cf. Martínez Vázquez *et al.* 1999: 173-174. Por ejemplo: *E. IA* 886 (Clitemnestra): ὦ θύγατερ, ἦκεις ἐπ' ὀλέθρῳ καὶ σὺ καὶ μήτηρ σέθεν (*Hija, vas camino a la muerte, tú y tu madre*).



A pesar de todo, un análisis alternativo es posible. Remontémonos a Apitz (1833). Apitz, en su comentario a *Traquinias*, adujo S. OC 1226 como paralelo de S. Tr. 701-702 (*vid.* [13]), verso que no contiene una atracción inversa sino una atracción de relativo: ὅθεν ‘de donde’ en vez de οὗ, ὅπου, ὅθι, ὀπόθι, ἐνθα ο ἵνα ‘donde’ (cf. *LSJ s.v.* ὅθεν I 2). No queda claro si lo hizo porque simplemente quería mencionar otro ejemplo de atracción en el que interviniera ὅθεν, si bien distinta, o porque de verdad creía que en S. OC 1226 se había producido una atracción de relativo. En cualquier caso, discutiremos a continuación esa posibilidad.

(13) S. Tr. 701-702 (Deyanira): ἐκ δὲ γῆς, ὅθεν | προὔκειτ’, ἀναζέουσι θρομβώδεις ἀφροί (...).

*De la tierra donde (lit. de donde) yacía burbujean coagulados cuajarones (...).*

Antes de nada, debemos preguntarnos qué adverbio relativo pudo haberse atraído a κεῖθεν. Lo natural es pensar que οἷ, ὅποι ο ὀπόσε ‘adonde’, ya que el segundo argumento de ἦκω suele ser una expresión de dirección (e.g., ἄνω ‘arriba’, πόρρω ‘lejos’ ο εἰς con acusativo ‘a’) (cf. *LSJ s.v.* ἦκω y tabla [2] del apéndice). Recuérdense a este respecto los siguientes versos de *Ranas*:

(14) Ar. Ra. 1156-1157 (Eurípides): “ἦκω γὰρ εἰς γῆν,” φησί, “καὶ κατέρχομαι.” | “ἦκω” δὲ ταῦτόν ἐστι τῷ “κατέρχομαι”.

*«He llegado a mi tierra», dice, «y regreso». Pero «he llegado» es lo mismo que «regreso».*

Eurípides está criticando a Esquilo por haber utilizado dos verbos aparentemente sinónimos (ἦκω y κατέρχομαι) en el prólogo de *Coéforas* (v. 3). Esquilo se defiende arguyendo que κατέρχομαι denota en concreto el regreso de un exiliado a su patria (Ar. Ra. 1163-1165; cf. Page 1938: *ad E. Med.* 1015 y Griffith 1999: *ad S. Ant.* 200). Sea como fuere, lo relevante ahora es la equiparación de ἦκω con κατέρχομαι, verbo que expresa movimiento «adonde» (cf. *LSJ s.v.* κατέρχομαι y tabla [3] del apéndice).

También cabría suplir un adverbio de ubicación (*sc.* οὗ, ὅπου, ὅθι, ὀπόθι, ἐνθα ο ἵνα), según la concepción de la dirección como ubicación (*vid.* n. [13]). En drama ático ocurre algo interesante: aunque la construcción de ἦκω con una expresión de ubicación como dirección es minoritaria (ocho de ciento sesenta y ocho ejemplos<sup>14</sup>), en lo que respecta a los adverbios relativos, sin embargo, es prácticamente la única que se documenta (tres ejemplos<sup>15</sup>). El único ejemplo clásico de ἦκω con un adverbio relativo de dirección se halla en este pasaje de Jenofonte:

(15) X. Cyr. 1. 3. 4. 13-5. 1: (...) ὑμεῖς δὲ εἰς μὲν τὸ αὐτὸ ἡμῖν σπεύδετε, πολλοὺς δὲ τινας ἐλιγμοὺς ἄνω καὶ κάτω πλανώμενοι μόλις ἀφικνεῖσθε ὅποι ἡμεῖς πάλαι ἦκομεν.

*(...) vosotros os esforzáis por lo mismo que nosotros, pero, andando continuamente para arriba y para abajo, con dificultad llegáis adonde nosotros hace tiempo que hemos llegado.*

Una atracción de relativo en S. OC 1226 requiere una reinterpretación de βῆναι κεῖθεν. Si κεῖθεν no está atraído a ὅθεν, entonces βῆναι debe expresar origen en lugar de dirección (cf. *LSJ s.v.* βαίνω A I 3 y *DGE s.v.* βαίνω I 6). Por tanto, la traducción del verso ya no sería «ir allí de donde uno viene», sino «irse de allí adonde uno ha llegado» («allí» sería el antecedente

14. S. OT 687, 953, OC 937, 1472; E. Andr. 1111, Hel. 1445, Ba. 968-969, IA 886.

15. S. OT 687, 953 y OC 937. En los tres casos el predicado regente es un verbo de percepción (ὄραξ ‘ves’ *ad* OT 687 y OC 937, y σκόπει ‘observa’ *ad* OT 953), de modo que las oraciones de ἵνα podrían entenderse también como interrogativas indirectas impropias (cf. Suñer 1999).

de «adonde») o, habida cuenta del valor perfectivo de ἦκω, «irse de allí donde uno está» (*i.e.*, abandonar la vida). La alusión a la muerte no desaparece; solo cambia la manera como esta se conceptualiza, a saber, la muerte es entendida no como un retorno al lugar de origen (atracción inversa), sino como una marcha del lugar en el que uno se encuentra (atracción de relativo). Así, la referencia al inframundo, destino del movimiento, se torna aún más implícita, como en el uso eufemístico de βαίνω en perfecto, esto es, βέβηκα como sinónimo de τέθηκα. La reacción del coro justo después de la muerte de Alceste sirve de ejemplo:

(16) E. *Alc.* 392 (corifeo): βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν Ἀδμήτου γυνή.

*Se ha ido. Ya no existe la mujer de Admeto.*

Inmediatamente después sí se indica el lugar al que ha ido a parar Alceste (κάτω 'abajo'). Sin embargo, lo habitual con βαίνω es que ese tipo de información se omita, ya que se sobreentiende (cf. *e.g.*, S. *El.* 1151, *OT* 959, *Ph.* 494 y *OC* 1678).

(17) E. *Alc.* 393-397 (Eumelo): ἰὼ μοι τύχας, μαῖα δὴ κάτω | βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ | πᾶτερ, ὕφ' ἁλίωι, | προλιποῦσα δ' ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν τλάμων.

*¡Ay de mi suerte! Mamá se ha ido abajo. Ya no está, padre, bajo el sol, sino que ha dejado huérfana mi vida con su abandono, ¡desdichada!*

El análisis propuesto es coherente con la preferencia del griego antiguo por la atracción de relativo sobre la atracción inversa. Permite, además, salvar el inconveniente de la posición anómala de la construcción relativa con respecto a la supraordinada. Uno, en un intento de justificarla, podría pensar que el orden de S. *OC* 1226 es analógico al de los ejemplos con pronombres y adjetivos relativos en los que la construcción relativa no precede a la supraordinada, presuntamente por un desarrollo del orden habitual (Moorhouse 1982: 270)<sup>16</sup>. Ahora bien, coincide que esos ejemplos son discutibles, ya que, o bien admiten otra interpretación sintáctica, o bien parecen textualmente corruptos. Mencionaré solo uno para no eternizar la discusión (*vid.* n. [16] para el resto):

(18) S. *El.* 652-654 (Clitemnestra): (...) φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνειμι νῦν, | εὐήμεροῦσαν καὶ τέκνων ὄσων ἐμοὶ | δύσνοια μὴ πρόσεστιν ἢ λύπη πικρά.

*(...) conviviendo con los amigos con los que convivo ahora, próspera, y, de mis hijos, con cuantos no me son un tormento o un malestar amargo.*

τέκνων es la lectura de los manuscritos, si bien en Xr (Vindob. phil. gr. 161) la desinencia -οις está escrita sobre -ων en τέκνων y ὄσων. Independientemente, Fröhler y, más tarde, Benedict conjeturaron τέκνοις (Finglass 2010 [reimpr. corr. 2007]: *ad loc.*). Lloyd-Jones y Wilson editaron τέκνων en 1990 (OCT), pero luego se arrepintieron (1997: 36-37). Recomendaron leer τέκνοις en lo sucesivo, sugiriendo que τέκνων pudo haber surgido por una asimilación manuscrita a ὄσων (cf. Diggle 1984: 50-51 *ad E. Med.* 12). Sea como fuere, nada impide entender τέκνων como genitivo partitivo y la OR de ὄσων como libre, esto es, τέκνων (τούτοις) ὄσων.

16. Hom. *Il.* 6. 396 (cf. Gonda 1965: 5-7; Probert 2015: 165); S. *El.* 653, *Tr.* 152 (cf. Jebb 1892: *ad loc.*; Moorhouse 1982: 270); E. *Med.* 12 (cf. Diggle 1984: 50-51); X. *An.* 3. 1. 7. 1 (cf. Diggle 2002: esp. 85-86), *HG* 1. 4. 2. 4 (cf. Diggle 2002: 85), *Hier.* 7. 2. 8 (cf. Kühner-Gerth 1904: § 555. 4); IG II<sup>2</sup> 1193, l. 9 (cf. Schwyzler-Debrunner 1950: 642).

Es lo que hacen, por ejemplo, Jebb (1894: *ad loc.*), Kells (1973: *ad loc.*), Kamerbeek (1974: *ad loc.*) y Moorhouse (1982: 270).

## 5. CONCLUSIONES

El verso 1226 de *Edipo en Colono* de Sófocles plantea uno de esos interrogantes para los que no hay una respuesta cierta. Lo único que podemos hacer es proponer hipótesis.

El análisis tradicional, con atracción inversa, es pertinente porque confiere al texto la alusión a la muerte que demandan el contexto y los paralelos (esp. Thgn. 425-428). Así, la muerte está conceptualizada como un retorno de los mortales (βῆναι κεῖθεν [*pro* κεῖσε] ‘ir allí’) a su lugar de origen (ὄθεν περ ἦκει ‘de donde uno viene’), esto es, a la tierra. La idea de que la Tierra retoma sus frutos no es ajena al pensamiento griego (cf. *h. Hom.* 30. 6-7, *A. Ch.* 127-128 y *E. Fr.* 195, *Supp.* 531-536). Además, suplir κεῖσε (‘allí’) en κεῖθεν (‘de allí’) está en consonancia con el marco predicativo de βαίνω, que tiende a construirse con expresiones de dirección.

Dicho análisis, sin embargo, presenta el inconveniente de que no disponemos de otros ejemplos de atracción inversa con adverbios en los que la supraordinada preceda a la construcción relativa. De ahí que κεῖθεν ὄθεν haya sido blanco de conjeturas, como, por ejemplo, κεῖσ’ ὀπόθεν ‘allí de donde’ (Blaydes 1859) o κεύθε’ ὄθεν ‘las profundidades de donde’ (Dawe 1994). En el trabajo he desarrollado la propuesta de Apitz (1833) consistente en entender κεῖθεν ὄθεν como un caso de atracción de relativo. El adverbio relativo subyacente sería οἶ, ὅποι o ὀπόσε ‘adonde’, ya que ἦκω suele requerir un argumento de dirección. La traducción del verso pasaría a ser «irse de allí adonde uno ha llegado» o, teniendo en cuenta el valor perfectivo de ἦκω, «irse de allí donde uno está». Por tanto, la muerte estaría conceptualizada como una marcha de los mortales de la vida. La idea de que la tierra es el destino quedaría implícita, como en el uso eufemístico de βέβηκα en lugar de τέθηκα.

## 6. APÉNDICE: ARGUMENTOS DE ΒΑΤΝΩ, ΗΚΩ Y KATEPXOMAI EN EL DRAMA ÁTICO

Tabla 1: βαίνω

	Esquilo	Sófocles	Eurípides	Aristófanes	Total
Argumento elíptico	9	32	50	5	96 <sup>17</sup>
Dirección	6	24	80	1	111 <sup>18</sup>
Dirección y ruta	0	0	5	0	5 <sup>19</sup>
Extensión	0	2	3	1	6 <sup>20</sup>
Extensión y dirección	0	0	1	0	1 <sup>21</sup>
Origen	1	6	18	0	25 <sup>22</sup>
Origen y dirección	0	2	3	0	5 <sup>23</sup>
Ruta	2	3	17	1	23 <sup>24</sup>

17. Esquilo: *A.* 425, 924, 935; *Eu.* 256; *Supp.* 861, 191; *Pers.* 18, 1002, 1003. Sófocles: *Ai.* 921, 1414; *El.* 74, 979, 1151, 1436; *OT* 81, 959, 1073; *Ant.* 120, 246, 766, 1091; *Tr.* 134, 165, 345, 927; *Ph.* 277, 280, 494, 1196, 1216; *OC* 81, 82, 313, 841 (x2), 1491 (x2), 1575, 1678, 1696. Eurípides: *Alc.* 392, 580; *Med.* 439, 1164; *Hipp.* 580; *Andr.* 1022, 1028; *Supp.* 272, 1039, 1043, 1138, 1139, 1162; *HF* 429, 768, 880, 947; *Tr.* 184, 290, 582 (x2), 617, 804 (x2), 820, 835, 1145; *IT* 1109, 1133, 1273, 1289, 1478; *Io* 749, 1166; *Hel.* 1341, 1449, 1522, 1524; *Ph.* 106, 202, 844, 1019 (x2); *Or.* 971 (x2), 1505; *Rh.* 523, 544, 563, 692. Aristófanes: *Au.* 943, 1397; *Th.* 957; *Eq.* 1039; *Lys.* 106.

18. Esquilo: *Supp.* 831, 882; *Pr.* 272, 722-723; *Eu.* 1033; *A.* 36-37. Sófocles: *Ai.* 36-37, 1237, 1281; *El.* 1056-1057, 1093-1095, 1433; *OT* 125, 148, 771-772; *Ant.* 67, 996; *Tr.* 40-41, 195, 246-247; *Ph.* 834; *OC* 52, 179, 217, 226, 378, 613, 1052, 1358-1359, 1684. Eurípides: *Alc.* 393-394, 585-586, 863, 872; *Med.* 180, 766, 1019; *Heracl.* 62, 657, 910-911; *Hipp.* 233, 763; *Andr.* 287, 401, 683, 817; *Hec.* 436-437; *Suppl.* 729, 850, 1031-1032; *El.* 94, 320, 432, 532, 689, 777, 1236-1238; *HF* 178, 621, 630, 786-789, 955; *Tr.* 57, 123-128, 690, 783-784, 1039; *IT* 403 (x2), 460, 1138, 1285, 1382; *Io* 76, 95-96, 603, 689; *Hel.* 331 (x2); 605, 617, 661, 1087, 1610; *Ph.* 153, 172, 295, 596, 681 (x2), 793, 861-862, 1043-1045, 1558, 1728-1729; *Or.* 142-143, 301, 1044, 1185, 1524; *Ba.* 526-527, 646; *IA* 1103; *Rh.* 1, 24, 237-238, 242-244, 577, 689, 710. Aristófanes: *Ecc.* 913.

19. *E. Med.* 209-212; *HF* 23-24, 408-410; *Io* 1455; *Or.* 1361-1362.

20. Sófocles: *Ai.* 995; *Tr.* 874-875. Eurípides: *Alc.* 412-413; *Hipp.* 841, 1371. Aristófanes: *Nu.* 30.

21. *E. HF* 661-662.

22. Esquilo: *Ch.* 22. Sófocles: *El.* 311, 1386; *OT* 831-832; *Ant.* 106-107; *Tr.* 529; *OC* 1226 (?). Eurípides: *Alc.* 767; *Hipp.* 53, 245; *Andr.* 1061; *Supp.* 271, 1001-1002; *El.* 549, 588-589, 1173; *HF* 1112; *Tr.* 527-528, 808; *IT* 448-449, 906; *Hel.* 1515, 1613; *Ph.* 1322, 682.

23. Sófocles: *Ai.* 182-183; *OT* 151-153. Eurípides: *El.* 452-453; *Or.* 866-867; *Ba.* 1223-1224.

24. Esquilo: *A.* 407-408; *Th.* 904-905. Sófocles: *Ai.* 868; *Tr.* 114-115; *OC* 1547. Eurípides: *Alc.* 873; *Med.* 144-145, 829-830; *Heracl.* 625; *Hec.* 1056, [1079], 1171-1172; *El.* 1210, 1233-1234; *Tr.* 887-888; *Hel.* 1489-1490; *Ph.* 20, 1073-1074, 1561, 1720; *Or.* 977-978; *Rh.* 556. Aristófanes: *Ach.* 198.

Tabla 2: ἤκω

	Esquilo	Sófocles	Eurípides	Aristófanes	Total
Argumento elíptico	28	45	119	63	255 <sup>25</sup>
Dirección	17	18	104	29	168 <sup>26</sup>
Dirección y origen	0	0	2	4	6 <sup>27</sup>
Extensión	0	1	1	0	2 <sup>28</sup>
Origen	1	4	9	10	24 <sup>29</sup>
Ruta	1	2	0	0	3 <sup>30</sup>
Ubicación y dirección	1	0	0	0	1 <sup>31</sup>

25. Esquilo: *Pers.* 524, 692; *Th.* 40; *Supp.* 176, 726, 735, 933; *A.* 254, 258, 522, 531, 605, 619, 864, 1066, 1240, 1280, 1301, 1560; *Ch.* 827, 838, 1020; *Eu.* 236, 488; *Pr.* 103, 299, 661, 858. Sófocles: *Ai.* 185, 636, 789; *El.* 53, 130, 294, 318, 488, 666, 772, 797, 811, 1201; *OT* 86, 341, 342, 713, 1519; *Ant.* 394, 407, 629, 898, 1172, 1280; *Tr.* 289, 400, 1122; *Ph.* 13, 972, 1267, 1413; *OC* 12, 133, 287, 327, 357, 359, 397, 579, 653, 732, 784, 1105, 1177, 1266. Eurípides: *Alc.* 159, 488, 614, 889, 1036; *Med.* 460, 866; *Heracl.* 135, 382, 389, 637, 640, 659, 739, 862, 929, 941; *Andr.* 60, 79, 309, 738, 1050, 1070, 1105, 1232; *Hec.* 1, 141, 503, 509, 672, 731; *Supp.* 114, 457, 634, 760, 1035, 1222; *El.* 228, 392, 494, 656, 751, 760, 848, 893; *HF* 75, 146, 532, 601, 824, 1163; *Tr.* 1, 238, 869; *IT* 42, 237, 258, 350, 522, 772, 1080; *Io* 303, 640, 749, 1059; *Hel.* 278, 426, 449, 486, 534, 540, 783, 874, 1200, 1201, 1494; *Ph.* 83, 456, 463, 466, 706, 1072, 1075; *Or.* 68, 241, 245, 248, 688, 854, 856, 1321, 1323, 1348, 1554, 1628; *Ba.* 174, 180, 566, 661, 663, 666; *IA* 415, 425, 439, 634, 1361, 1536; *Rh.* 157, 223, 346, 347, 356, 387, 436, 632, 636, 650, 656, 658. Aristófanes: *Ach.* 23, 25, 37, 91, 890; *Eq.* 497, 808, 1320; *Nu.* 1383; *V.* 214, 243, 287, 606, 689, 798, 1333-1334; *Pax* 219, 265, 275, 289, 312, 824, 1041; *Au.* 255, 321, 460, 545, 1595; *Lys.* 15, 16, 24, 55, 63, 71, 250, 352, 595, 731, 924, 985, 1075; *Th.* 579, 1014, 1209; *Ra.* 503, 504, 1157, 1165, 1510; *Ec.* 19, 44, 291, 306, 877, 911; *Pl.* 269, 284, 324, 632, 849, 998, 1179, 1190.

26. Esquilo: *Pers.* 510-511; *Th.* 444-445, 861-862; *A.* 647, 679; *Ch.* 3, 215, 561, 659; *Pr.* 1-2, 191-192, 284-285, 717, 723-724, 735, 807-808, 1021. Sófocles: *OT* 687, 953, 1158, 1489-1490, 1492; *Ant.* 390; *Tr.* 185-186, 365-366, 984; *Ph.* 377, 500-501; *OC* 94, 451-452, 733-734, 738, 937, 1029-1030, 1472. Eurípides: *Cyc.* 279; *Alc.* 46, 291, 643, 1019; *Med.* 252, 569, 932; *Heracl.* 213, 275-276, 373; *Hipp.* 273; *Andr.* 102, 126, 170, 925-926, 1111; *Hec.* 84, 622, 748, 932; *Supp.* 128, 170, 356-357, 515-516, 670, 1022; *El.* 263, 347, 430, 614, 787, 883-884, 1054, 1319-1320; *HF* 335, 533, 616, 816, 954-955, 1156, 1281, 1294; *Tr.* 154, 427-428, 460-461, 615, 684; *IT* 93-94, 241, 377, 421, 578, 961; *Io* 5, 66, 299, 1177-1178; *Hel.* 813, 899, 1445; *Ph.* 154, 170, 579, 1317-1318, 1326, 1400, 1405, 1480-1481; *Or.* 87, 243, 447, 472-473, 491, 566, 671-672, 1113, 1211, 1280; *Ba.* 1, 449-450, 637, 639, 847, 968-969, 1237, 1380; *IA* 81-82, 511, 595, 665, 751-756, 886, 1002, 1067-1068, 1127, 1191, 1254, 1368; *Rh.* 52, 267-268, 325, 337, 927-928. Aristófanes: *Ach.* 646; *Nu.* 142; *V.* 410-412; *Pax* 115, 192, 845, 1010; *Au.* 372, 992, 1022, 1039, 1458; *Lys.* 463-464, 1063; *Th.* 646, 1148-1149; *Ra.* 137-138, 552, 606, 1128, 1153, 1156, 1508; *Pl.* 827-828, 841, 919, 1142, 1201, 1203.

27. Eurípides: *Io* 409; *Or.* 53. Aristófanes: *Au.* 1305, 1532-1533; *Lys.* 612-613; *Ec.* 281.

28. Sófocles: *Ant.* 988. Eurípides: *Andr.* 1125-1126.

29. Esquilo: *A.* 1625. Sófocles: *Ai.* 278-279; *El.* 45, 1202; *OC* 1226-1227 (?). Eurípides: *Heracl.* 804-805; *Andr.* 515-516; *El.* 1280-1281; *HF* 25, 296; *IT* 479; *Io* 539; *Hel.* 1543-1544; *Ph.* 708. Aristófanes: *Ach.* 506, 643-644; *Au.* 1136, 1587-1588; *Th.* 710; *Ec.* 300-301, 376, 520; *Pl.* 357, 521.

30. Esquilo: *Supp.* 475. Sófocles: *Ph.* 758; *OC* 905.

31. A. *Pr.* 729-730.

Tabla 3: κατέρχομαι

	Esquilo	Sófocles	Eurípides	Aristófanes	Total
Argumento elíptico	2	2	2	4	10 <sup>32</sup>
Dirección	3	0	4	6	13 <sup>33</sup>
Extensión	0	0	0	1	1 <sup>34</sup>

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alamillo, A. (1982). *Sófocles. Tragedias*. Gredos.
- Allen, T. W. (1931). *Homeri Ilias* (2 vols.). Oxford Clarendon Press.
- Allen, T. W., Halliday, W. R. y Sikes, E. E. (1936<sup>2</sup>). *The Homeric Hymns*. OUP.
- Apitz, J. (1833). *Sophoclis Trachiniae*. Libraria Orphanotrophei.
- Avezù, G., Guidorizzi, G., y Cerri, G. (2011<sup>2</sup>). *Sofocle. Edipo a Colono*. Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore.
- Basile, N. (1998). *Sintassi storica del greco antico*. Levante Editori.
- Bernabé, A. (2017). *Himnos homéricos*. Abada Editores.
- Blaydes, F. H. M. (1859). *Sophocles with English Notes* (vol. 1). Whittaker & Co.
- Brugmann, K. (1900<sup>2</sup>). *Griechische Grammatik (Lautlehre, Stammbildungs- und Flexionslehre und Syntax)*. C. H. Beck.
- Brunck, R. F. Ph. (1786). *Sophoclis quae exstant omnia cum veterum grammaticorum scholiis* (vol. 1). Apud Joannen Georgium Treuttei.
- Burnet, J. (1900-1907). *Platonis opera* (5 vols.). Oxford Clarendon Press.
- \_\_\_\_ (1924). *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and Crito*. OUP.
- Campbell, L. (1871<sup>1</sup>). *Sophocles. The Plays and Fragments* (vol. 1). Oxford Clarendon Press.
- \_\_\_\_ (1879<sup>2</sup>). *Sophocles. Edited with English Notes and Introduction* (vol. 1). Oxford Clarendon Press.
- Castello, L. A. (1985). El relativo griego. De la yuxtaposición a la subordinación. En L. A. Castello, S. M. García, A. D. Domingo y A. Vigo (eds.), *Aspectos sintácticos del pronombre relativo en griego, latín y castellano* (pp. 5-15). Biblos.
- Chantraine, P. (1953). *Grammaire homérique. Syntaxe* (vol. 2). Klincksieck.
- Collard, Chr. (1975). *Euripides. Supplices* (vol. 2). Bouma's Boekhuis.
- Comrie, B. y Kuteva, T. (2005). Relativization Strategies. En M. Haspelmath, M. S. Dryer, D. Gil y B. Comrie (eds.), *The World Atlas of Language Structures* (pp. 494-501). OUP.
- Crespo, E., Conti, L. y Maquieira, H. (2003). *Sintaxis del griego clásico*. Gredos.
- Dain, A. y Mazon, P. (1967). *Sofocle* (reimpr. corr. 1960, vol. 3). Les Belles Lettres.
- Dawe, R. D. (1979<sup>1</sup>). *Sophoclis tragoediae* (vol. 2). Teubner.

32. Esquilo: *Eu.* 462; *A.* 1283. Sófocles: *Ant.* 200; *OC* 601. Eurípides: *Alc.* 360; *Med.* 1015. Aristófanes: *Ra.* 771, 789, 1157, 1166.

33. Esquilo: *Th.* 991; *A.* 1647; *Ch.* 3. Eurípides: *Alc.* 73; *HF* 1101; *IT* 39; *Io* 1068. Aristófanes: *Lys.* 792; *Ra.* 1128, 1153, 1156, 1167, 1418. Los ejemplos *A. Ch.* 3 y *Ar. Ra.* 1128, 1153, 1156 entran dentro de esta categoría solo si se considera que ἐς γῆν ἐν ἤκω ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι ἐς ἀπό κοινοῦ ('en común').

34. *Ar. Ra.* 136.

- \_\_\_ (1985<sup>2</sup>). *Sophoclis tragoediae* (vol. 2). Teubner.
- \_\_\_ (1994). Conjectures on «Oedipus at Colonus». *ICS*, 19, 65-72.
- \_\_\_ (1996<sup>3</sup>). *Sophoclis Oedipus Coloneus*. Teubner.
- Diggle, J. (1981-1994). *Euripidis fabulae* (3 vols.). OUP.
- \_\_\_ (1984). On the Manuscripts and Text of Euripides. Medea II: The Text. *CQ*, 34(1), 50-65.
- \_\_\_ (2002). Xenophon, Anabasis 3, 1, 6-8 and the Limits of «Inverse Attraction». *SIFC*, 20(1/2), 83-86.
- Dindorf, G. (1830). *Poetae scenici Graeci*. Apud Black, Young et Young.
- Edición aldina (1502). *Sophoclis tragaediae* [sic] *septem cum commentariis*.
- Elmsley, P. (1824). *Sophoclis Oedipus Coloneus*. Sumptibus C. H. F. Hartmanni.
- Emde Boas, E. van, Rijksbaron, A., Huitink, L. y Bakker, M. de (2019). *The Cambridge Grammar of Classical Greek*. CUP.
- Finglass, P. J. (2010). *Sophocles. Electra* (reimpr. corr. 2007). CUP.
- Gonda, J. (1965). On Abuse of the Term 'Attraction'. *AClass*, 8, 1-10.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles. Antigone*. CUP.
- Hahn, E. A. (1964). Relative and Antecedent. *TAPhA*, 95, 111-141.
- Hermann, G. (1825). *Sophoclis Oedipus Coloneus*. Apud Gerhardum Fleischerum.
- Jebb, R. C. (1885<sup>1</sup>). *Sophocles. The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part II: The Oedipus Coloneus*. CUP.
- \_\_\_ (1889<sup>2</sup>). *Sophocles. The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part II: The Oedipus Coloneus*. CUP.
- \_\_\_ (1892). *Sophocles. The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part V: The Trachiniae*. CUP.
- \_\_\_ (1894). *Sophocles. The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part VI: The Electra*. CUP.
- \_\_\_ (1900<sup>3</sup>). *Sophocles. The Plays and Fragments with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part II: The Oedipus Coloneus*. CUP.
- Jiménez López, M. D. (2020). Las oraciones de relativo. En M. D. Jiménez López (coord. ed.), *Sintaxis del griego antiguo* (vol. 2, pp. 847-874). CSIC.
- Kamerbeek, J. C. (1974). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part V: The Electra*. Brill.
- \_\_\_ (1984). *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part VII: The Oedipus Coloneus*. Brill.
- Kells, J. H. (1973). *Sophocles. Electra*. CUP.
- Kühner, R. y Gerth, B. (1904). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache* (parte 2, vol. 1). Hahnsche.
- Lehmann, Chr. (1986). On the Typology of Relative Clauses. *Linguistics*, 24, 663-680.
- Lloyd-Jones, H. (2017). *Sophocles. Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus* (reimpr. corr. 1994). HUP.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson, N. G. (1990a). *Sophoclis fabulae*. OUP.
- \_\_\_ (1990b). *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*. OUP.
- \_\_\_ (1997). *Sophocles: Second Thoughts*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Luján, E. R. (2014). Relative Clauses. En G. K. Giannakis (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics* (vol. 3, pp. 224-231). Brill.
- Marchant, E. C. (1900-1920). *Xenophontis opera omnia* (5 vols.). Oxford Clarendon Press.
- Martínez Vázquez, R., Ruiz Yamuza, E. y Fernández Garrido, R. (1999). *Gramática funcional-cognitiva del griego antiguo* (vol. 1). Universidad de Sevilla.
- Meillet, A. y Vendryes, J. (1948<sup>2</sup>). *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Meineke, A. (1863). *Sophoclis Oedipus Coloneus*. Apud Wiedmannos.

- Moorhouse, A. C. (1982). *The Syntax of Sophocles*. Brill.
- Muchnová, D. (1999). A propos des propositions du type σὺ γάρ μ' ὄς εἰμι... | εἰρηκῶς κυρεῖς (Soph. O.C. 571). En B. Jacquiod (ed.), *Les complétives en grec ancien* (pp. 113-127). Publications de l' Université de Saint-Etienne.
- Musgrave, S. (1800). *Sophoclis tragoediae septem*. Oxford Clarendon Press.
- Napoli, M. (2014). Attraction (Mood, Case, etc.). En G. K. Giannakis (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics* (vol. 1, pp. 208-215). Brill.
- Nauck, A. (1867). *Sophoclis tragoediae*. Apud Weidmannos.
- \_\_\_ (1889). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Teubner.
- Page, D. L. (1938). *Euripides. Medea*. OUP.
- \_\_\_ (1972). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. OUP.
- Pearson, A. C. (1924). *Sophoclis fabulae*. OUP.
- Perna, E. (2013). *La frase relativa in greco antico. Analisi sintattica basata sul dialetto attico di Platone* [Tesis doctoral, Università degli Studi di Padova].
- Probert, Ph. (2015). *Early Greek Relative Clauses*. OUP.
- \_\_\_ (2016). Zeus on the Stud Farm? Against a Homeric Instance of *Attractio Relativi*. *Mnemosyne*, 69, 365-381.
- Ruijgh, C. J. (1971). *Autour de "te épique". Études sur la syntaxe grecque*. Hakkert.
- Schwyzler, E. y Debrunner, A. (1950). *Griechische Grammatik* (vol. 2). C. H. Beck.
- Smyth, H. W. (1956). *A Greek Grammar for Colleges* (ed. rev. por G. M. Messing). American Book Company.
- Sophocles, E. A. (1845<sup>11</sup>). *A Greek Grammar for the Use of Learners*. H. Huntington.
- Suñer, M. (1999). La subordinación sustantiva: La interrogación indirecta. En I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (vol. 2, pp. 2149-2195). Espasa.
- Tosi, R. (2017<sup>2</sup>). *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Rizzoli Libri.
- Touratier, Chr. (1980). *La relative. Essai de théorie syntaxique (à partir de faits latins, français, allemands, anglaise, grecs, hébreux, etc.)*. Klincksieck.
- Van Way, J. (2011). Relative Case Attraction in Ancient Greek and Latin: a Typological Perspective [Artículo inédito, presentado en la *Conference on Linguistics and Classical Languages*, Roma, 17-19/02/2011].
- Vigo, A. (1985). El caso del pronombre relativo en la subordinación nominal relativa. En L. A. Castello, S. M. García, A. D. Domingo y A. Vigo (eds.), *Aspectos sintácticos del pronombre relativo en griego, latín y castellano* (pp. 17-45). Biblos.
- Wackernagel, J. y Langslow, D. (ed.) (2009). *Lectures on Syntax with Special Reference to Greek, Latin, and Germanic*. OUP.
- Wakker, G. (1999). La différence entre οἶδα ὄς et οἶδα ὅστις. En B. Jacquiod (ed.), *Les complétives en grec ancien* (pp. 145-163). Publications de l' Université de Saint-Etienne.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis fabulae* (2 vols.). OUP.
- Young, D. y Diehl, E. (1971<sup>2</sup>). *Theognis*. Teubner.



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*<sup>1</sup>, 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 guerra<sup>2</sup> y de la desconfianza en la «clase política», contrapuesta en su conjunto al δῆμος<sup>3</sup>. 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 bizantinos<sup>4</sup>, la primera en ser traducida/recreada en lenguas vernáculas y ampliamente leída y apreciada en el Renacimiento y el primer Humanismo<sup>5</sup>. 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 Aquiles<sup>6</sup> 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 vida<sup>7</sup>. 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 heroísmo<sup>8</sup>, y por otros, prueba de su degradación<sup>9</sup>. Y es que en casi la totalidad de los estudios se insiste en la crueldad de la venganza llevada a cabo por la anciana<sup>10</sup>, 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). Matthaëi (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 ξενία<sup>11</sup>. 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 θεοδμήτῳ<sup>12</sup> πίτνει / σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς<sup>13</sup> 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 ἔσωζ' οἴκοις 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 desgracia<sup>14</sup>. 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 Polixena 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 Polixena, que sea el de su hija Casandra (vv. 676-677)<sup>15</sup>. 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 ἄπολις<sup>16</sup>// *sin hijos, sin hombre, sin patria*<sup>17</sup> (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 δέρκομαι<sup>18</sup> // *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  
/ δείσας<sup>19</sup> δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον<sup>20</sup>, / 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  
φέρειν<sup>21</sup>, / 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 humanos<sup>22</sup>. 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 τιμωρός<sup>23</sup>, 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 σοι 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)<sup>24</sup>: 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)<sup>25</sup>, 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 δύσμαχον<sup>26</sup>. / **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' εὔπως· 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 suyas 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 griego<sup>27</sup>.

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 desgracia<sup>28</sup> que está por sucederle a Poliméstor (vv. 1025-1033):

ἀλίμενόν τις ὡς εἰς ἄντλον<sup>29</sup> πεσῶν / †λέχριος ἐκπεσῆ φίλας καρδίας<sup>30</sup>, / ἀμέρσας βίον. τὸ γὰρ ὑπέγγυον / δίκαια καὶ θεοῖσιν οὐ συμπίπτει· / ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν. † / ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Ἄιδαν<sup>31</sup>, 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 hijos<sup>32</sup> y que, lleno de rabia e impotencia, amenaza a las troyanas (vv. 1039-1040): ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶ ποδί<sup>33</sup> / βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχούς // *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 ἀκμῆ<sup>34</sup> καλεῖ / Ἐκάβη παρεῖναι Τρωάσιν τε

28. Cf. Eurípides, *Electra* vv. 1147 y *Héracles* 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 διώλεσαν<sup>35</sup>; / 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»<sup>36</sup>, debía estar compuesta por movimientos rápidos dirigidos cada vez a un sitio<sup>37</sup>. 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 danza<sup>38</sup>. 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 castigo<sup>39</sup>.

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 Hécuba<sup>40</sup> y a juzgar de acuerdo con la justicia (κρίνω δίκαιος, 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)<sup>41</sup>, cómo después sacan cuchillos y acaban con la vida de estos (vv. 1160-1164)<sup>42</sup> y cómo le ciegan a él con alfileres<sup>43</sup> (vv. 1169-1171)<sup>44</sup>. 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 Políxena, 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.

fuego<sup>45</sup> (v. 1265)<sup>46</sup> y la muerte de Casandra y de Agamenón a manos de la esposa de éste<sup>47</sup> (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 Poliméstor 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 Poliméstor, la última fase de esa deshumanización<sup>48</sup>. 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 hijos<sup>49</sup> 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*<sup>50</sup>. Estas últimas son las encargadas de ejecutar los versos conclusivos de la tragedia<sup>51</sup> (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 gineocrático 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.
- Loraux, 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.

## CUALIDADES MUSICALES Y ACTORALES EN SÓFOCLES: FUENTES Y TESTIMONIOS<sup>1</sup>

### MUSICAL AND ACTING QUALITIES IN SOPHOCLES: SOURCES AND TESTIMONIES

Fernando Pérez Lambás

Universitat de València

Fernando.Perez@uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 20 de octubre de 2021

#### RESUMEN

La anécdota, transmitida por Ateneo (1.20 E-F), de que Sófocles era un músico bastante aclamado presenta todavía algunas controversias sobre cómo y en qué circunstancias tuvieron lugar las supuestas participaciones musicales y actorales del dramaturgo. En este artículo se ofrece una revisión de las diversas fuentes, tanto anteriores como posteriores a Ateneo, que transmiten esta anécdota, con el fin de analizar cuál fue el tipo de participación realizada y entender mejor la razón por la cual el tragediógrafo abandonó la actuación.

**PALABRAS CLAVE:** Sófocles, Ateneo, *Támiris*, *Nausícaa*.

#### ABSTRACT

The anecdote, transmitted by Athenaeus (1.20 E-F), of the so lauded musical qualities of Sophocles has still some controversies about how and in which circumstances these performances happened. In this paper, the author examines the different sources that transmit this anecdote, in order to analyse what kind of performance Sophocles realized and in order to understand the reason why he stopped acting.

**KEYWORDS:** Sophocles, Athenaeus, *Thamyris*, *Nausicaa*.

#### 1. CUESTIONES PRELIMINARES

La tragedia griega se podría definir como un espectáculo colectivo que, celebrado en el marco de las festividades religiosas en honor de Dioniso, se encontraba principalmente vinculado al elemento visual —la ὄψις— y a la composición musical —la μελοποιία—, dos de las partes

1. Este trabajo se inserta en el marco del proyecto DISIECTA MEMBRA: La tradición literaria griega en los ss. III-IV d.C. Gramáticos, rétores y sofistas como fuentes de la literatura greco-latina (III) (Ref. FFI2017-83315-C2-1-P).

constitutivas del género trágico de acuerdo con la teoría aristotélica<sup>2</sup>. Por desgracia, la pérdida de estos dos elementos sólo puede ser compensada parcialmente gracias al escaso material textual que ha sobrevivido<sup>3</sup>. Así, este artículo se va a centrar en la parte musical y actoral de la tragedia griega, un aspecto de difícil restitución para los estudiosos, pero fundamental en las representaciones dramáticas de la época. Con todo, no es nuestra intención reconstruir elementos musicales y actorales propios del género, sino más bien prestar atención a las habilidades que manifestaron los dramaturgos de época clásica sobre estos aspectos.

Más concretamente, en este trabajo se ofrece una revisión de las distintas fuentes que transmiten la noticia de que Sófocles no sólo fue reconocido por la composición dramática, sino también por sus cualidades musicales, tal como él mismo demostró actuando en algunas de sus obras. Debemos suponer que tanto la composición de tragedias como el conocimiento musical serían dos aspectos especialmente vinculados entre sí, pues las representaciones dramáticas no se entendían todavía sin los cantos corales, ya que éstos constituían la parte central y más importante de la pieza teatral. De este modo, las tragedias griegas eran un espectáculo en parte cantado y en parte recitado, razón por la cual los dramaturgos que las componían debían de tener importantes conocimientos musicales y actorales<sup>4</sup>.

El análisis de los testimonios, que transmiten la noticia anteriormente indicada<sup>5</sup>, nos permitirá comprender mejor la naturaleza de las participaciones actorales y musicales que ocuparon parte de la vida de Sófocles. En primer lugar, se pretende observar con mayor claridad la fama de que gozó el tragediógrafo durante su época como músico, tal como pueden confirmar las fuentes examinadas. En segundo lugar, se procurará analizar cómo se produjeron estas actuaciones, que parecen estar siempre ligadas a la dirección de un grupo de coreutas, siendo así similares en todos los casos. En tercer lugar, se intentará comprender de manera más clara las causas por las cuales la tradición afirma que Sófocles abandonó la actuación. Según la anónima *Vita Sophoclis*, este abandono fue debido a la debilidad vocal del propio dramaturgo<sup>6</sup>. Esta explicación, como veremos, ha llamado la atención de algunos estudiosos y ha parecido contraria

2. Vid. Arist. *Po.* 1450a. Además de ser la mimesis de acciones elevadas y solemnes (Arist. *Po.* 1449b), la tragedia griega consistía en un complejo espectáculo, en el que se alternaban partes cantadas y partes recitadas en forma de poesía dramatizada, realizado en el contexto de las festividades religiosas en honor de Dioniso. Sus temas estaban extraídos del mito, por medio del cual la sociedad ateniense reflexionaba sobre sus valores políticos, sociales y culturales, así como sobre sus propios rituales y su religión, reafirmando con ello la identidad de grupo, vid. Goldhill 1987: 85-86; Griffin 1998: 39. Existían además varios festivales en los que se representaban tragedias, comedias y dramas satíricos, siendo el mejor conocido las Grandes Dionisias de Atenas, vid. Pickard-Cambridge 1973: 57.

3. El conocimiento que tenemos sobre la música es todavía menor de lo que sabemos sobre tragedia griega, que consistía precisamente en una representación musical. Este aspecto, tan importante en el teatro de la época, sólo se puede reconstruir de manera muy somera gracias a las descripciones verbales de instrumentos, modos y estilos musicales, así como al análisis de los metros poéticos, que nos pueden ayudar a inferir algunos ritmos musicales, vid. Wright 2019: 256; West 1992: 4-8; Hall 2002: 3-5.

4. Como prueba de ello se puede citar el hecho de que no era infrecuente que el poeta, que representaba una tetralogía en el festival, produjera también sus propias obras, mientras que en algunos casos se contrataban productores distintos, quizá por la conciencia de que la composición y la producción podían requerir habilidades distintas, vid. Pickard-Cambridge 1973: 84-85. El mismo Ateneo (1.21E) afirma que dramaturgos como Esquilo o Frínico eran expertos en pasos de baile y componían la coreografía de sus propios dramas.

5. Primero se analizará el testimonio transmitido por Ateneo de Náucratis (Ath. 1.20 E-F = *TrGF.* 4, test. 28), por ser la fuente más completa sobre la anécdota. En segundo lugar, se tienen en cuenta la *Vita Sophoclis* 3-5 Radt y los testimonios iconográficos, ambas fuentes anteriores a Ateneo. En tercer lugar, se examinan las fuentes bizantinas, concretamente el tratado *Sobre la tragedia* 12 (*TrGF.* 4, test. 99b) y las referencias presentes en Eustacio de Tesalónica (cf. *Commentarii ad Homeri Iliadem* 381, 8 Van der Valk = *TrGF.* 4, test. 29; *Commentarii ad Homeri Odysseam* 1553, 63 Stallbaum = *TrGF.* 4, test. 30).

6. *Vit. Soph.* 4 Radt (διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν).



a la apreciación de que probablemente dejara la actuación a causa del incremento de actores profesionales<sup>7</sup>. Por nuestra parte, en este artículo se defiende la idea de que ambas explicaciones no son contradictorias, sino perfectamente posibles y no excluyentes.

## 2. LA PROFESIONALIDAD MUSICAL DE SÓFOCLES SEGÚN ATENEO DE NÁUCRATIS

Ateneo de Náucratis es la fuente más importante y completa sobre la anécdota que comentamos. En su *Banquete de los eruditos* afirma lo siguiente:

Σοφοκλῆς δὲ πρὸς τῷ καλὸς γεγενῆσθαι τὴν ὥραν ἦν καὶ ὀρχηστικὴν δεδιδαγμένος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὄν παρὰ Λάμπρω. Μετὰ γοῦν τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν περὶ τρόπαιον γυμνὸς ἀγλιμμένος ἐχώρευσε μετὰ λύρας· οἱ δὲ ἐν ἱματίῳ φασί. Καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκίθαρῖσεν· ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε<sup>8</sup>.

Sófocles, además de haber sido guapo en su juventud, aprendió el arte de la danza y de la música, cuando todavía era un niño, junto a Lampro. Pues bien, después de la batalla naval de Salamina, bailó con su lira, ungido con aceite y desnudo, en torno a un trofeo; otros afirman que lo hizo con el manto puesto. Además, él mismo tocó la cítara cuando representó el *Támiris*; y jugó a la pelota de manera sobresaliente cuando produjo su *Nausícaa*<sup>9</sup>.

En un contexto en el cual el erudito de Náucratis informa sobre algunos personajes especialmente conocidos y reputados por el arte musical y la habilidad en la danza, se pone como ejemplo a Sófocles, que desde pequeño fue instruido en el arte de la música y el baile —ὀρχηστικὴν καὶ μουσικὴν— junto a Lampro<sup>10</sup>. Para ejemplificar esta afirmación, se aportan tres anécdotas diferentes que parecen haber sido bastante conocidas en la época del dramaturgo.

La primera de ellas se sitúa en el contexto de la batalla naval de Salamina, tras la cual los atenienses erigieron un monumento —τρόπαιον— en torno al que celebraron y conmemoraron la victoria sobre los persas<sup>11</sup>. Se trataba de una ceremonia en que no sólo se alegraban del alivio experimentado ante una amenaza que, al menos de manera temporal, se había alejado, sino también glorificaban el orgullo ateniense de superioridad sobre el enemigo y agradecían a los dioses la ayuda recibida para derrotar a los persas<sup>12</sup>. En este acto de celebración, Sófocles fue elegido para entonar el peán de la victoria acompañado de su lira<sup>13</sup>, una anécdota que la tradición ha utilizado como conexión entre los tres tragediógrafos más reputados de la época. Pues también Esquilo participó en la batalla de Salamina, precisamente en el mismo lugar en que nació Eurípides<sup>14</sup>.

La información que transmite Ateneo sobre la participación de Sófocles en Salamina únicamente reconoce que el dramaturgo bailó con su lira —ἐχώρευσε μετὰ λύρας— en torno al mo-

7. Vid. Pickard-Cambridge 1973: 130, n. 4.

8. Ath. 1.20 E-F = *TrGF*. 4, test. 28.

9. Todas las traducciones son personales.

10. Scodel (2012: 28) sostiene que Lampro es un error por Lamprocles, ya que Lampro debió de haber sido más joven que Sófocles y probablemente coetáneo de Aristóxeno.

11. Esto debió de producirse en torno al 480 a. C., cuando el joven Sófocles debía de contar con apenas unos 15 o 16 años, en edad —o casi— de ser inscrito en el demo ático de Colono como ciudadano, vid. Jouanna 2007: 18-19.

12. Jouanna 2007: 19.

13. Sobre esta información adicional que no aparece en Ateneo, vid. *Vit. Soph.* 3 Radt.

14. Cf. *Vit. Aesch.* 12 Radt; *Vit. Soph.* 3 Radt; *Vit. Eur.* 3-4 Kannicht. Sobre esta conexión, vid. Villari 1996: 700-701; Jouanna 2007: 19-20.

numento anteriormente mencionado. Asimismo, el hecho de que el erudito de Náucratis ofreciera diferentes variantes sobre la manera en que se produjo esta actuación —si lo hizo desnudo o con un manto— es una prueba de que las habilidades musicales del poeta eran bien conocidas en la época del dramaturgo, pues son varias las fuentes que debieron de transmitir la noticia.

La segunda y la tercera anécdotas referidas por Ateneo parecen ser consecuencia de la primera. A raíz del éxito cosechado en Salamina, Sófocles actuó como músico, de manera excepcional, en dos de las obras que él mismo compuso y representó, tocando la cítara en *Támiris* y jugando a la pelota en *Nausícaa*<sup>15</sup>.

La primera de estas obras pone en escena al tracio Támiris, un músico reputado por su arte, que se jacta de ser superior a las Musas tocando la cítara. A causa de la *hybris* del héroe, las hijas de Zeus lo dejan ciego, lisiado y olvidadizo de sus habilidades musicales, tras una competición musical en que éstas son declaradas vencedoras<sup>16</sup>. La noticia tiene especial importancia desde el momento en que Támiris era un joven tracio no sólo aclamado por su habilidad musical sino también por su belleza<sup>17</sup>, igual que sucedía con Sófocles, guapo en su juventud y elogiado por sus cualidades musicales, de acuerdo con la información transmitida por el pasaje citado de Ateneo. Esta relación entre el héroe y el dramaturgo nos induce a considerar que Sófocles debió de aparecer en el personaje de Támiris. Con todo, algunos estudiosos han planteado la posibilidad de que el dramaturgo se limitara a tocar la cítara como personaje mudo, debido a la información, ofrecida por la *Vita Sophoclis*, de que Sófocles tenía una voz débil<sup>18</sup>. Con todo, parecería extraño pensar que Sófocles no actuó en el papel principal tratándose de una anécdota fácilmente vinculable con el personaje protagonista<sup>19</sup>. Más bien, si la *Vita* informa además de que el dramaturgo separó la actuación de la composición, mientras que antiguamente el poeta también actuaba, deberíamos suponer que, en los momentos iniciales de su carrera, el joven Sófocles debió haber participado también como actor<sup>20</sup>.

El tipo de participación que realizó el dramaturgo se puede entender mejor si analizamos también los personajes que formaban el coro. Mientras que algunos han pensado que éste estaba compuesto por las Musas, que competían en el certamen con Támiris, otros sostienen que sus componentes eran un grupo simpatizante del héroe, pues éstas no podían ser al mismo tiempo parte y árbitro de la competición<sup>21</sup>. Esta segunda interpretación, según creemos, cuadraría mejor con las otras dos intervenciones musicales de Sófocles, ya que en todas ellas el dramaturgo pa-

15. Vid. Jouanna 2007: 20.

16. Sobre el argumento, vid. Jouanna 2007: 630. El mito era bien conocido tanto en la época de Sófocles como anteriormente, cf. Hom. *Il.* 2.594-600; E. *Rh.* 915-925; Apoll. I, 3, 3. Para un recorrido por los distintos tratamientos del mito, vid. Jebb & Headlam & Pearson 2017a: 176-178. Interesante nos parece la comparación entre *Támiris* de Sófocles y *Antíope* de Eurípides realizada por López Cruces (2007: 6-10).

17. Wright 2019: 93.

18. Vid. *Vit. Soph.* 4 Radt. Sobre esta controversia, vid. Radt 1999: 46; Jouanna 2007: 743, n. 25.

19. Por su parte, Kovacs (2013: 497) afirma que nos faltan datos para afirmar con seguridad que Sófocles participó en el papel de Támiris, ya que la *Vita* se limita a informar sobre su participación en la obra como citaredo. Este hecho, por tanto, deberíamos examinarlo desde la distancia y con ciertas reservas, pues carecemos de testimonios explícitos. También se ha señalado la extrañeza de que, en la cerámica que mencionaremos más adelante, no haya una etiqueta que identifique al personaje con Sófocles, si fue tanta la fama que adquirió por esta actuación, vid. Wright 2019: 258.

20. Además, por razones de lengua y estilo esta tragedia se ha situado en la época de juventud del dramaturgo, vid. Webster 1936: 200; Lucas de Dios 1983: 112-113.

21. Vid. Lucas de Dios 1983: 111-112. También se ha argumentado, en contra de que las Musas formen el coro, que éstas eran nueve, mientras que el grupo de coreutas generalmente eran doce o quince; aunque esto ha sido refutado por Wright (2019: 94), que además se muestra partidario de que las tragedias fragmentarias *Las Musas* y *Támiris* son realmente la misma. Otros, intentando aunar las dos posturas, han pensado que había dos coros: uno formado por las Musas y otro simpatizante de Támiris.

rece haber actuado como director o guía de un grupo de coreutas. El coro debía de estar formado, como afirma Lucas de Dios (1983: 112), por «un grupo entusiasta del héroe»<sup>22</sup>. Así podrían confirmarlo también los fragmentos 238, 240 y 245 (ed. Radt), pertenecientes a esta misma obra, pues todos ellos parecen estar puestos en boca del coro, que apoyaba al héroe en la competición, del que se dice que componía sus versos *περίαλλα*, ‘sobremanera’<sup>23</sup>, una calificación que recuerda el adverbio *ἄκρως*, esta vez referido a Sófocles en el pasaje citado de Ateneo. Por todo ello, la participación de Sófocles en esta tragedia debió de consistir en la dirección coral y musical, tocando la cítara de manera tan extraordinaria y bella como el personaje principal, muy probablemente en el papel de Támiris, lógicamente antes de que el dramaturgo abandonara la actuación de manera definitiva.

De acuerdo con la información ofrecida por Ateneo, Sófocles participó también como actor jugando a la pelota en su obra *Nausícaa*<sup>24</sup>, en la que también hizo gala como músico de manera magistral<sup>25</sup>. En este caso el argumento está extraído del canto sexto de la *Odisea* de Homero, en que la joven Nausícaa, hija de Alcínoo, el rey de los feacios, recibe a Ulises en la playa, donde el héroe acaba de llegar exhausto tras un naufragio y las jóvenes feacias se encuentran jugando a la pelota después de lavar la ropa<sup>26</sup>. En un momento indeterminado, la pelota se escapa y va a parar a la orilla, donde Nausícaa se topa con Ulises<sup>27</sup>. Tras esto, las muchachas huyen espantadas y los personajes principales se quedan en escena<sup>28</sup>. El tipo de participación de Sófocles y los componentes del coro de esta obra resultan más fáciles de conocer gracias al testimonio de Eustacio de Tesalónica, que, en el siglo XII d. C., aporta dos nuevas informaciones ausentes en el pasaje de Ateneo<sup>29</sup>. La primera hace referencia al título de la obra, que se conocía con el nombre de *Nausícaa* o *Lavanderas*, en alusión al personaje principal o al coro, respectivamente. La segunda alude al papel que jugó Sófocles en este drama, del que se especifica que actuó en el personaje de Nausícaa. Como consecuencia de este testimonio, podemos llegar fácilmente a la conclusión de que Nausícaa, como personaje principal, debió de conducir el coro de jóvenes feacias que danzaban y cantaban alegremente en la orilla mientras jugaban a la pelota<sup>30</sup>. Por tanto, igual que en *Salamina* y en *Támiris*, la participación de Sófocles en esta representación

22. Como argumento en favor de nuestra interpretación se puede afirmar que, como es bien sabido, en la tragedia griega el coro puede tener, entre sus principales funciones, deliberar y reflexionar sobre los hechos que estaban sucediendo en la representación. A medida que avanza la acción, los comentarios del coro se hacen copartícipes y acompañantes de los avatares experimentados por los héroes del drama, sintiendo sus mismos miedos y preocupaciones. Tal es el caso de tragedias como *Antígona* y *Edipo Rey*, donde el coro está formado por ciudadanos de la comunidad, vid. Burton 1980: 138.

23. *TrGF* 4, 245.

24. Sobre la controversia de si esta obra es una tragedia o un drama satírico, vid. Krumeich & Pechstein & Seidensticker 1999: 394-395.

25. Vid. Lucas de Dios 1983: 218.

26. Hom. *Od.* 6.99ss. Sobre el argumento, vid. Jouanna 2007: 648-649. De manera sucinta, algunas de las controversias más importantes sobre esta obra aparecen en Jebb & Headlam & Pearson 1917b: 92.

27. Como se ha supuesto (O’Sullivan 2012: 20), Sófocles podría estar haciéndose eco de una metáfora poética según la cual la pelota lanzada se asemejaría al lanzamiento de Eros, el Amor, que penetraría en el objeto deseado: Ulises. Según esto, el juego de la pelota de las chicas podía asociarse con el erotismo, una imagen similar a la que encontramos en Anacreonte (*PMG* 358) y en Apolonio de Rodas (3.113-150). Además de estas imágenes, se debe constatar que jugar a la pelota era un ejercicio frecuente en Grecia. Entre otras anécdotas, Ateneo (1.19a) cuenta que los atenienses hicieron ciudadano a Aristónico el caristio, jugador de pelota de Alejandro, y le rindieron honores erigiéndole una estatua. Probablemente en la estatua se le representara jugando a la pelota, vid. O’Sullivan 2012: 17-18.

28. Séchan 1967: 168; Jouanna 2007: 649.

29. Eust. *Com. Od.* 1553.63 Stallbaum.

30. Jouanna 2007: 21.

debió de estar vinculada a la conducción coral. Si en esta obra el dramaturgo actuó en el personaje principal, también lo pudo hacer en *Támiris*, a pesar de la débil voz que algunos han visto como un argumento que incapacitaría a Sófocles para actuar en el papel protagonista.

### 3. LA VITA SOPHOCLIS Y LOS TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

Otra valiosa información sobre las cualidades musicales de Sófocles la encontramos en la anónima *Vita Sophoclis*, breve escrito de carácter biográfico datado en torno al siglo I a. C., cuyo autor debió de servirse de fuentes muy diversas y posteriores a la época clásica<sup>31</sup>. El testimonio, aunque es menos completo que Ateneo, aporta información adicional que nos permite reconstruir la importante fama que experimentó el dramaturgo en su época:

Διεπνήθη δὲ ἐν παισὶ καὶ περὶ παλαιστράν καὶ μουσικὴν, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ἐστεφανώθη, ὡς φησὶν Ἴστρος (*FGrHist.* 334 F 35). Ἐδιδάχθη δὲ τὴν μουσικὴν παρὰ Λάμπρω, καὶ μετὰ τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν Ἀθηναίων περὶ τρόπιον ὄντων μετὰ λύρας γυμνὸς ἀηλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξῆρχε. (...) Καὶ πολλὰ ἐκαιούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν (πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο αὐτός), τοὺς δὲ χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ β' ἰε'· καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε. Φασὶ δὲ ὅτι καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδι ποτε ἐκιθάρισεν, ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γεγράφθαι<sup>32</sup>.

Se formó con otros niños tanto en la palestra como en la música, y fue coronado en ambas, según afirma Istro. Aprendió la música con Lampro, y, después de la batalla naval de Salamina, cuando los atenienses estaban en torno al trofeo, condujo, ungido y desnudo con su lira, el coro que cantaba el peán de la victoria. (...) Y muchas fueron las innovaciones que introdujo en los concursos: en primer lugar, separó la profesión de actor de la de poeta a causa de su propia debilidad vocal (pues en otro tiempo también el poeta actuaba él mismo), e hizo pasar el número de coreutas de doce a quince, e inventó el tercer actor. Afirman que una vez, tomando la cítara, la tocó una sola vez en *Támiris*, por lo que fue representado con su cítara en las pinturas de la Stoa Pecile.

Las coincidencias léxicas entre la *Vita Sophoclis* y el texto de Ateneo podrían hacernos extraer dos conclusiones apriorísticas: o bien Ateneo tuvo la *Vita* como fuente o bien ambos se sirvieron de una fuente común más extensa. La segunda opción parece más acertada si tenemos en cuenta que Ateneo incluye referencias que son omitidas por la *Vita*, como la belleza del poeta o su participación en *Nausícaa*. Por su parte, en la *Vita* aparecen igualmente testimonios que se encuentran ausentes en Ateneo, como la información de que el autor fue galardonado por sus habilidades en la palestra y en la música<sup>33</sup>. En virtud de los diferentes contextos en que se alude el testimonio en ambos casos —sobre la música en Ateneo y sobre la educación del poeta en la *Vita*—, es fácil suponer que la fuente común no fuera ninguna biografía anterior más extensa, sino un escrito de otra naturaleza, probablemente de carácter musical. Si atendemos al fundamentado estudio de Villari (1996: 705-706), esta fuente pudo ser Aristóxeno, un músico peripatético contemporáneo de Alejandro Magno, aficionado a las biografías y mencionado como fuente en la *Vita* en varias ocasiones<sup>34</sup>.

31. Sobre esto, vid. Lefkowitz 2012: 78.

32. *Vit. Soph.* 3-5 Radt.

33. Sobre las diferencias y divergencias entre ambos textos, vid. Villari 1996: 698-699.

34. En concreto, se menciona la fuente de Aristóxeno para referirse a la profesión del padre de Sófocles (*Vit. Soph.* 1 Radt) y aludir a la anécdota de que fue el primer ateniense en incorporar la música frigia a sus propios cantos (*Vit. Soph.* 23 Radt).

De acuerdo con los objetivos que se planteaban al principio, son tres los datos importantes que nos aporta la *Vita* frente al testimonio del de Náucratis. En primer lugar, el verbo utilizado para referirse a la participación de Sófocles en Salamina —ἐξῆρχε— confirma que el dramaturgo, en esta ocasión, actuó como ἐξάρχων, conduciendo el coro que ejecutó el canto en honor de la victoria<sup>35</sup>. Así pues, si en Ateneo sólo se informa de que Sófocles bailó con su lira en torno al trofeo en la celebración de Salamina, el pasaje de la *Vita* presenta información adicional sobre el tipo de participación, que parece haber estado relacionada con la dirección coral del peán que se cantó en conmemoración de la victoria.

En segundo lugar, la información de que la causa principal de la separación de las profesiones de actor y poeta fue mayormente la debilidad vocal del propio Sófocles —διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν— ha parecido extraña entre los estudiosos. A este respecto, Pickard-Cambridge (1973: 130, n. 4) sugiere que el motivo principal de esta separación no fue la debilidad de voz del poeta, sino más bien el incremento de actores profesionales, hecho que implica una mayor especialización<sup>36</sup>. Pero también es posible que esta tenue voz fuera una de las causas que propiciara la aparición del tercer actor, cuya innovación sofoclea se cita a continuación en la *Vita*, y por consiguiente el auge de actores profesionales. Pues la causa ofrecida por este testimonio podría perfectamente referirse a la escasa preparación vocal de algunos dramaturgos, en comparación con los actores profesionales.

Un caso parecido lo encontramos en Pi. O. 6.87-89, un pasaje en el que, de acuerdo con el escoliasta<sup>37</sup>, Píndaro se sirvió de un tal Eneas como maestro del coro para que animara a éstos a entonar un canto en honor de Hera Partenía, ya que la débil voz del poeta —διὰ τὸ ἰσχνόφωνον— le impedía recitar él mismo los coros. En el mismo comentario se afirma además que esta costumbre era frecuente entre los poetas. Por consiguiente, si esta manera de proceder era habitual, no parecería extraño pensar que Sófocles declinó actuar él mismo en sus obras porque se lo impedía su endeble voz, propiciando con ello la aparición del tercer actor y de profesionales en la actuación, que acabaron distinguiéndose claramente de los dramaturgos<sup>38</sup>.

Por el contrario, tanto Scodel (2012: 29) como Tyrrell (2012: 25) atribuyen la referencia a la debilidad vocal del poeta a una invención tradicional y falsa, pues según ellos este cambio debió de estar simplemente motivado por el incremento de actores profesionales. Sobre esta controversia, Lefkowitz (2012: 80) se limita a exponer las distintas posibilidades de interpretación sobre la μικροφωνία de Sófocles, afirmando que ésta puede ser una justificación real o una mera invención, pero sin mostrarse claramente partidario de ninguna postura. Sí parece acertada la duda que Scodel (2012: 29) plantea sobre la veracidad de muchas afirmaciones hechas por las *Vitae* de los tres tragediógrafos canónicos. Pues la tradición ha ido forjando anécdotas que, aunque quizá pudieron guardar relación con estos dramaturgos, no siempre deben ser atribuidas de manera directa a éstos<sup>39</sup>. Pero en este caso, pensamos que la debilidad vocal del poeta, como

35. En este tipo de representaciones, bien establecidas en el culto, se podía seguir un patrón recurrente según el cual un citaredo —el ἐξάρχων— daba comienzo al canto y conducía un grupo de coreutas que le respondía, vid. West 1992: 339.

36. Pickard-Cambridge (1973: 93) también afirma que más adelante sería la misma polis quien empezaría a proporcionar los tres actores de la representación, distribuidos entre los dramaturgos, mientras que en un principio eran los propios autores quienes actuaban (cf. Suda, v 170). Por su parte, Kovacs (2013: 495) sugiere que quizá la actuación de Sófocles en *Támiris* hizo al corego ahorrarse un citarista.

37. Sch. Pi. O. 6.149a, 188.

38. Por su parte, el biógrafo de Esquilo reivindica para él la innovación del tercer actor, vid. *Vit. Aesch.* 15 Radt.

39. Esto es evidente si tenemos en cuenta que la tradición se ha construido sobre la base de los cánones alejandrinos, que consideraban a Esquilo, Sófocles y Eurípides los más importantes dramaturgos de la centuria. Un ejemplo de estas anécdotas podría ser el incremento de coreutas de 12 a 15 o la introducción del tercer actor, cambios atribuidos a Sófocles, ya que estos hechos deberían consensuarse con el magistrado a cargo del festival. También

parece confirmar la comparación con el texto de Píndaro, pudo ser una causa paralela al auge de actores profesionales, no necesariamente contradictoria, como a menudo se ha pensado. Como sostiene Wilson (2009: 60-61), el hecho de que el propio Sófocles representara el papel de Támiris y que posteriormente abandonara la actuación podría sugerir una interesante analogía entre el músico mítico y el poeta trágico. Pues el dramaturgo experimentó el mismo destino que el personaje tracio al perder su capacidad vocal y musical después de una juventud elogiada por su belleza y sus habilidades musicales<sup>40</sup>.

Una tercera información importante transmitida por la *Vita* hace referencia a los testimonios iconográficos, fuente imprescindible para confirmar que Sófocles obtuvo un reconocimiento significativo por sus actuaciones musicales<sup>41</sup>. En concreto, la *Vita* informa de que el dramaturgo fue representado tocando la cítara en la Stoa Pecile en reconocimiento por su actuación en *Támiris*<sup>42</sup>. El más importante vaso que parece reflejar esta representación muestra al músico rodeado de un grupo de mujeres, identificadas con las Musas, en algunas de las cuales se lee la etiqueta XOPONIKA, ‘vencedoras en el coro’. Sin duda, como afirma Wright (2019: 257-258), estas indicaciones muestran que la imagen refleja una representación teatral. A pesar de la inexplicable ausencia de etiqueta que identifique de manera directa al poeta, se ha pensado que Támiris podría estar retratando realmente al mismo Sófocles, en el famoso certamen musical que enfrentaba al héroe con las hijas de Zeus<sup>43</sup>. Las muchas representaciones dramáticas grabadas en cerámica defienden la idea de que este vaso, con mucha probabilidad, estaría basado en una representación dramática, seguramente la tragedia de Sófocles. Esta abundancia iconográfica muestra además que el mito de Támiris era muy popular en el siglo V a. C.<sup>44</sup>

Pero también pareció ser importante la escena del encuentro entre Ulises y Nausícaa, pues Pausanias (I 22.6) describe una representación de Polignoto que, según se ha pensado, pudo inspirarse en la tragedia homónima de Sófocles<sup>45</sup>. Igual que *Támiris*, esta tragedia presenta varios testimonios iconográficos que confirman la importancia que tuvo este mito en el teatro ático<sup>46</sup>. Además, como sugiere Séchan (1967: 172), el hecho de que se sucedan diferentes representaciones gráficas en poco tiempo, posteriores a la escenificación de la obra, puede ser un indicio de que Sófocles renovó y reactualizó un mito que ya se conocía desde los poemas homéricos. Pero lo mismo parece suceder con la historia de Támiris, cuyos testimonios icono-

pueden haber sido forjadas por la tradición las muertes legendarias de algunos poetas (cf. *Vit. Soph.* 14 Radt; *TrGF.* 4, test. 89), la afirmación de que Sófocles aprendió su arte de Esquilo (*Vit. Soph.* 4 Radt) o la conexión de los tres tragediógrafos más conocidos con la batalla de Salamina, explicada anteriormente.

40. Támiris, de manera similar a Sófocles, se volvió callado, débil y olvidadizo de sus habilidades a causa de su jactancia ante las musas, vid. Wilson 2009: 60.

41. Para un catálogo de los distintos testimonios iconográficos de *Támiris*, vid. Webster 1967: 152. Sobre las posibles representaciones de *Nausícaa*, vid. Webster 1967: 149-150.

42. Esta representación debió de ser anterior al 460 a. C., año en que se terminó la Stoa Pecile, y fue probablemente pintada por Polignoto, vid. Trendall & Webster 1971: 69. Sobre esta pintura, algunos han pensado incluso que su referencia en la *Vita* puede deberse a una confusión o que la imagen representaba a Sófocles, bien simplemente como citaredo bien en el papel de Támiris, tocando la cítara, vid. Séchan 1967: 196-197.

43. Cf. Webster 1936: 203; Hall 2002: 9; Wright 2019: 257-258. Una de las mujeres ha sido identificada con Argiope, la madre de Támiris, y tiene la etiqueta «Eveón es guapo». Esto ha sido explicado porque Euaion, hijo de Esquilo y reputado actor, representó el papel de Argiope, mientras que Sófocles jugó en el personaje de Támiris.

44. Webster (1967: 152) y Kovacs (2013: 495-496) recogen hasta ocho representaciones gráficas que retratan el tema.

45. Vid. Lucas de Dios 1983: 218; Jouanna 2007: 649.

46. Sobre las distintas representaciones gráficas de este mito, vid. Webster 1967: 149-150; Séchan 1967: 168-172; Trendall & Webster 1971: 66.

gráficos muestran la importancia que tuvo el tragediógrafo en la fijación de una versión mítica, cuyo esquema general ya se conocía anteriormente.

Todas estas informaciones confirman que Sófocles obtuvo desde joven una importante fama como músico, por lo que fue premiado en varias ocasiones, como afirma la *Vita*<sup>47</sup>. Las tres actuaciones parecen indicar que el dramaturgo se encargó de conducir y dirigir un coro en dos de las tragedias pertenecientes a su época de juventud, tras el éxito obtenido y reconocido por su memorable actuación en Salamina. A causa de su endeble voz, igual que sucedía con otros poetas como Píndaro, Sófocles fue uno de los principales promotores de la escisión de las profesiones de actor y dramaturgo, quedando su actuación en *Támiris* como algo excepcional y propio de su carrera de juventud, como indica la *Vita* mediante el adjetivo μόνω aplicado al título de la obra.

#### 4. LAS FUENTES BIZANTINAS

Además de Ateneo, la *Vita Sophoclis* y los testimonios iconográficos, los eruditos bizantinos se hicieron eco de la anécdota sobre las cualidades excepcionales de Sófocles como músico. Ninguna información adicional nos aporta el tratado anónimo del siglo XI d. C. *Sobre la tragedia*, atribuido a Miguel Pselo, que, teniendo como fuente probablemente la *Vita*, referencia la noticia con el objetivo de describir las características de un género literario que hace muchos siglos desapareció en su forma original<sup>48</sup>.

Καὶ κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λύρα ἐν τῷ Θαμύρᾳ<sup>49</sup>.

Y de la cítara en sus tragedias se sirvieron tanto Eurípides como Sófocles, y Sófocles también de la lira en su *Tamiras*.

La alusión a Sófocles como un experto músico no sólo aparece en este pasaje, sino también en *Sobre la tragedia* 5<sup>50</sup>, momento en el cual se indica que Sófocles fue el primero en introducir los tonos musicales que se conocen como lidios y frigios, utilizando estos últimos en sus ditirambos. Esta información, además de confirmar el reconocimiento del dramaturgo como pionero en la composición musical, remite de manera clara a *Vita Sophoclis* 23, en que aparece la misma información con palabras muy similares. Además, el pasaje mencionado de la *Vita* anuncia de manera expresa la fuente primaria de esta información, que es Aristóxeno. Por ello, debemos suponer que la fuente directa del tratado sea probablemente la *Vita*, que, a su vez, igual que comentábamos en el caso de Ateneo, podría haber tenido como fuente inicial Aristóxeno<sup>51</sup>.

Además de los posibles antecedentes del tratado, debemos llamar la atención sobre dos aspectos que diferencian este pasaje del resto de testimonios analizados. El primero hace referencia a la mención de la lira como instrumento del que se sirvió el poeta, que parece estar bien diferenciado de la cítara, de la que se dice que utilizaron tanto Sófocles como Eurípides. Este cambio no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que, en la Grecia clásica, el término λύρα podía referirse a cualquier tipo de lira o cítara en términos generales; aunque si el contexto

47. Vid. Lefkowitz 2012: 79.

48. Sobre la discutible autoría de este tratado, la temática y sus diferencias y semejanzas con la *Poética* aristotélica, encontramos interesantes observaciones en Barber & Papaioannou 2017: 82-90.

49. *Sobre la tragedia* 12 = *TrGF*. 4, test. 99b.

50. Recogido también en *TrGF*. 4, test. 99a.

51. Sobre esto, vid. Villari 1996: 705-706.

tendía a ser más específico se diferenciaba entre la *χέλυσ λύρα*, propiamente la *λύρα*, y la lira de caja, que sería más bien la *κιθάρα*, dependiendo del modo de fabricación<sup>52</sup>. Debido al empleo del término genérico *λύρα* para referirse, de manera laxa, tanto a la lira como a la cítara, no es de extrañar que el autor del tratado confunda los dos términos y los dé como diferentes, cuando en realidad se están refiriendo a lo mismo.

El segundo elemento que debemos tener en cuenta es la diferencia lingüística existente en el nombre de Támara. Así, mientras que en el resto de fuentes estudiadas éste se declina según el modelo de los temas en dental de la declinación atemática —*Θάμυρις*, -ιδος—<sup>53</sup>, en este pasaje aparece según los masculinos de los temas en alfa —*Θαμύρας*, -ου—. Estas interferencias entre declinaciones eran ya frecuentes desde la época arcaica<sup>54</sup>. Por ello, nada o poco debería extrañarnos, pues quizá el autor del tratado conociera o hubiera leído el término en una forma diferente de la que aparece en la *Vita*, suponiendo que ésta sea su fuente principal. También en Ateneo el nombre se encuentra atestiguado a veces con iota y a veces con alfa<sup>55</sup>, por lo que tampoco sería extraño considerar que, además de la *Vita*, el autor del tratado conociera la obra del de Náucratis, que pudo haberle servido también de fuente. En un principio, se admite de manera general que la forma perteneciente a la declinación de los temas en alfa se correspondería con el ático<sup>56</sup>, mientras que otros dialectos tendrían una forma en iota perteneciente a la declinación atemática. Este doblete también es recordado por Eustacio, en un momento en que el erudito de Tesalónica compara la excelencia que tenían algunos dramaturgos en tocar la cítara con la habilidad musical de los aedos homéricos<sup>57</sup>. Entre estos últimos se usaba de manera recurrente la forma atemática *κίθαρις*, que Eustacio considera un eolismo, frente a la predominantemente ática *κιθάρα*, que se acabaría imponiendo entre los poetas de época clásica.

Más importante que el anterior es el testimonio de Eustacio de Tesalónica, en el siglo XII d. C., que cita la anécdota al hilo de sus comentarios homéricos<sup>58</sup>. Las coincidencias léxicas con el texto de Ateneo nos inducen a considerar que su fuente sería probablemente Ateneo de Náucratis, aunque con diferencias sustanciales que conviene comentar. Mientras que en la referencia de *Deipnosophistai* se cita a Sófocles como modelo por sus cualidades musicales, en la noticia ofrecida por el obispo de Tesalónica ésta se pone al servicio de los comentarios homéricos. En sus *Commentarii ad Homeri Iliadem*, Eustacio compara al poeta de Colono con los aedos homéricos. Pues igual que aquellos el dramaturgo destacaba por su excepcionalidad en el manejo de la cítara.

Ἵτι δὲ τὸ σπουδαίως κιθαρίζειν ἐφιλειτο τοῖς παλαιοῖς... μαρτυρεῖ... καὶ ἡ τραγική, ἐν ἧ προλάμπων Σοφοκλῆς περιάδεται οὐ μόνον δεινὸς εἶναι σφαιρίσαι, ὡς ἡ κατ' αὐτὸν ἐδήλωσε δραματικὴ Ναυσικάα, καθὰ καὶ ἐν τοῖς εἰς τὴν Ὀδύσσειαν (Τ 30) δηλοῦται, ἀλλὰ καὶ κιθαρίζειν ἄκρος, οὕτω δὲ καὶ ὀρχεῖσθαι καὶ χορεύειν<sup>59</sup>.

Que se solía tocar la cítara de manera virtuosa entre los antiguos, lo atestigua también el género trágico, en el cual Sófocles brilló por su canto, pues no sólo era hábil en el juego de la pelo-

52. Sobre la diferencia de concepción en los términos *λύρα* y *κιθάρα*, vid. Kovacs 2013: 478-479.

53. Nótese el acusativo *Θάμυριν* que aparece en Ath. 1.20 E-F.

54. Cf. Hom. *Il.* 2.595; *TrGF.* 4, 245; Pl. *R.* 620a; E. *Rh.* 925; Paus. 10.30.8; Poll. 4.75.

55. Cf. Ath. 2.20, 4.78, 7.56, 14.40.

56. *LSJ* s. v. *Θάμυρις*.

57. Eust. *Com. Il.* 381.8 Stallbaum.

58. Uno de los motivos por los que Eustacio cita a Sófocles es precisamente por la relación que este último mantiene con Homero, de quien toma muchos de los temas, vid. Miller 1946: 99.

59. Eust. *Com. Il.* 381.8 Stallbaum = *TrGF.* 4, test. 29.



ta, como hizo ver en su drama *Nausícaa*, tal como se muestra en los comentarios a la *Odisea* (T 30), sino también era excelente en tocar la cítara, así como en bailar y en festejar con coros.

La anécdota, relatada por Eustacio, indica con claridad que Sófocles tenía un importante dominio en jugar a la pelota —σφαιρίσαι—, en el arte de la danza —ὀρχεῖσθαι καὶ χορεύειν— y en tocar la cítara —κιθαρίζειν—, hechos que se ejemplifican con la historia de *Nausícaa*. Esta habilidad se pone de manifiesto mediante los adjetivos δεινός y ἄκρος, el segundo de los cuales recuerda el adverbio ἄκρως, que aparecía en Ateneo con el mismo sentido. Pero a diferencia de Ateneo, que aplicaba el adverbio a σφαιρίσαι, en Eustacio el adjetivo se refiere a κιθαρίζειν, un verbo que parece tener en mente la participación de Sófocles en *Támiris*, aunque ésta no se mencione de manera expresa. En el mismo sentido, la oposición οὐ μόνον... ἀλλὰ καὶ parece indicar que Eustacio está pensando en las dos obras, aunque sólo se nombre una de ellas. Por otra parte, en Ateneo también se cita directamente la actuación del poeta en *Nausícaa*, que se encuentra ausente en la *Vita*. Por estos motivos, es fácil suponer que la fuente principal de Eustacio podría ser directamente el erudito de Náucratis. Como prueba de ello se puede indicar también el hecho de que Eustacio era un importante conocedor de la obra de Ateneo, cuyo modelo le sirve de inspiración en numerosas ocasiones<sup>60</sup>.

El pasaje anteriormente mencionado remite a los *Commentarii ad Homeri Odysseam* de Eustacio, en los cuales, como es esperable, se menciona la participación de Sófocles en *Nausícaa*, cuyo episodio, como ya se ha dicho, retoma una conocida escena del canto sexto de la *Odisea*. El motivo de la cita es, por tanto, diferente que en los testimonios anteriores. En este caso, Eustacio se encuentra comentando el episodio del encuentro entre Ulises y Nausícaa en la playa de los feacios. No puede pasar por alto la participación de Sófocles en su versión dramática sobre esta escena, pues la importante fama obtenida por el dramaturgo hace que sea de mención obligatoria.

Μάλιστα δέ, φασίν, ἐπεμελήθησαν ὕστερον σφαιριστικῆς, πόλεων μὲν κοινῇ Λακεδαιμόνιοι, βασιλέων δὲ ὁ μέγας Ἀλέξανδρος, ἰδιωτῶν δὲ Σοφοκλῆς ὁ τραγικός· ὃς καὶ, ὅτε, φασί, τὰς πλυντρίας ἐδίδασκε, τὸ τῆς Ναυσικάας πρόσωπον σφαίρα παιζούσης ὑποκρινόμενος ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν<sup>61</sup>.

Y especialmente, según afirman, se ocuparon después del arte de la pelota, en el ámbito público, entre las ciudades los lacedemonios y entre los reyes Alejandro Magno; en el terreno de los particulares, Sófocles el poeta trágico. Pues cuando éste, según dicen, representó *Lavanderas*, por su actuación en el personaje de Nausícaa jugando a la pelota obtuvo una gran fama.

Este último testimonio resulta fundamental para un mejor conocimiento de la noticia. Pues son dos las informaciones que el estudioso aporta: el título alternativo *Lavanderas* —τὰς πλυντρίας—, que haría referencia al coro, y la participación de Sófocles en el papel de la protagonista femenina, por lo que adquirió una fama considerable y fue altamente valorado en su época —ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν—. Por ello, la crítica moderna ha considerado que la obra podía tener un doble título, tomado de los componentes del coro o del personaje principal<sup>62</sup>.

Por falta de datos no podemos conocer la razón por la cual existen ambas divergencias entre Ateneo y Eustacio, pero es fácilmente deducible que el obispo de Tesalónica hubiera podido suponer la información directamente del erudito de Náucratis. Pues si la historia presenta al

60. Interesantes observaciones sobre la influencia de Ateneo en Eustacio tenemos en Vannicelli 2019: 173.

61. Eust. *Com. Od.* 1553.63 Stallbaum = *TrGF* 4, test. 30.

62. Cf. Radt 1999: 361; Jouanna 2007: 648; Wright 2019: 104.

dramaturgo jugando a la pelota en una obra cuya escena más conocida, ya desde Homero, hace precisamente referencia al lavado de la ropa y al juego de la pelota entre las jóvenes feacias, el papel representado por Sófocles tuvo que ser el de Nausícaa. Difícilmente habría obtenido una reputación tan importante si su participación hubiera sido de otro modo. Una prueba de ello es además el hecho de que, como comentábamos al principio, las tres participaciones del dramaturgo debieron de estar relacionadas con la dirección coral, un tipo de intervención que nos hace pensar en el papel de la protagonista.

## 5. CONCLUSIONES

Son tres las conclusiones que se pueden extraer después del análisis de las distintas fuentes que describen las anécdotas sobre las tres participaciones musicales de Sófocles.

En primer lugar, los múltiples testimonios que transmiten esta noticia, desde la *Vita Sophoclis* hasta los eruditos bizantinos pasando por Ateneo, insisten en la fama y la popularidad que Sófocles adquirió como músico durante su juventud y por la cual obtuvo varios reconocimientos. Pero no sólo son importantes las fuentes literarias y biográficas, sino también los numerosos testimonios iconográficos, que representan al joven Sófocles tocando la cítara y podrían ser también una demostración de la conocida reputación que el poeta alcanzó durante el siglo V a. C. Según parece, el reconocimiento principal lo consiguió en la celebración de Salamina, en la cual bailó y tocó la cítara como ἑξάρχων, conduciendo el coro que entonó el canto en conmemoración de la victoria. A raíz de la fama obtenida, Sófocles tocó la cítara, también de manera excepcional, en sus obras *Támiris* y *Nausícaa*, en el papel del personaje protagonista, ambas pertenecientes a la época de juventud del dramaturgo.

En segundo lugar, todos los casos estudiados parecen demostrar que las tres participaciones de Sófocles tienen que ver con la dirección coral, que el autor ejerció acompañado de la cítara. En el caso de la actuación en Salamina, el verbo ἐξῆρχε de la *Vita* confirma que el mismo Sófocles dio inicio y dirigió la actuación coral que ejecutó el canto de victoria. Pero lo mismo sucede con las obras *Támiris* y *Nausícaa*, en las que el autor parece haber actuado en el papel protagonista como director y guía de un grupo de coreutas.

En tercer y último lugar, tras estas representaciones dramáticas, el joven Sófocles abandonó la actuación, distinguiendo así las profesiones de actor y de compositor de tragedias. Esta separación se encuentra motivada por la debilidad vocal que el propio dramaturgo tenía, un hecho frecuente entre los poetas, como muestra el pasaje de Píndaro analizado anteriormente. Este habría sido el motivo principal por el que el tragediógrafo no podía competir con actores especializados, cuya preparación vocal era lógicamente mayor. La μικροφωνία del autor, como debió de suceder también en otros casos, pudo ser la causa más importante que favoreció el incremento de actores profesionales, como un oficio claramente diferenciado. Por tanto, la información sobre la endeble voz de Sófocles no necesariamente tuvo que ser un hecho inventado y contradictorio con respecto al auge de actores profesionales, como se ha señalado en algunas ocasiones.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Barber, Ch. & Papaioannou, S. (2017). *Michael Psellos on literature and art: a byzantine perspective on aesthetics*, Notre Dame, Indiana.
- Burton, R. W. B. (1980). *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford.
- Goldhill, S. (1987). «The great Dionysia and civic ideology», *JHS* 107, pp. 58-76.
- Griffin, J. (1998). «The social function of Attic tragedy», *CQ* 48/1, pp. 39-61.

- Hall, E., «The singing actors of antiquity», en Easterling, P. & Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, pp. 3-38.
- Jebb, R. C. & Headlam, W. G. & Pearson, A. C. (1917a). *The fragments of Sophocles* (vol. 1), Cambridge.
- \_\_\_\_ (1917b). *The fragments of Sophocles* (vol. 2), Cambridge.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*, Paris.
- Kovacs, G. A., «Stringed instruments in fifth-century drama», en Harrison, G. W. M. & Liapis, V. (eds.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden-Boston, 2013, pp. 477-499.
- Krumeich, R. & Pechstein, N. & Seidensticker, B. (1999). *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.
- Lefkowitz, M. R. (2012<sup>2</sup>). *The lives of the Greek poets*, Baltimore.
- López Cruces, J.L., «Eurípides músico: Antíope y la reescritura de los mitos musicales», en Campos Daroca, F. J. & García González, F. J. & López Cruces, J. L. & Romero Mariscal, L. P. (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, 2007, pp. 3-37.
- Lucas de Dios, J. M<sup>a</sup>. (1983). *Sófocles: fragmentos*, Madrid.
- Miller, H. W. (1946). «Ο ΦΙΛΟΜΗΡΟΣ ΣΟΦΟΚΛΗΣ and Eustathius», *CPh* 41, pp. 99-102.
- O'Sullivan, L. (2012). «Playing ball in Greek antiquity», *G&R* 59/1, pp. 17-33.
- Pickard-Cambridge, A. (1973). *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- Radt, S. (ed.) (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (vol. 4), Göttingen.
- Scodel, R., «Sophocles' biography», en Ormand, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, 2012, pp. 25-37.
- Séchan, L. (1967). *Études sur la tragédie grecque et ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Trendall, A. D. & Webster, T. B. L. (1971). *Illustrations of Greek drama*, London.
- Tyrrell, W. B., «Biography», en Markantonatos, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden-Boston, 2012, pp. 19-37.
- Vannicelli, P. (2019). «Commerci comici: a proposito di Ermippo fr. 61 K.-A.», *SemRom* 8, pp. 165-179.
- Villari, E. (1996). «Une hypothèse sur les sources d'Athénée (*Deipn.* I 20 e-f) et de la *Vita Sophoclis* (3-5): Aristoxène, musicien et biographe», *REG* 109, pp. 696-706.
- Webster, T. B. L. (1936). *An introduction to Sophocles*, Oxford.
- \_\_\_\_ (1967). *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, London.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*, Oxford.
- Wilson, P., «Thamyris the Thracian: The Archetypal Wandering Poet?», en R. Hunter, R. & Rutherford, I. (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, 2009, pp. 46-79.
- Wright, M. (2019). *The lost plays of Greek tragedy: Aeschylus, Sophocles and Euripides* (vol. 2), London-New York.

## HÈCATE AL DRAMA ÀTIC: INVOCACIONS I CULTE EN TRAGÈDIA I COMÈDIA

### HECATE IN ATTIC DRAMA: INVOCATIONS AND CULT IN TRAGEDY AND COMEDY

Andrea Sánchez i Bernet

Universitat de València

Andrea.Sanchez@uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 20 de octubre de 2021

#### RESUMEN

El culte a divinitats ctòniques o infernals constitueix un aspecte ben particular de la religió grega clàssica dins del qual destaca Hècate, que s'esmenta al drama àtic en ocasions d'allò més diverses, adés associada a la màgia i l'inframón, adés a aspectes més positius de ritus de pas i protecció domèstica. A través de l'estudi de les fonts primàries —tragèdia i comèdia d'època clàssica—, pretenem, en primer lloc, sistematitzar les al·lusions a Hècate al drama i comprovar fins a quin punt s'hi representa el seu culte real, així com la seva relació amb uns altres déus ctònics. Segonament, comentem els passatges més significatius en funció del seu context per a determinar la funció dramàtica del culte a Hècate. Amb aquestes dades, en tercer lloc, examinarem les semblances i diferències detectades al corpus, tant entre subgèneres dramàtics com entre autors, mirant de discernir com evoluciona la caracterització de la deessa.

**PARAULES CLAU:** Hècate, déus ctònics, religió grega, tragèdia, comèdia, drama àtic.

#### ABSTRACT

The worship of chthonic or infernal deities is a very particular aspect of classical Greek religion where Hecate stands out. The infernal goddess is mentioned in Attic drama on various occasions, sometimes associated with the magical and the underworldly, sometimes with the more positive aspects of rites of passage and household protection. Through the analysis of primary sources —classical-era tragedy and comedy—, we will attempt, first of all, to systematize the allusions to Hecate in drama and to verify to what extent her real cult is represented, as well as her relationship with other chthonic gods. Second, we discuss the most significant passages in accordance to their context, in order to dilucidate the dramatic function of Hecate's cult. Thirdly, with these data we will examine the similarities and differences detected in the corpus, both amongst dramatic subgenres and amongst authors, and thus discern how the characterization of the goddess evolves.

**KEYWORDS:** Hecate, chthonic gods, Greek religion, tragedy, comedy, Attic drama.

## 1. INTRODUCCIÓ

Dins del complex i bigarrat conjunt d'entitats de la religió grega destaquen els éssers (hi-po)-ctònics, inferiors o tel·lúrics, aquells relacionats amb la terra i que habiten l'inframón, concebut com a espai fosc d'on sorgeixen les riqueses minerals i vegetals i on romanen els morts. Es debat fins a quin punt es tracta d'un conjunt de divinitats i herois separat a la pràctica, en el culte, del dels déus olímpics, superiors o celestials (cf. Ekroth, 2002: 310-325). Sí que queda clar que el grec estableix clarament com a conceptes antònims epítets que al·ludeixen a aquesta categorització. A més, es registren molt més sovint els termes referits als déus ctònics, concebuts com a punt marcat i que, com a epítet, indiquen l'epiclesi o funció específica d'una divinitat que, altrament, és comunament concebuda com a olímpica. Aquest és el cas de Zeus ctònic, Dèmeter ctònica, Hermes ctònic...

A banda d'entitats col·lectives o més o menys abstractes com les Erinies, els somnis o Tàntos, sols uns pocs déus són inherentment ctònics: notablement Hades o Plutó i Hècate. El doble nom d'Hades deixa clara la dualitat de la majoria d'éssers ctònics<sup>1</sup> i, de fet, molts d'ells simplement personifiquen, a la literatura, el món desconegut del més enllà, mentre sols Hermes ctònic, les Erinies i, sobretot, Hècate, tenen funcions més específiques associades amb la mort. En aquest treball ens centrarem, doncs, en Hècate, la principal deessa ctònica femenina i una de les més individualitzades (si bé també progressivament sincretitzada amb algunes deesses olímpiques), concretament en el seu paper al drama àtic.

Aquesta divinitat menor ha suscitat molt d'interès per la seva vinculació a la foscor de la nit, la màgia i, en general, a la inversió de l'ordre establert, notablement arran de la proliferació d'estudis sobre grups o pràctiques secundàries o marginals. No podem aprofundir en el ric estat de la qüestió sobre els interrogants que encara suscita aquesta deessa ni, encara menys, en tot el que l'envolta. A grans trets, Hècate ha estat examinada, d'una banda, pels historiadors de la religió grega per a resoldre la seva complexa relació amb unes altres divinitats femenines descobrint-ne la funció primigènia, l'extensió original del seu culte i, molt particularment, la seva expansió en èpoques hel·lenística i imperial<sup>2</sup>. Malgrat que en alguns casos es tenen en compte les fonts literàries, certament des d'aquesta perspectiva resulten molt més informatives les restes arqueològiques, la iconografia, l'epigrafia o, sobretot, els anomenats «papirs màgics». D'altra banda, l'anàlisi dels textos literaris s'ha centrat de manera més aviat tangencial en Hècate com a origen de l'arquetip de la fetillera, concebuda inicialment com a sacerdotessa o deixebra seva, que des d'època imperial presenta ja característiques que romandran constants fins a les diferents literatures modernes europees<sup>3</sup>. Combinant aquests dos enfocaments, en els últims anys han proliferat articles i treballs acadèmics que examinen la figura d'Hècate des de la interacció entre literatura i pràctica religiosa<sup>4</sup>.

En el cas del teatre grec, la tragèdia, la comèdia o el drama satíric no són només gèneres literaris, sinó també, en origen, actes religiosos: representacions ofertes als festivals primaverals de les Grans Dionísies o les Lenees. Esdevenen, doncs, particularment aptes per a l'estudi de la representació de la divinitat. La nostra aproximació a la figura d'Hècate parteix de l'anàlisi de

1. Ara bé, per a Fairbanks (1900: 247-248) la mort i l'agricultura són esferes oposades que sols en cultes locals, al Peloponès, dominen unes mateixes deïtats.

2. Cf. Berg (1974), Magalhães Carnevale (2012), Henrichs (2019), Rodríguez Valdés (2019, 2020), López Carrasco (2017, 2021).

3. Cf. Mikalson (1989), Stanley Spaeth (2014), Ripat (2014).

4. Adopten una perspectiva mixta, que continua o aprofundeix en els estudis de la religió grega que combinen les fonts literàries amb d'altres arqueològiques, iconogràfiques, etimològiques, etc. Riess (1897), Eitrem (1941), Serafini (2015), Molina Martín (2015), Smith (2016).

les seves invocacions i al·lusions al text dramàtic per a, en primer lloc, sistematitzar els esments a Hècate al drama i comprovar fins a quin punt s'hi representa el seu culte real, així com la seva relació amb uns altres déus ctònics. Segonament, comentem els passatges més significatius en funció de llur context per a determinar la funció dramàtica del culte a Hècate en la intersecció de pràctica religiosa i estilització literària. Amb aquestes dades, finalment, examinarem les semblances i diferències detectades al corpus, tant entre subgèneres dramàtics com entre autors, mirant de discernir com evoluciona la caracterització de la deessa.

## 2. HÈCATE AL DRAMA ÀTIC

### 2.1. Personatge de narracions mítiques

Un primer tipus d'esments d'Hècate al drama és el d'aquells que podríem considerar de caire mitològic o narratiu: al·lusions a la deessa com a personatge de fets evocats pels personatges com a exemples o comparacions. No constitueixen en si un acte religiós, però sí que poden incloure certs elements rituals o significatius del culte. En un passatge de l'*Alexandre* d'Eurípides, Cassandra profetitza que sa mare esdevindrà la gossa d'Hècate, metamorfosi que lliga el dol i l'afany de revenja de la reina troiana amb el món femení i l'associació amb els gossos<sup>5</sup> de la deessa a qui ajudarà:

E. fr. 968 Nauck:  
Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔσῃ.

*Seràs un gos dedicat a Hècate portadora de llum*<sup>6</sup>.

Aristòfanes parodia aquest vers en un fragment d'obra incerta posant-lo en boca d'un personatge femení, aparentment com a amenaça:

Ar. fr. 608 K.-A.:  
ΓΥ. καὶ κύων ἀκράχολος  
Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου γενήσομαι.

*Dona: I en un gos lladrador dedicat a Hècate portadora de llum esdevindrà.*

Tot i que Hècate apareix com a personatge menor en uns altres mites, sobretot lligats al rapte de Pèrsefone, a partir dels quals adquireix l'epítet de «portadora de llum», com veurem més endavant, el cert és que, com molts altres déus ctònics, no protagonitza grans relats mítics, si més no a la literatura conservada. La tragèdia, tangencialment Eurípides, i amb molt major detall Licofró a l'*Alexandra*, inclou sols el seu tènue vincle amb Hècuba i el cicle troià. Paga la pena detenir-nos en aquesta obra, per bé que ja plenament hel·lenística, per a il·lustrar quins elements es prendran com a característics d'Hècate en èpoques posteriors. Si bé la narració (Lyc. *Alexandra*, 1174-1188) insisteix en la transformació i l'horrible destí d'Hècuba, aquest passatge constitueix també l'ècfrasi més completa al drama dels atributs típics de la deessa: verge, triforme, adorada amb torxes i patrona de les cruïlles, que castiga amb els esfereïdors lladrucs nocturns dels gossos els qui no l'adoren ni li fan sacrificis, propiciatoris i foscos, com

5. Els gossos dins de la religió grega es vinculen quasi exclusivament amb les divinitats infernals (com Cerber amb Hades) i concretament amb Hècate, possiblement per ser un animal domèstic d'hàbits nocturns que podia menjar cadàvers insepulcres. L'associació es reforçarà per influència de l'egipci Anubis en època imperial (López-Carrasco, 2017: 8).

6. Les traduccions són pròpies.

a Hades. Al text se li apliquen epiclisis exòtiques com Brió, Zeríntia o Ferea, deesses amb atributs anàlegs, com també la tràcia Bendis.

## 2.2. Personatge dramàtic

Atesa l'escassa presència d'Hècate com a personatge mitològic, no sobta la seva absència com a personatge dramàtic en obres de teatre que solen representar, justament, aquesta mena de narracions. Enfront d'uns altres déus que sí que actuen com a tals i apareixen en escena, també ctònics, com seria el cas de les Erínies a *Eumènides*, Caront a *Granotes* o la Mort mateixa a *Alceste*, d'Hècate sols podem conjecturar el seu paper al fragmentari *Bel·lerofont* d'Eurípides a partir de la segona persona de l'imperatiu que acompanya el vocatiu «tenebrosa guardiana» i l'esment d'un pedestal dedicat a la deessa de les cruïlles<sup>7</sup>:

E. fr. 308 Nauck:  
 πάρες, ὃ σκιερὰ φυλλάς, ὑπερβῶ  
 κρηναῖα νάπη· τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς  
 αἰθέρ' ἰδέσθαι σπεύδω, τίν' ἔχει  
 στάσιν Εἰνοδία.

*Assisteix-me, ombriua guardiana, traspasso la vall de les fonts: m'apresso a veure el cel sobre el meu cap, un pedestal erigit que té Enòdia.*

Encara més confús, als *corpora* fragmentaris dels còmics Dífil i Nicòstrat (s. IV) s'ha transmès *Hècate* com a títol d'una obra de cadascú. D'elles (Diph. fr. 27-28 K.-A.; Nicostr. fr. 10 K.-A.), però, sols se citen alguns versos i una paraula (λάγυνος) per interès lexicogràfic.

## 2.3. Culte

Com més sovint apareix Hècate al drama, doncs, no és com a personatge mitològic, ans com a deessa receptora de culte dins de la pròpia representació, tant en invocacions més rituals i elaborades com en senzilles al·lusions que li atribueixen certes funcions o àmbits de l'existència<sup>8</sup>.

### 2.3.1. Protecció de la llar

En contrast amb el seu migrat paper als mites, Hècate té una indubtable presència a la religió grega en cultes de tota mena, començant per aquells més quotidians i senzills, com a protectora de la llar. Els seus altars domèstics s'esmenten tant a la tragèdia, en un fragment esquili i a Eurípides, com a Aristòfanes<sup>9</sup>. Com diu explícitament el primer text, tot plegat deixa clar que, en època clàssica almenys, es tractava d'un patronatge estès també als palaus, no només un culte popular, de classes baixes o marginal:

A. fr. 388 Radt:  
 XO. δέσποιν' Ἐκάτη, τῶν βασιλείων / πρόδομος μελάθρων

*Cor: Senyora Hècate, frontalera de les llars dels reis.*

7. L'escolista n'identifica una paròdia a Ar. V. 757, on sols es reprèn *πάρες ὃ σκιερὰ*, adreçat per un personatge a la seva pròpia ànima en un moment de desesperació.

8. Cf. Mikalson (1989: 95) sobre la pertinença metodològica d'entendre aquestes invocacions com a veritables actes de culte.

9. Serafini (2015: 121) analitza diferents fonts i escolis tardans que confirmen la posició a l'entrada de la casa d'aquests petits altars o estatuetes.

Ar. *V.* 799-804:

ἡκηκόη γὰρ ὡς Ἀθηναῖοί ποτε  
δικάσοιεν ἐπὶ ταῖς οἰκίαισι τὰς δίκας,  
κὰν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσοι πᾶς ἀνὴρ  
αὐτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ,  
ὥσπερ Ἐκάταιον, πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν.

*He sentit que els atenesos alguna vegada jutjaven les causes a les cases, i tot home es construïa al davant de casa un tribunalet del tot petit, com l'altar d'Hècate, per tot arreu davant de les portes.*

Medea, tot i invocar Hècate amb finalitats màgiques concretes, com veurem més avall, la presenta simplement com a la deessa que habita al fons de la seva llar (E. *Med.* 397). Aquest culte domèstic a Hècate, marcadament apotropaic<sup>10</sup>, incloïa petites ofrenes de menjar als altars de totes les cases un cop al mes coincidint amb el noviluni, com recull Aristòfanes:

Ar. *Pl.* 594bis-600:

παρὰ τῆς Ἐκάτης ἔξεστιν τοῦτο πυθέσθαι,  
εἴτε τὸ πλουτεῖν εἴτε τὸ πεινῆν βέλτιον. φησὶ γὰρ αὐτῇ  
τοὺς μὲν ἔχοντας καὶ πλουτοῦντας δεῖπνον προσάγειν κατὰ μῆνα,  
τοὺς δὲ πένητας τῶν ἀνθρώπων ἀρπάζειν πρὶν καταθεῖναι.

*Se li pot preguntar a Hècate, si ser ric o passar gana és millor. I et diu que els que tenen i són rics li dediquen un àpat al mes, mentre que la gent pobre li l'arrabassa abans de parar-li'l.*

Quant al contingut d'aquests àpats, Aristòfanes i Sòfocles esmenten en un parell d'ocasions unes coques (en el primer dels casos potser no estrictament relacionades amb la deessa), mentre que el còmic Caríclides (s. III aev) fa un joc de paraules sobre el prefix τρι- dels seus epítets i el nom d'un peix:

Ar. *Pl.* 764-765:

ΓΥ. νῆ τὴν Ἐκάτην, κἀγὼ δ' ἀναδῆσαι βούλομαι  
εὐαγγελία σε κριβανωτῶν ὄρμαθῶ

*Dona: Per Hècate! Jo també vull lligar una garlanda de coques per la bona notícia.*

S. fr. 734, 1 Radt:

τὰς Ἐκαταίας μαγίδας δόρπων

*Els àpats de coquetes d'Hècate.*

Chariclid. fr. 1 K.-A.:

δέσποιν' Ἐκάτη τριοδίτι,  
τρίμορφε, τριπρόσωπε,  
τρίγλαις κηλευμένα.

*Senyora Hècate dels tres camins, de les tres formes, de les tres cares, convidada amb [tres] molls.*

10. Cf. Patera (2005: 382): a partir d'aquest paper es desenvolupen uns altres trets característics com a espantall i en fonts tardanes les descripcions de l'aparença d'Hècate l'acosten amb Mormo o la Gorgona.



Allunyant-nos per un moment del drama àtic, el mimògraf contemporani Sofró de Siracusa (s. V aev), entre els fragments atribuïts a escenes sobre dones, confirma aquests aliments quotidians com a ofrenes a la deessa:

Sophr. fr. 27 Keibel:

δειπνον ταῖς θεαίας κριβανίτας καὶ ὁμώρους καὶ ἡμιάρτιον / Ἐκάται.

*D'àpat per a les divines, pa a la paella i pans de llavors, i mig pa per a Hècate.*

Aquestes ofrenes incruentes<sup>11</sup> conviuen amb un dels aspectes més cridaners del culte a Hècate: les libacions de sang i, com a víctima específica, el sacrifici de gossos. Al capdavall, el culte apotropaic quotidià també tenia lloc als llindars de les cases, en petits santuaris a l'entrada de temples més grans i altars a les cruïlles, espais liminars associats al món ctònic<sup>12</sup>. Probablement aquest culte domèstic i, ensems, marcadament ctònic, derivés, per les variacions i innovacions afavorides per la privacitat, en pràctiques marginals (Zografou, 2016: 45-68), la qual cosa afavoreix, precisament, que els seus aspectes després més exagerats no apareguin massa al drama.

En el primer cas, el vessament de la sang de la víctima (probablement cremada en fosses tot seguit, no menjada col·lectivament) es considera un element característic del culte als herois i als difunts, entitats ctòniques oposades als déus olímpics. Tanmateix, l'arqueologia suggereix que es tractava de pràctiques excepcionals, no gaire comunes al culte dels déus ctònics i encara menys al dels morts corrents, i que sols comencen a expandir-se, com el culte a Hècate, en època hel·lenística (Ekroth, 2002: 265-268)<sup>13</sup>. Quant a les χοαί o vessaments complets de qualsevol líquid, només s'esmenten al fragment ja tardà de Licofró i en un relat mític, car les al·lusions a la tragèdia clàssica sempre es fan als déus ctònics en general i, quan se'ls enumera, mai no s'anomena directament Hècate<sup>14</sup>.

D'altra banda, ja des d'Homer els grecs mostren una concepció dels cans tan ambivalent com la dels éssers infernals: fidels guardians de la llar (i assistents durant la caça), alhora que bruts carronyaires i rondadors de cementiris. Justament, els testimonis literaris més antics sobre llur sacrifici pertanyen a gèneres dramàtics: el mim de Sofró (fr. 8 Kaibel), en una veritable escena típica de bruixeria més que d'un culte domèstic, i la comèdia d'Aristòfanes (fr. 209 K.-A.). L'atenès sí que situa aquest ritu a les cruïlles (element que identifica la deessa destinatària com Hècate tot i no anomenar-la) i aparentment sense cap connotació negativa, encara que, de fet, la màgia ja era condemnada a l'Atenes clàssica (Eitrem, 1941: 56, Stanley Spaeth, 2014: 51).

### 2.3.2. Liminaritat i llum: ritus de pas i mistèrics

Després de les ofrenes domèstiques, Hècate era ben present a la vida quotidiana atenesa en ritus col·lectius vinculats a la regeneració de la vida, generalment femenins i nocturns. Figura com a la divinitat principal dels ritus mistèrics a Egina d'època clàssica, i fonts posteriors confirmen la seva participació als misteris de Cíbele a Samotràcia<sup>15</sup>. A l'Àtica, assumeix un paper subsidiari al culte de les dues deesses d'Eleusis, que representa com cap altre la dualitat del món

11. Cf. Henrichs (2019: 397) per a una relació detallada dels diferents aliments oferts segons les diverses fonts.

12. Jameson (1994: 38) considera que el terme δειπνον ja és connotat negativament com a ofrena específica als déus ctònics, oposant-se a θεοξενία, tot i que admet certes excepcions.

13. A.A. *Ag.* 735 o *Ch.* 45 s'ofereix sang a la terra i els déus infernals més com a sadollament de la set de venjança que com a culte regulat.

14. A. *Pers.* 610-618, *Ch.* 84-123; E. *IT* 156-174.

15. Ar. *V.* 119-124 sembla al·ludir-hi de manera no massa clara; cf. Paus. 2, 30, 2; Str. 10, 3, 10; 10, 3, 20.

ctònic: Persèfone, esposa d'Hades i reina del més enllà és també filla de Dèmeter i participa en la fertilitat de la terra; a més, també vetlla per una altra mena de trànsits com els ritus de pas femenins. En aquest context d'oposicions binàries, amb un vessant no sols institucional o de la polis, ans també místic per als iniciats, tenien lloc les desfilades de torxes. A banda de la seva utilitat innegable durant la nit i el simbolisme de crear una llum brillant en la foscor, les teies enceses recorden com Hècate guià i il·luminà el camí a Dèmeter mentre cercava Persèfone, raons que expliquen llur omnipresència a la iconografia (Clinton, 1992; Patera, 2010). A més, a l'igual que en la ceràmica, de cromatisme limitat, les torxes marquen una escena com a nocturna, al teatre serveixen per a enriquir l'espectacle (Aguirre, 2010: 137).

A les processons de torxes sembla remetre l'epítet  $\phi\omega\sigma\phi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ , registrat per primera vegada per a divinitats antropomorfes a Eurípides i Aristòfanes i ràpidament estès també a la prosa i a tota mena de texts en segles posteriors. Majoritàriament aplicat a Hècate, es refereix contextualment també a unes altres deesses amb qui s'acaba assimilant a la tragèdia euripídia i la comèdia<sup>16</sup>. El foc de les torxes protegeix també els trànsits de ritus de pas no místics com el matrimoni o la mort (Garland, 2001<sup>2</sup>: 31-34), aspectes que lliguen el patronatge de la liminaritat d'Hècate amb el món femení i n'esdevenen un dels aspectes més difosos.

L'associació amb la feminitat traspua a passatges aristofànics on les dones s'exclamen per Hècate, sovint amb aquest atribut de «Lucífera» o «portadora de llum» (en cap cas «Trívia» o «dels camins», la seva altra epiclesi típica). A primer cop d'ull no sembla que tinguin res en comú, més enllà de l'exclamació, ni que es refereixin a cap ritual concret; ara bé, en tots quatre casos el personatge que parla és una dona anònima, la qual cosa pot indicar que es tracta d'un recurs més de caracterització junt amb el vestuari<sup>17</sup>, i intervé com a partícip d'un engany o transgressió: el de Mnesíloc disfressat d'Hèlena per a atreure Eurípides (Ar. *Th.* 858), el de les acompanyants de Praxàgora vestint-se d'homes per a anar a l'assemblea (Ar. *Ecc.* 68-70), i el d'una vella que es baralla amb unes altres per un jove (Ar. *Ecc.* 1097-1099), encara que aquest element no es manté al quart passatge:

Ar. *Pl.* 764-765:

ΓΥ. νῆ τὴν Ἑκάτην, κἀγὼ δ' ἀναδῆσαι βούλομαι  
εὐαγγελία σε κριβανωτῶν ὄρμαθῶ

*Dona:* Per Hècate, jo també et vull coronar amb una garlanda de coques per les bones notícies!

Els paranys són, com veurem, una funció pròpia d'Hècate, la qual cosa pot explicar que se la invoqui casualment a ella i no a unes altres divinitats femenines més freqüents com ara les dues deesses mateixes. Excepcionalment, no és una dona, sinó un home, qui s'exclama per Hècate a *Plutus*, en un context on sols podem suposar la comicitat en el contrast d'aquest jurament per una deessa verge i tètrica amb el jurament anterior de la vella per Afrodita.

Ar. *Pl.* 1069-1070:

ΓΡ. μὰ τὴν Ἀφροδίτην, οὐκ ἐμοῦ γ', ὧ βδελυρὲ σύ.

16. Àrtemis a E. *IT* 21; Diph. 123 K.-A., l'Aurora a E. *Io* 1157, Selene a Epicr. fr. 7 K.-A., Persèfone a Nausicr. fr. 1-2, 9 K.-A...

17. Tot i que ens sembla massa vaga la conclusió de Shaw (1975: 266) que la dona al teatre grec representa l'antitesi o contrapès del món masculí, podem pensar que les invocacions per Hècate hi contribueixen. Igualment, el culte a Hècate en èpoques posteriors, cada cop més associat amb la marginalitat i la religiositat femenina, acabarà il·lustrant la subsidiarietat femenina que apareix al drama, cf. Ripat (2014: 353): la màgia es veu sempre com a marginal enfront de la religió perquè la practiquen els marginats o subalterns, i precisament perquè la practiquen els marginats és màgia, de manera que, en el cas de la bruixeria, els tòpics misògins es reforcen en una relació mútuament denigrant.

XP. μὰ τὴν Ἑκάτην, οὐ δῆτα· μαινοίμην γὰρ ἄν.

*Vella: Per Afrodita, a mi no, fastigós!*

*Crèmil: Per Hècate, i tant que no! Hauria de ser boig!*

En una altra ocasió (E. *Hel.* 569) trobarem igualment un personatge masculí, Menelaos, que s'exclama per Hècate «portadora de llum», cas explicable per l'atribució dels enganys i amb la caracterització tòpica del personatge com a femenívol (Smith, 2016: 33-34). Més peculiar resulta l'exclamació d'Antígona per com resplendeix la plana amb el sol sobre les armes, possible exclamació femenina o, atès el context, si s'hi vol forçar, una ambivalent associació de la deessa amb la llum junt amb la desgràcia que presagia l'exèrcit:

E. *Ph.* 109-111:

ἰὼ πότνια παῖ

Λατοῦς Ἑκάτα, κατάχαλκον ἅπαν

πεδίον ἀστράπτει.

*Oh, senyora filla de Leto, Hècate, tota la plana refulgeix coberta de bronze.*

L'associació d'Hècate amb la llum en abstracte, específicament amb els raigs solars, com a deessa olímpica, a un fragment de Sòfocles, remet de manera encara més explícita a Àrtemis, de qui s'esmenten els atributs del boscatge, tot i mantenir el seu nom propi i l'epítet «dels camins»:

S. fr. 535 Radt:

ΧΟ. Ἥλιε δέσποτα καὶ πῦρ ἱερόν,

τῆς εἰνοδίας Ἑκάτης ἔγχος,

τὸ δι' Οὐλύμπου προπολοῦσα φέρει

καὶ γῆς ἀνιοῦσ' ἱεράς τριόδους,

στεφανωσαμένη δρυὶ καὶ πλεκταῖς

ὠμῶν σπεύραισι δρακόντων

*Cor: Hèlios sobirà i foc sagrat, l'arma d'Hècate dels camins, que porta avançant a través de l'Olimp i remuntant les sagrades cruïlles de la terra, coronada de roure i garlandes recargolades de serps salvatges.*

Quant a les pràctiques culturals en si, la relació més explícita d'Hècate amb els ritus de pas femenins es dona al passatge on Cassandra, en celebrar irònicament la seva pròxima unió amb Agamèmnon (un moment suposadament feliç, però funest per a ella), canta a Hímen i encén un llum invocant-lo amb Hècate<sup>18</sup>:

E. *Tr.* 319-325:

ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἔμοις

ἀναφλέγω πυρὸς φῶς

ἔς αὐγάν, ἔς αἴγλαν,

διδούσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,

διδούσ', ὦ Ἑκάτα, φάος

παρθένων ἐπὶ λέκτροις

ἃί νόμος ἔχει.

18. Cf. Dowden (1989, 1999), Rehm (1994) Zografou (1997) i Mackin (2018) sobre els lligams entre els déus ctònics i la protecció dels espais liminars i els paral·lelismes entre els ritus de pas fúnebres i el matrimoni, sobretot com a ritus d'iniciació femenina.

*Jo per les meves noces encenc la llum del foc fins a l'alba, fins a l'aurora, donant-te, Himeneu, a tu, donant-te, Hècate, llum sobre els tàlems de les verges, segons és costum.*

La comèdia, al seu torn, inclou referències espacials a l'altar i les festes d'Hècate, així com a les danses corals que hi tenen lloc, de manera que deixa sobreentendre la seva rellevància com a punt de trobada per a les dones de tota mena:

Ar. Ra. 366:

[εὐφημεῖν χρή κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν, / ὅστις...]  
ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων<sup>19</sup>,

*[Cal que guardi silenci i s'aparti de les nostres danses qualsevol que ...] o hagi cagat a les danses circulars dels cants corals d'Hècate.*

Ar. Lys. 63-64:

ἢ γοῦν Θεογένους  
ὡς δεῦρ' ἰοῦσα θουκάτειον ἤρετο.

*Ve't ací la de Teògenes, que venint cap ací ha consultat el santuari d'Hècate<sup>20</sup>.*

Ar. Lys. 700-702:

ὥστε κάχθες θήκάτη ποιοῦσα παιγνίαν ἐγὼ  
ταῖσι παισὶ τὴν ἐταίραν ἐκάλεσ' ἐκ τῶν γειτόνων,  
παῖδα χρηστὴν κάγαπητὴν ἐκ Βοιωτῶν ἐγγέλων·

*Igual que també ahir jo, fent una festa a Hècate, vaig convidar per a les nenes l'hetera dels veïns, una noia de profit i amable, una anguila de Beòcia.*

Així, tots els juraments i mostres de religiositat espontània recollida al drama lliguen Hècate amb la llum i al culte apotropaic de protecció d'espais domèstics i ritus de pas femenins, fent-ne una divinitat d'àmbit familiar (Zografou, 2016: 99). Si bé no cal excloure que es tracti d'una mera convenció literària, aquest aspecte resulta cabdal en l'anticipació de l'assimilació o sincretisme d'Hècate amb dues altres deesses més rellevants al panteó grec: Persèfone i Àrtemis. Amb la primera comparteix la ubicació al món ctònic i el culte nocturn i misteriós associat, així com el paper en ritus de pas com el matrimoni. A la germana d'Apol·lo, a més, la uneix el caràcter de deessa verge i lunar, la relació amb els gossos (auxiliars cinègètics per a Àrtemis), els mites d'Hècuba o Ifigènia (qui figura com a sacerdotessa o assistent d'ambdues)<sup>21</sup>, i, probablement, l'etimologia<sup>22</sup>.

19. La petició d'eufèmia, és a dir, de silenci, apareix en tota mena d'invocacions, si bé aquesta en concret recorda a la de *Tesmofores* per tractar-se d'un ritu femení, adreçada també a un seguit de déus ctònics entre els quals, tanmateix, no apareix Hècate (llevat que se la vulgui veure rere l'epítet «nodridora de joves», en principi aplicar a Gea); cf. Ar. Th. 295-305: εὐφημία ἴστω, εὐφημία ἴστω. εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροι / Δημήτρη καὶ τῇ Κόρῃ} καὶ τῷ Πλούτῳ / καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ / {τῇ Γῇ} καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς> Χάρισιν ἐκκλησίαν / τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα / ποιῆσαι.

20. Serafini (2015: 122) recorda com, en aquest passatge, la crasi pot amagar tant ἑκαταῖον, l'altar o imatge d'Hècate, com consideren l'escoliaista i la Suda, com ἄκατος, una mena de copa o una vela petita, opció preferida per la majoria de traductors moderns, car al·ludiria a l'afició de les dones pel vi i permetria veure-hi una paròdia en un fragment d'Epícrates.

21. Berg (1974: 139-140) contempla la confusió a Micenes del culte a Ifigènia i Hècate.

22. Henrichs (2019: 396-397): *Her name is the feminine equivalent of Hekatos, an obscure epithet of Apollo [...], but the Greek etymology is no guarantee that her name or cult originated in Greece. [...] The earliest archaeological evidence is a dedication to Hecate on a circular altar in the precinct of Apollo Delphinios at Miletus.* Han-

Malgrat aquesta confusió o sincretisme, no sembla del tot encertat de considerar, com suggereixen algunes traduccions o edicions que empren la majúscula, una invocació a Hècate en un passatge esquili on les Danaïdes beneeixen Argos en agraïment per acollir-les. Al capdavant, el seu nom apareix simplement com a adjectiu referit a la deessa arquera Àrtemis, on la flexió per la primera declinació en comptes de les dues terminacions habituals constitueix una més de les acostumades innovacions lingüístiques esquílies. Encara que els comentaristes addueixen el sincretisme entre les dues deesses ja a l'epigrafia d'època clàssica<sup>23</sup>, a la literatura no sol aparèixer encara Hècate com a mer epítet, ni associada amb Zeus ni com a protectora de les parteres. Resulta innecessària, doncs, l'equiparació de les dues en aquests versos, on simplement hi hauria, a tot estirar, el vincle etimològic primigeni:

A. *Supp.* 674-677:  
 τίκτεσθαι δ' ἐφόρους γᾶς  
 ἄλλους εὐχόμεθ' ἄει,  
 Ἄρτεμιν δ' ἐκάταν γυναι-  
 κῶν λόχους ἐφορεύειν.

*I preguem que sempre naixin de la terra uns altres guardians, i que Àrtemis que dispara de lluny guardi els llits de les dones.*

Incipients en època clàssica i associats a cultes místics<sup>24</sup>, aquests sincretismes seran clau en la importància creixent d'Hècate des d'època hel·lenística, no sols com a deessa de ritus marginals, de les malediccions i encanteris malèfics, sinó també en noves concepcions filosòfiques i esotèriques com a entitat lunar primordial. Així, ben lluny de les distincions funcionals (d'altra banda, tampoc mai del tot nítides) d'època clàssica, acabarà confonent-se en certs cercles d'època imperial àdhuc amb Afrodita o Atena, prenent aspectes de qualsevol deessa femenina (Rodríguez Valdés 2019: 24, López-Carrasco, 2021)<sup>25</sup>.

sen (2020), en constatar que Hècate mai no és representada amb un arc i que, per tant, no podria rebre els epítets ἑκατος, ἐκάτη, ἐκατηβόλος, ἐκηβόλος o ἐκατηβελέτης d'Apol·lo i Àrtemis, proposa una alternativa: *I propose a new etymology of her name, viz., that it reflects the exocentric compound PIE \*sue-kunt-eh<sub>2</sub> 'possessing her own dogs, possessing separate dogs'.*

23. Friis Johansen & Whittle (1980: *ad loc.*), Henrichs (2019: 398). Tampoc no compartim la llició ἐκατῶ a A. Ag. 140 de West, fonamentada en el paral·lel amb l'anterior. Mikalson (1989: 85, n. 19): *Her identifications with Artemis in tragedy each hang on the word ἐκάτη (adjective or noun?) and are at best allusive, at worst doubtful.* L'adreça aparentment indiferent d'algunes tauletes contemporànies sí que provaria la confusió ja amb Persèfone.

24. Molt especialment a l'orfisme (Rodríguez Valdés, 2020: 163-164).

25. Rodríguez Valdés (2020: 170-172) detalla com els cultes místics i papirs màgics convergeixen en la marginalitat inicial i el culte a una divinitat femenina suprema que anà incorporant com a atributs el caràcter lunar, la fertilitat, el món salvatge i el patronatge del més enllà. La mateixa Hècate clàssica era fruit de successives assimilacions i sincretismes, com recorda Serafini (2015: 113-114): *Nella fattispecie, si potrebbe pensare a una identificazione iniziale fra le due divinità, cui avrebbe fatto seguito una graduale assimilazione, testimoniata dall'assunzione del teonimo di Enodia come epiclesi di Ecate, fino a che quest'ultima non finì con l'assorbire quasi completamente la dea locale, al punto di assumerne il nome. Non sembra tuttavia possibile stabilire un momento ben preciso per un fenomeno simile: non solo, ma non sembra neppure legittimo volerlo fare. Quello che ha investito la dea Ecate fu un lento e graduale processo di acquisizione di nuove prerogative, in cui questa divinità è andata ottenendo attributi sempre più connessi alla sfera dell'oscurità e della magia, assieme a un profilo —per così dire— 'ctonio', che da quest'epoca in avanti non si separerà più dalla sua figura.*

### 2.3.3. Venjança i paranys

Entre els déus ctònics, invocats en general com a ajuda prèvia perquè reïxin els estratagemes dels herois a la tragèdia<sup>26</sup>, destaquen Hermes i Hècate com a garante de l'èxit dels paranys<sup>27</sup>. Medea s'hi encomana quan es decideix a venjar-se de tothom en el cèlebre monòleg que conclou afirmant l'aptitud de les dones per a l'engany; així com el cor que canta per l'èxit del pla de Creüsa d'enverinar Ió, identificant la deessa de les cruïlles i la filla de Dèmeter com a patrona del frau i la malignitat femenina<sup>28</sup>:

E. *Med.* 364-409 (esp. 395-398):  
 οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω  
 μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,  
 Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς,  
 χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ.

*Perquè no, per la sobirana que jo adoro per damunt de tot i que he pres com a col·laboradora, Hècate, que habita al fons de la meua llar, cap d'ells no s'alegrarà i el meu cor no se'n dolrà.*

E. *Io* 1048-1057:  
 Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος, ἃ τῶν  
 νυκτιπόλων ἐφόδων ἀνάσσεις  
 καὶ μεθαμερίων, ὄδωσον  
 δυσθανάτων κρατήρων πλη-  
 ρώματ' ἐφ' οἷσι πέμπει  
 πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας  
 Γοργοῦς λαιμοτόμων ἀπὸ  
 σταλαγμῶν  
 τῷ τῶν Ἐρεχθεῖδῶν  
 δόμων ἐφαπτομένῳ.

*Filla de Dèmeter, deessa de les cruïlles que regeixes els atacs nocturns i diürns, encamina la plenitud de mala mort d'aquesta copa contra els qui l'envia la senyora, la meua senyora, des del degoteig del coll tallat de la ctònica Gorgona cap a aquell que s'ha acostat al casal d'Errecteu.*

Sense cap mena de dubte, són aquests dos passatges, clau en la caracterització de les dues protagonistes, els que més han influït en la creació de l'arquetip literari de la bruixa i, més generalment, de la dona com a ésser inherentment murri i malèvol<sup>29</sup>. La invocació exclusivament

26. Per exemple Orestes a A. *Ch.* 719-729 o a S. *El.* 1376-1397.

27. Fairbanks (1900: 247) remarca com, entre els déus ctònics, ni Hècate ni Hermes tenen funcions agrícoles o d'abundància.

28. A banda dels enganys i paranys venjatius, Smith (2016: 24, 30) considera que Medea invoca Hècate com a patrona dels espais liminars, en aquest cas entre les virtuts femenines i masculines.

29. Smith (2016: 35-36): *After this production Hekate and Medea formed a union in literature. Medea no longer was viewed as a resource, only as a wild witch with harmful poisons. Hekate adopted some of these characteristics as well, becoming the goddess of witchcraft.* Cf. Magalhães Carnevale (2012) i Stanley Spaeth (2014) sobre la transició d'Hècate a la bruixa en època tardana amb elements orientals i romans, que ens ha arribat mediada també pel cristianisme. Mikalson (1989: 85) observa la significació que el prec del cor i Creüsa no sigui atès per la deessa perquè Apol·lo Pític, déu masculí i olímpic, s'hi imposa.

a Hècate identifica l'heroïna, sobretot Medea<sup>30</sup>, amb una divinitat amenaçant, i en subratlla la condició femenina, ja que en unes altres invocacions i precis de venjança com els d'Orestes, si s'esmenta Hècate, és sempre junt amb uns altres déus ctònics més poderosos. Sense prendre l'absència com a prova, el fet que Aristòfanes o els fragments còmics, que vinculen constantment Hècate amb les dones, no lliguin el seu culte amb la màgia negra ni enganys especialment malèvols, deixa suposar que és Eurípides qui innova en unir facetes, fins aleshores més o menys independents, d'Hècate com a divinitat sinistra (de la foscor), femenina, i no ja enganyosa, ans completament maligna<sup>31</sup>. No són excloents la possibilitat que l'autor recollís pràctiques culturals i concepcions del seu temps i alhora contribuís a desenvolupar-les creant-ne models literaris.

Aquesta mena de culte malèfic es correspon amb la dedicació a Hècate a les *tabellae defixionum* o κατάδεσμοι i papirs màgics amb instruccions per a diferents objectius tenebrosos. Ara bé, a les malediccions d'època clàssica hi són més invocats uns altres déus ctònics com Hermes Psicopompos o Persèfone (Gager, 1999: 12-13)<sup>32</sup> i, de fet, poden haver estat un dels primers àmbits de sincretisme entre les deesses (Mikalson, 1989: 85, n. 20; López Jimeno, 2002: 115).

#### 2.3.4. Ànodos i control de les ànimes infernals

Si Hècate col·labora en l'execució dels plans dels herois damunt de la terra, hi ha una funció dels déus ctònics que, aparentment, li resta vedada al drama: la de garantir el trànsit cap a la superfície de les ànimes dels morts. Les diverses invocacions als difunts (bé perquè col·laborin en actes venjatius o bé, més sovint, perquè revelin veritats desconegudes com a oracles nigromàntics) s'adrecen normalment a Gea, Hermes ctònic, Hades, Persèfone o els déus ctònics en general<sup>33</sup>, però no a Hècate. Sols trobem un passatge on la deessa és anomenada, al final d'una exagerada invocació de divinitats de tota mena —Nimfes, Mania, Àrtemis...— de l'ànodos que el propi Èsquil reclama en vèncer Eurípides a *Granotes*. Aristòfanes no s'està tampoc ací d'associar Hècate, presentada com a filla de Zeus, amb les torxes, remetent de nou als seus cultes nocturns. Justament és potser la confusió amb Persèfone la que explica que Hècate no s'anomeni explícitament si se la veu com una mera coadjuvant de la senyora dels morts:

Ar. *Ra*. 1361-1364:  
 σὺ δ' ὦ Διὸς διπύρους ἀνέχουσα  
 λαμπάδας ὀξυτάτας χερσῶν Ἑκάτα παράφηνον  
 ἐς Γλύκης, ὅπως ἂν  
 εἰσελθοῦσα φωράσω.

30. Després de Medea, l'altra gran bruixa de la literatura clàssica, també presentada com a parenta o deixeble de la mateixa Hècate, és Circe, personatge desenvolupat sobretot a la literatura posterior i llatina, cf. Ogden (2002: 78-101) per a una completa compilació de fonts.

31. Eurípides representa el punt d'inflexió en el sorgiment d'una nova concepció d'Hècate derivada dels canvis de tota mena que sacsejaren la religiositat grega a finals d'època clàssica: decliu relatiu de la religió col·lectiva de la polis, més individualisme i societats urbanes, contacte amb cultes salvífics i orientals i, alhora, impuls racional i científic d'una religiositat oficial allunyada de pràctiques domèstiques i populars. Aquestes tensions es podrien veure reflectides en una polarització gradual entre Apol·lo o Asclepi com a déus masculins de la llum, la medicina i els cultes col·lectius, i deesses com Persèfone, Àrtemis i Hècate que acaben confonent-se i limitant-se cada cop més al món femení, la superstició i pràctiques marginals. Segons Kosak (2004: 77) en època clàssica certes pràctiques anàlogues es tractaven diferentment en el context de la medicina hipocràtica, sota el patronatge d'Apol·lo, i del món femení i fosc d'Hècate (fet que ens recorda com l'evolució de «metzina» i «medicina» reflecteix concepcions oposades d'un mateix ètim), cf. també Magalhães Carnevale (2012: 150).

32. Cf. Gager (1999: 182-183): una tauleta del s. I ev ja mostra la preeminència d'Hècate en aquest àmbit, però encara l'acompanya de les altres principals divinitats infernals.

33. A. *Pers.* 623-651, 689-690; *Ch.* 464-490; *Ps.E. Rh.* 964.

*I tu, filla de Zeus, que mantens altes les torxes de doble flama més lluents a les mans, Hècate, il·lumina'm cap a ca Glice, de manera que pugui detectar-la quan entri.*

A mig camí entre la venjança contra els vius i la funció de guardar els morts es troba l'element, per part del missatger, de la deessa dels camins<sup>34</sup> i Plutó com a les divinitats a les quals Creont demana clemència mentre du finalment a terme els ritus fúnebres de Polinices:

S. *Ant.* 1199-1202:

καὶ τὸν μὲν, αἰτήσαντες ἐνοδῖαν θεὸν  
Πλούτωνά τ' ὀργὰς εὐμενεῖς κατασχεθεῖν,  
λούσαντες ἄγνὸν λουτρόν, ἐν νεοσπάσιν  
θαλλοῖς ὃ δὴ λέλειπτο συγκατήθομεν [...]

*I a ell [Polinices], havent demanat a la deessa de les cruïlles i a Plutó que reprimissin, benèvol, llur ira, havent-lo banyat en un bany pur, vam depositar-lo, el que en quedava, sobre branques recentment tallades...*

En tot cas, a Hècate se li demana que enviï o contingui els dèmmons infernals com a càstig o venjança, però no controla els morts. El trànsit de les ànimes dels difunts, tant de baixada com de pujada, és regulat per Hades i Persèfone, senyors de l'inframón i protectors dels ritus de pas, i per Hermes Psicopompos, especialitzat en aquesta funció. Hècate, doncs, sols se n'encarregaria en la mesura que es confon amb Persèfone, o que es concep com a pareadre irregular d'Hermes<sup>35</sup>.

### 2.3.5. Visions i ensurts

Finalment, un aspecte menor, si no del culte, sí de la concepció religiosa d'Hècate com a deessa nocturna i llòbrega és l'atribució de deliris, que no deixen de ser una forma d'engany. Als drames euripidis també se li atribueixen situacions més corrents de confusió o obnubilació: el cor es demana si l'aflicció i la falta d'apetit de Fedra és provocada per Pan, Hècate, la Mare Terra o potser Àrtemis, i Menelaos, en no reconèixer Hèlena, s'exclama per Hècate que li enviï visions favorables, en una escena no exempta de comicitat, a la qual potser contribueix aquesta expressió en boca de l'heroi:

E. *Hipp.* 141-147:

†σὺ γὰρ† ἔνθεος, ᾧ κόυρα,  
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας  
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων φοι-  
τᾶς ἢ ματρὸς ὀρείας;  
†σὺ δ'† ἀμφὶ τὰν πολύθη-  
ρον Δίκτυναν ἀμπλακίαις  
ἀνίερος ἀθύτων πελάνων τρύχη;

34. Aquest és l'únic registre de l'epítet sense cap indicació de la divinitat a qui s'aplica: a E. *Io* 1048 es diu de la filla de Dèmeter, a *Hel.* 570 de Persèfone o Hècate, i a S. fr. 535, 2 Radt d'Hècate.

35. En època imperial Hècate, amb diferents noms, s'esmenta com a parella d'Hermes, als cultes de Feres, a Tessàlia, a Eleusis i també a l'elegia llatina cf. Paus. 1, 38, 7: Ἐλευσίνα δὲ ἥρωα, ἀφ' οὗ τὴν πόλιν ὀνομάζουσιν, οἱ μὲν Ἑρμοῦ παῖδα εἶναι καὶ Δαείρας Ὀκεανοῦ θυγατρὸς λέγουσι; Prop. 2. 29b, 28c-d: *Mercurio aut qualis fertur Boebeidos undis/ virgineum Brimo composuisse latus* (ja hem vist Brimo com a epiclesi d'Hècate al passatge de Licofró, i Daaira, «coneixedora», és un epítet de diverses deesses, especialment de Persèfone, com al fragment esquili 277 (Radt). Un papir màgic d'època imperial arriba a unir tots dos déus invocant-los com a «Hermècate», cf. Molina Martín (2015: 33).



*Estàs posseïda per un déu, noia? Vagareges bé per Pan, bé per Hècate o els solemnes Coribants [sacerdots de Cibele] o per la mare muntanyosa? Que et consumeixes per Dictinna de les moltes feres, impura per la falta de no haver-li ofert cibada?*

*E. Hel. 569-570:*

Με. ὃ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ.

Ελ. οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὀρᾷς.

*Menelaos: Hècate portadora de llum, envia'm aparicions benvolents!*

*Helena: No és com a visió nocturna serva de la Trívia que em veus.*

En aquest darrer passatge es reflecteix sobretot la caracterització d'Hècate com a divinitat específicament femenina i vinculada amb els enganys. En el primer, però, es pot conjecturar l'atribució del malestar de Fedra a la deessa es dona per la seva associació amb Àrtemis i el món salvatge (com també s'esmenta Pan), així com amb certes concepcions de la liminaritat i allò que no es comprén, més que no pas per les al·lucinacions, malsons i elements ctònics.

Alguns fragments més vagues (transmesos per fonts molt més tardanes precisament per a esclarir aspectes de la religiositat popular) confirmen aquesta relació amb les criatures terrorífiques i butonis:

*Tragica adespota fr. 375 Nauck:*

ἀλλ' εἴτ' ἔνυπνον φάντασμα φοβῆ

χθονίας θ' Ἐκάτης κῶμον ἐδέξω

*Però si tems una aparició nocturna i has rebut la processó d'Hècate*

*Ar. fr. 515 K.-A.:*

A. χθονία θ' Ἐκάτη

σπείρας ὄφεων ἐλελιζομένη.

B. τί καλεῖς Ἐκάτην τὴν Ἐμπουσαν;

*A: I Hècate ctònica, agitada de recargolaments de serps.*

*B: Per què anomenes Hècate l'Empusa?*

Les visions més comunes, els somnis, sobretot els malsons, no són obra d'Hècate, sinó dels déus ctònics en conjunt, car el món subterrani es concep l'origen de tot allò profund i incomprensible. La majoria de fonts mitogràfiques identifiquen l'origen dels somnis amb l'inframón, però en parlen com a divinitats individuals, tant Hipnos, el Son, com els múltiples Oneiroi o Somnis, germans de Tànatos, la Mort<sup>36</sup>. Sense sortir del gènere dramàtic, així ho confirmen diversos personatges tràgics que s'apressen a oferir sacrificis als difunts moguts per malsons que interpreten com a mals averanys<sup>37</sup>. A més, els somnis de tota mena són una via de comunicació entre els déus i els mortals, ritualitzats en la *incubatio* o ἐγκοίμησις, en la qual el creient dormia al santuari perquè l'endemà els sacerdots n'interpretessin el somni amb el missatge del déu. Aquesta pràctica, coneguda sobretot als cultes curatius d'Epidaure en honor d'Asclepi (divinitat, d'altra banda, associada amb les serps i certs elements ctònics), s'aplicava també a la nigromància o consulta oracular dels difunts en santuaris, això sí, d'Hades.

36. La nit, la foscor per excel·lència que envia els somnis, és concebuda com a divinitat primordial i ctònica: *H. II.* 14, 231ss, *Od.* 24, 12; 21ss; *Hes. Th.* 211ss... i també *S. OC* 1752.

37. *A. Pers.* 607-618, *Ch.* 23-83, *E. IT* 42.

Així, Hècate no envia específicament els somnis, sinó imatges incomprensibles i espadardores. Si en un passatge del corpus hipocràtic l'atribució a Hècate dels atacs nocturns la relaciona simplement amb la nit de la mateixa manera que a uns altres déus se'ls imputen mals que recorden llurs atributs, Plutarc reproduceix justament un dels passatges citats per a menystenir ja l'associació supersticiosa específicament amb Hècate de les visions terrorífiques i inquietants, que critica amb més profunditat<sup>38</sup>.

Malgrat la superficialitat de les al·lusions i la relativa incredulitat després del context, la tragèdia il·lustra com cada cop pren més pes, a partir d'una dualitat certament preexistent, la concepció d'Hècate com una divinitat temible de la foscor, més que no pas una protectora de la llar o portadora de llum. Posteriorment, el fragment aristofànic transmès pels *scholia vetera* a Ar. Ra. 293 serveix per a consolidar l'equiparació, si més no ja en lexicògrafs tardans, entre l'Empusa i Hècate, causa última de les visions demoníiques (que, s'afegeix, també s'apareix als que fan consagracions o sacrificis cruentos; cf. Patera, 2005: 383)<sup>39</sup>.

### 3. CONCLUSIONS

Les referències a Hècate al drama demostren, d'una banda, que era ben present a la concepció religiosa dels atenesos com a divinitat, no trifacètica, sinó ben polifacètica, atesa la diversitat d'elements, altres déus i funcions amb què es relaciona. Som ben conscients que les limitacions del corpus constreñen l'abast de les conclusions a les quals hem pogut arribar: per la seva pròpia natura, el drama àtic sols ens informa sobre les pràctiques d'una època i una polis, i per raons d'espai hem hagut de cenyir-nos als esments directes a la deessa, passant per alt possibles al·lusions a certs elements del seu culte que requeririen una anàlisi pormenoritzada del context. A més, la comparació sistemàtica amb el culte a unes altres divinitats, sobretot ctòniques i, més en concret, Persèfone o Àrtemis, podria esclarir certs aspectes sobre la representació d'Hècate al drama.

Responent als nostres objectius inicials, observem, primerament, que Hècate apareix al drama com a receptora de pràctiques culturals diverses més que no pas com a personatge mitològic, fet que informa sobre la seva constant presència a la vida quotidiana. Tot i això, en segon lloc, la comparació entre els texts dramàtics i les dades sobre la religió grega fornides per unes altres fonts revela que aquests no deixen d'estar al servei de la literatura i no s'ajusten completament a les pràctiques culturals de l'època. El drama ofereix una representació no completa, però sí prou variada i coherent, dels diferents aspectes on intervenia Hècate a la religiositat de l'Atenes clàssica: el culte domèstic o familiar, el seu paper, en principi secundari, en ritus de pas femenins o místics, i el patronatge dels enganys, la venjança i les forces incomprensibles de l'inframón. Tant Èsquil i Aristòfanes, en citar la presència generalitzada d'altars d'Hècate a les portes de les cases (sols Medea la situa al fons de la llar), confirmen la prevalença del vessant apotropaic casolà en aquest període; de fet, ni tan sols Licofró, un autor ja alexandrí, vincula clarament Hècate amb la bruixeria, sinó que, en referir-se al mite d'Hècuba, s'interessa més per certs aspectes

38. Hp. *Morb. Sacr.* 1.90-93: 'Οκόσα δὲ δειμάτα νυκτὸς παρίσταται καὶ φόβοι καὶ παράνοιοι καὶ ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης καὶ φόβητρα καὶ φεύξιος ἔξω, Ἐκάτης φασὶν εἶναι ἐπιβολὰς καὶ ἠρώων ἐφόδους; Plu. *De superstitione* 166a: εἴτ' ἐξαναστάντες οὐ κατεφρόνησαν οὐδὲ κατεγέλασαν, οὐδ' ἤσθοντο ὅτι τῶν ταραζάντων οὐδὲν ἦν ἀληθινόν, ἀλλὰ σκιὰν φεύγοντες ἀπάτης οὐδὲν κακὸν ἐχούσης ὑπάρ ἐξαπατῶσιν ἑαυτοὺς καὶ δαπανῶσι καὶ ἀράττουσιν, εἰς ἀγύρτας καὶ γόητας ἐμπεσόντες λέγοντας ἀλλ' εἴτ' ἔνυπνον φάντασμα φοβεῖ, χθονίας θ' Ἐκάτης κῶμον ἐδέξω, τὴν περιμάκτριαν κάλει γραῦν καὶ βάπτισον σεαυτὸν εἰς θάλασσαν καὶ καθίσας ἐν τῇ γῆ διημέρευσον. L'abundància de supersticions esmentades a la comèdia, moltes d'elles relacionades amb els somnis, suggereix que certes creences eren ridiculitzades en certa mesura ja en època clàssica, cf. Riess (1897).

39. Stramaglia (1995: 222-223) explora com espantalls populars com la Làmia, l'Empusa o Mormo naixen de la religiositat clàssica i es desenvolupen paral·lelament a certes concepcions demonològiques cristianes.

tètrics o ctònics del culte heroic o als difunts que al de la deessa pròpiament, ultra l'esment d'algunes epiclesis locals. Potser per la limitació de l'espai escènic a cases i nuclis urbans, la funció d'Hècate menys representada és el seu patronatge de grans espais liminars com les cruïlles o els camins. La menor quantitat de registres de les seves funcions més marcadament infernals i negatives es correspon amb l'especificitat, si no marginalitat, de pràctiques com les malediccions i la nigromància, on Hècate se subordina encara a unes altres divinitats ctòniques.

En tercer lloc, quant a la funció dramàtica del culte a Hècate, la varietat de pràctiques culturals observades, des d'exclamacions i al·lusions a aspectes rituals a invocacions i ofrenes, ens facilita de determinar aplicacions concretes en escenes determinades sense entrar en la seva interrelació amb la trama o tema d'una obra. Hècate al drama aporta, sobretot, la caracterització de personatges femenins i situacions còmiques. Moltes exclamacions i breus referències a Hècate tenen com a tret comú ser un marcador de feminitat que permet, bé d'identificar com a tals personatges femenins, sovint anònims molt secundaris o cors, potser no prou caracteritzats i que cal oposar als masculins; o bé, en un parell d'ocasions, d'assenyalar un home com a efeminat. Els esments als aspectes més domèstics del seu culte fonamenten, sobretot a la comèdia, comparacions i contrastos amb idees extravagants. També detectem un component còmic en el patronatge que s'atribueix a Hècate d'al·lucinacions i confusions momentànies, risible dins dels propis drames, a partir de les quals se la connecta també amb les babarotes, les serps... espantalls per a infants i posteriors mostres de superstició i ignorància. La presència tan casolana i quotidiana de la deessa pot haver impedit que certes pràctiques culturals, com les processons de torxes o escenes de libacions i ofrenes, es representessin en escenes visualment impactants, sinó que sols s'esmenten (al contrari del que ocorre amb les libacions i invocacions a uns altres déus ctònics)<sup>40</sup>. El text no ofereix indicis de com es devien escenificar parlaments com els de Medea o cants com el del cor d'*Ió*, però és clarament la tragèdia euripídia la primera que pren el culte a Hècate, en el seu vessant més fosc, en lloc de quelcom banal, com a marca d'una malignitat femenina que retrata les protagonistes.

En darrer lloc, les diferències entre subgèneres dramàtics són mínimes en quantitat, llevat de la major extensió dels passatges tràgics. Qualitativament, la comèdia presenta un culte més domèstic, mentre que la tragèdia, junt amb alguns esments casuals, sols esmenta el paper d'Hècate en ritus de pas habituals a la referència al matrimoni no volgut de Cassandra i els ritus fúnebres de Polinices, i incideix més en tots els elements rituals i mitològics associats a la deessa. Precisament, se l'anomena molt més, arreu, «portadora de llum» que «trívia» o «triforme», epítets que sols apareixen a la tragèdia, si bé la seva constant associació amb les torxes i la llum arreu en presagia la síncreasi amb Persèfone, aspecte més emfasitzat per la comèdia amb la quotidianitat i participació femenina dels ritus, i amb Àrtemis, faceta si de cas més present amb la tragèdia, que insisteix en el seu caràcter nocturn i salvatge o incontrolable. Així, les diferències observades al corpus dramàtic s'expliquen més per la distinció entre el subgènere còmic i el tràgic, més propens tractar temes com la mort i la venjança. No deixa de ser frustrant la natura fragmentària dels texts on podria haver aparegut com a personatge (potser la seva vinculació amb els enganys i confusió hauria servit com a punt d'inici d'una trama) i, especialment, l'escassetat de drames satírics, gènere que, per les seves característiques, sembla haver acollit freqüents referències al món ctònic<sup>41</sup>.

40. Èsquil sembla el tragediògraf que més aprofitava aquests cultes com a recursos teatrals, per exemple a la nigromància de *Pers.* 607-696, les ofrenes inicials a la tomba d'Agamèmnon a *Ch.* 1-83 o fins i tot la processó final que celebra la reconversió de les Erinies en Eumènides a *Eu.* 916-1046.

41. Eitrem (1941: 46) comenta les possibilitats dramàtiques de la trilogia esquiliana de *Nigromants* (Ψυχαγωγοί), *Penèlope*, *Recol·lectors d'ossos* (Ὀστολογοί) i el drama satíric *Circe*, o de *Talladores d'arrels* (Ῥιζοτόμοι) de Sòfocles.

Certament, no comptem amb prou elements de comparació, el corpus còmic és posterior al tràgic, i l'obra de Licofró, no és una tragèdia *sensu stricto* que pugui prendre's com a prova. No apreciem als texts, en tot cas, l'evolució cronològica de la figura d'Hècate testimoniada per unes altres fonts, fora d'algunes mínimes variacions entre els tres tragediògrafs. Èsquil l'esmenta sola com a divinitat de la llar o com a part de les divinitats infernals que intervenen en certs ritus, Sòfocles rarament hi al·ludeix i de manera que es pot confondre amb Persèfone, mentre que als drames euripidis apareix més i manté, d'una banda, una associació amb la quotidianitat anàloga a la de la comèdia, i, d'altra, se la individualitza exagerant-ne el vincle amb les dones i la foscor que fonamentarà la seva evolució.

En definitiva, el drama àtic representa diverses pràctiques del culte a Hècate que es corresponen amb la seva complexitat real. A diferència d'uns altres déus ctònics, tant a la tragèdia com a la comèdia de l'Atenes de finals d'època clàssica es concep més com una divinitat secundària i domèstica, clarament apotropaica, i diferenciada malgrat els acostaments a Persèfone i Àrtemis. A partir d'època hel·lenística apareixerà ja en tota mena de texts com a patrona de les bruixes, personatges que solen concentrar totes les característiques negatives de les dones, aspecte que troba com a principal antecedent al drama la innovadora caracterització que fa Eurípides del cor de dones d'*Ió* i, sobretot, de Medea.

#### 4. BIBLIOGRAFIA

- Aguirre, M., «Erinyes as creatures of darkness», en M. Christopoulos, O. Levaniouk & E.D. Karakantza (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, 2010, pp. 133-141.
- Berg, W. (1974). «Hecate: Greek or 'Anatolian'?', *Numen* 21, pp. 128-140.
- Clinton, K. (1992). *Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries (The Martin Nilsson Lectures on Greek Religion, Delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens (Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen 8, 9)*, Stockholm-Göteborg.
- Dowden, K. (1989). *Death and the maiden: girls' initiation rites in Greek mythology*. London-New York.
- Dowden, K. (1999), «Fluctuating meanings: 'Passage rites' in ritual, myth, Odyssey, and the Greek romance», *Bucknell Review* 43, pp. 221-243.
- Eitrem, S. (1941). «La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains», *SO* 21, pp. 39-83.
- Ekroth, G. (2002), *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Periods*, Liege.
- Fairbanks, A. (1900). «The Chthonic Gods of Greek Religion», *AJPh* 21, pp. 241-259.
- Friis Johansen, H. & Whittle, E.W. (1980), *Aeschylus. The Suppliants I-III*, Copenhagen.
- Gager, J.G. (ed.) (1999). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. New York-Oxford.
- Garland, R. (2001<sup>2</sup>), *The Greek Way of Death*, Ithaca.
- Hansen, B.S.S. (2021), «Hecate and her dogs», en *Proceedings of the conference Indo-European Religion and Poetics* [inèdit].
- Henrichs, A., «17. Dionysus, Hades, Hecate, Clymenus», en H. Yunis (ed.), *II Greek Myth and Religion*, Berlin-Boston, 2019, pp. 383-402.
- Jameson, M.H., «Theoxenia», en R. Hägg (ed.), *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence*, Stockholm, 1994, pp. 35-57.
- Kosak, J. (2004). *Heroic Measures: Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden-Boston.

- López Carrasco, N., «The Conception of the Goddess Hecate in Plutarch», en R. Hirsch-Luipold & L. Roig Lanzillotta (eds.), *Plutarch's Religious Landscapes*, Leiden, 2021, pp. 256-285.
- López-Carrasco, N., «La diosa Hécate en Plutarco. Consideraciones a partir de sus epítetos», *Plutarch and the Ancient Religious Landscape: Paganism, Christianity, Gnosis, and Mystery Cults. European Plutarch Network Congress*, Groningen, 2017.
- López Jimeno, A., «La magia maléfica en la antigüedad griega: Las *Tabellae Defixionis* de época clásica y de época imperial», en J. Peláez (ed.), *El dios que hechiza y encanta. Magia y Astrología en el mundo clásico y helenístico*, Córdoba, 2002, pp. 103-120.
- Mackin, E. (2018). «Girls Playing Persephone (in Marriage and Death)», *Mnemosyne* 71, pp. 209-228.
- Magalhães Carnevale, T. (2012). *Hecate, de deusa ctônica dos atenienses do período clássico à deusa da feitiçaria no imaginário social do Ocidente*. Rio de Janeiro.
- Mikalson, J.D. (1989). «Unanswered prayers in Greek tragedy», *JHS*, pp. 81-98.
- Molina Martín, C. (2015). *Hécate: paradigma de la relación entre la mujer, la luna y la magia*. Madrid.
- Ogden, D. (2002). *Magic, witchcraft, and ghosts in the Greek and Roman worlds: A source-book*. Oxford.
- Patera, I., «Light and Lighting Equipment in the Eleusinian Mysteries», en M. Christopoulos, O. Levaniouk & E.D. Karakantza (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lanham, 2010, pp. 261-275.
- Patera, M. (2005). «Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô/Mormolukê et du mormolukeion», *Kernos* 18, pp. 371-390.
- Rehm, R. (1994), *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.
- Riess, E. (1897). «Superstitions and popular beliefs in Greek comedy», *AJPh* 18, pp. 189-205.
- Ripat, P., «Cheating women: curse tablets and Roman wives», en K.B. Stratton & D.S. Kalleres (eds.), *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Oxford, 2014, pp. 340-364.
- Rodríguez Valdés, P. (2019). *Hécate – Selene – Ártemis. Estudio de sus asimilaciones a través de los himnos órficos y el PGM IV 2785 – 2890*, Madrid.
- Rodríguez Valdés, P. (2020). «Revisión de la figura de la diosa Hécate a través de sus asimilaciones», *Myrtia* 35, pp. 161-175.
- Serafini, N. (2015). «La dea Ecate ei luoghi di passaggio. Una protettrice dalla quale proteggersi», *Kernos* 28, pp. 111-131.
- Shaw, M. (1975). «The female intruder: women in fifth-century drama», *CPh* 70, pp. 255-266.
- Smith, K.M. (2016). *Hecate: a Symbol of the Dangers of Feminine Knowledge in Euripides*, Kansas.
- Stanley Spaeth, B. «From goddess to hag: the Greek and the Roman witch in Classical literature», en K.B. Stratton & D.S. Kalleres (eds.), *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Oxford, 2014, pp. 41-70.
- Stramaglia, A., «Tre 'femmes fatales' soprannaturali», en R. Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia ea Roma*, Ancona, 1995, pp. 217-226.
- Zografou, A. (1997). «Hécate et Hermès. Passages et vols de chiens», *Uranie* 7, 1997, pp. 172-191.
- Zografou, A. (2016), *Des dieux maniables. Hécate & Cronos dans les Papyrus magiques grecs*, Paris.

## II. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO CLÁSICO

ENTRE LÍRICA Y TEATRO: REDRAMATIZANDO  
LA VIGILIA DE SAFO EN TRES CUARTETOS  
TARDOVICTORIANOS DE MICHAEL FIELD

BETWEEN LYRIC AND THEATRE: REDRAMATISING  
SAPPHO'S VIGIL IN THREE LATE-VICTORIAN  
QUARTETS BY MICHAEL FIELD

Mayron E. Cantillo Lucuara

Universitat de València

Mayron.Cantillo@uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 20 de octubre de 2021

**RESUMEN**

De la lírica de Safo, tanto en sí misma como en su recepción, deriva un posible modelo literario que trasciende el individualismo monódico e hibrida su poeticidad con rasgos propios del género dramático. Tomando este modelo liminal como punto de partida, el presente artículo arguye que la tradición lírica sáfica exige una hermenéutica atenta a las posibilidades de convergencia entre lo poético y lo performativo, lo monódico y lo coral, lo privado y lo público. En esta línea, proponemos una lectura minuciosa de la lírica II del poemario tardovictoriano *Long Ago* (1889), publicado por las británicas Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el pseudónimo compartido de Michael Field. En el poema seleccionado, descubrimos toda una *performance* radical en que una nueva Safo deconstruye ontológicamente toda su realidad, pervierte el binarismo de género por completo y nos interpela de manera directa en un *hic et nunc* dramáticamente efusivo y trascendental.

**PALABRAS CLAVE:** Safo, lírica, dramaticidad, Michael Field, poema II.

**ABSTRACT**

Derivative of Sappho's lyrics, both in their very nature and in their reception, is a potential literary model that overcomes monodic individualism and fuses lyricism with dramatic or theatrical features. Premised on this liminal model, the present article contends that Sappho's lyric tradition calls for a critical perspective attentive to the possibilities of confluence between poetry and drama, monody and corality, privacy and publicness. In this regard, I offer a close reading of lyric II in the late-Victorian verse volume *Long Ago* (1889), published by British poets and playwrights Katharine Bradley and her niece Edith Cooper under the joint pseudonym 'Michael Field'. As I seek to show, lyric II reads as a radical performance wherein a new Sappho deconstructs her whole reality ontologically, subverts gender binarism altogether, and addresses us directly in a dramatically effusive, affective, and transcendental *hic et nunc*.

**KEYWORDS:** Sappho, lyric, dramaticity, Michael Field, poem II.

## 1. INTRODUCCIÓN: PRINCIPIO SÁFICO DE HIBRIDACIÓN

En la tradición poética occidental, Safo encarna el paradigma máximo, más puro y hasta divino del género lírico. Bien sabido es, de hecho, que Platón la eleva a la altura de las mismísimas musas de las artes o que Pseudo-Longino la cita como excelso ejemplo de lo sublime. Tal es su preeminencia como voz originaria del sentimiento poético, que su nombre se consolida con el tiempo como sinónimo absoluto de poesía, concretamente de poesía lírica. Tras rastrear magistralmente la recepción de sus poderosos fragmentos hasta el siglo XIX, la helenista Yopie Prins (1999) nos propone categóricamente que veamos en Safo la génesis misma de la tradición lírica, esto es, que la concibamos como «la figura lírica más ejemplar» (8). No cabe disenso alguno respecto de esta concepción: Safo y lírica son términos gemelos, indiscutiblemente. No obstante, sí cabe aclarar con rigor qué entendemos por lírica sáfica tanto en su origen como en su posterior recepción. Es muy tentador circunscribir este género al mito romántico del poeta lírico solitario, intimista, ensimismado y alejado radicalmente del mundo objetivo. Consideremos, por ejemplo, la equiparación que establece el pensador británico John Stuart Mill (1833) entre el vate lírico y «un prisionero en una celda solitaria» (14). La lírica equivale a solipsismo, introspección, monovocalidad, intimismo y aislamiento. En otras palabras, se podría definir lo lírico como el espacio literario más privado, el más interior y, por ende, el menos público.

Si nos basamos en la anterior definición del género lírico, silogísticamente podremos presuponer que la poesía de Safo, en tanto que progenitora de la lírica, reúne todos los aspectos de solipsismo, privacidad y ensimismamiento que hemos señalado. Se nos puede antojar verisímil imaginarnos a Safo sujetando su lira con tenaz ardor, componiendo en completa soledad, haciendo trazos firmes con su ligero cálamo y acaso sintiéndose apenas acompañada por los espectros imaginarios de Afrodita o de Eros. Podemos evocar, en este sentido, varias piezas pictóricas dieciochescas y decimonónicas en que la poetisa lesbiana se muestra fiel al mito romántico de la íngrima escritura lírica. En su neoclásica *Safo inspirada por el amor* (1775), Angelica Kauffmann recrea un paisaje bucólico con un manso verdor como telón de fondo y con la figura de una Safo corpulenta y seductora bien al frente, en pleno centro, envuelta en colores blancos, turquesas y dorados que contrastan y conforman a un tiempo una composición cromáticamente equilibrada. Lo llamativo de este óleo es que nuestra poetisa se encuentra apartada del mundo, en medio de una naturaleza serena, reposando la tablilla de un pergamino en su regazo, sujetando con suma delicadeza su cálamo y componiendo sus versos en la más estricta soledad, con el auxilio del pequeño dios del amor. De manera harto semejante, el pintor inglés Richard Westall nos retrata a una *Safo* (c. 1800) nuevamente sumida en profunda soledad, con la mirada perdida en un cielo agitado, con los cabellos revueltos por el viento y, en suma, con la actitud propia de quien busca la inspiración poética al estilo más auténtico de los románticos. Si avanzamos en la pintura del siglo XIX, nos encontramos a una Safo cada vez más trágica, desolada y al borde de la muerte. La *Safo rezando a Afrodita* del artista heleno Margaritis Georgios (c. 1842) incide en el motivo de la prescriptiva soledad lírica, pero lo hace con un sentido de mayor patetismo, circundante tenebrosidad y pronta fatalidad: el paisaje, otrora apacible en el óleo de Kauffmann, se torna sombrío; se asoma ya amenazante el precipicio legendario de la tragedia amorosa con Faón; la mar, tranquila, parece esperar el salto fúnebre de Safo; la lira yace moribunda en el suelo junto a un par de pergaminos abandonados. Parece que nuestra poetisa ha perdido toda esperanza y solo puede suplicar ante una oscurísima estatua de Afrodita por su posible salvación. En esta ocasión, se diría que su soledad ya no es productiva, poética o inspiradora, sino más bien trágicamente profética. Safo se acerca al abismo y se convierte en la joven espectral, exangüe, decadente y derrotada que asiste de luto con un manto negro semitransparente a su propia muerte, tal y como la imagina el francés Charles Mengin en 1877.



Las breves écfrasis que acabamos de esbozar nos sirven para abundar en la triangulación que se puede establecer entre Safo, la lírica y el imperativo del solipsismo romántico de este género. Como herederos en muchos sentidos del romanticismo poético, máxime en materia de lo lírico, no nos extraña en absoluto concebir a una Safo retraída e intimista detrás de los escasos fragmentos que, atribuidos a ella, nos han llegado. Sin embargo, pese al apego atávico que podamos tener al individualismo severo de la lírica, no parece muy probable que este se corresponda con la praxis poética de Safo en su contexto original, ni tampoco con las aproximaciones posclásicas inspiradas en sus versos. Dicho de otro modo, Safo, en su obra misma y en su longo legado, dista diametralmente de la concepción solipsista de la lírica y, en cambio, se instala en un espacio de escritura liminal donde se desdibuja nuestra teoría moderna de los géneros literarios y se posibilita un encuentro entre artes hermanas. Concretamente, con Safo se puede decir que asistimos a un modelo híbrido de creación artística en que convergen la poesía y el teatro, la lírica y la *performance*, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo. A este respecto, la investigación del helenista André Lardinois (1996) resulta bastante esclarecedora: en su opinión, no es del todo acertado vincular a Safo, como algunos estudiosos han sugerido, con «los poetas supuestamente monódicos» (150), es decir, con aquellos que entendían la labor poética como un ejercicio individual, propio de solista. Antes bien, a Safo debemos ubicarla en un contexto creativo más plural o colectivo donde se compartían «más piezas *ejecutadas coralmente* de lo que se ha admitido hasta ahora» (151). Ponemos en cursiva este participio y su contiguo adverbio por servirnos de punto de partida en este artículo: en la poesía sáfica, tanto en su versión arcaica como en su recepción, no solo encontramos versos monódicos, más cercanos al espíritu romántico del solipsismo, sino que abunda en número y expresividad una clase especial de poemas que poseen toda una naturaleza teatral o, según Lardinois, unas formas de coralidad y performatividad que acercan lo lírico a lo dramático.

Partiendo, entonces, del paradigma híbrido (poético-dramático) que inaugura Safo, pretendemos constatar o desplazar su validez más allá de los fragmentos sáficos, tan explorados ya en su coralidad o teatralidad por varios helenistas (Davies 1988; Lardinois 1994, 1996; Bierl 2016; Velasco 2016; Tower 2020; Ferrari 2021, entre otros). Nos preguntamos si el género mixto de la lírica coral o dramática de Safo se extiende e influye en las reescrituras, traducciones y adaptaciones que se han hecho de sus versos. En concreto, nos interesa una sofisticada obra británica de finales del siglo XIX que lleva por título *Long Ago* (*LA* en lo sucesivo). La copublicaron en Londres en 1889 Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el pseudónimo masculino de Michael Field. Se hicieron tan solo cien copias del volumen, que acabaron en manos de afamados escritores ingleses como Robert Browning, Walter Pater o George Meredith. Las críticas que recibieron las autoras fueron unánimemente halagüeñas, tanto es así que se llegó a valorar su obra como «una de las producciones líricas más exquisitas de la segunda mitad del siglo XIX» (en Thain and Vadillo 2009: 360-61). El éxito de esta producción lírica, muy seguramente, radica en la elegancia, la frescura y, sobre todo, el convincente dramatismo con que se recupera en sus páginas la figura de Safo. Bradley y Cooper, como nos cuentan en el prólogo del poemario, leyeron gozosamente la edición que Henry Wharton preparó con todos los fragmentos conocidos y atribuidos a la poetisa lesbiana. Tras la lectura conjunta, decidieron emplear una selección de versos fragmentarios en griego original como epígrafes para sus propias versiones extendidas de los mismos. El resultado fue un compendio de casi setenta poemas que pueden leerse como una reedición pseudofilológica en que se nos presenta la lengua antigua de Safo en diálogo directo con las traducciones, extensiones o ampliaciones líricas en el inglés esteticista de las Michael Field.

Como apuntábamos anteriormente, *LA* se caracteriza especialmente por su convincente dramatismo, es decir, por la forma en que se ajusta al paradigma híbrido de lírica teatral instituido

por Safo. Se trata, en efecto, de un volumen de composiciones poéticas breves con un cariz marcadamente dramático. Es plausible que esta cualidad dramática provenga inherentemente de la interacción directa con los fragmentos sáficos y su propia coralidad, aunque tampoco se nos puede escapar el hecho de que Bradley y Cooper tenían devoción plena por la palabra teatral, se guiaban en sus obras por un sentido performativo de la retórica, entendían la vida holísticamente como / mediante la tragedia y, sobre todo, perseguían constantemente la excelencia shakesperiana. Como señala Thain (2007), las Field siempre «se vieron a sí mismas como dramaturgas y se quedaron atrapadas en el fervor victoriano por descubrir a un nuevo Shakespeare» (8). Asimismo, como comenta Biederstedt (1963) en uno de los primeros estudios doctorales sobre nuestras autoras, no podemos pasar por alto que estas mantenían una estrecha relación con el célebre poeta Robert Browning, con quien compartían una misma motivación por «dramatizar el género lírico» (43). Esto sugiere que, para Bradley y Cooper, la poesía nunca debe disociarse del teatro o el drama: ambos géneros se entrecruzan de maneras innovadoras y fructíferas bajo una fórmula híbrida de poemas teatrales tales como los que recoge Browning en sus obras llamativamente tituladas *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845) *Dramatis Personae* (1862) o *Dramatic Idylls* (1879).

Dada la imbricación que se da entre poesía y teatro en *LA* y en otras obras de Michael Field, parece conveniente superar la visión cismática que hasta ahora ha predominado en la crítica literaria consagrada a nuestras autoras. Sus obras poéticas han sido objeto de una amplia y diversa investigación con una monografía completa escrita por Marion Thain (2007), así como múltiples capítulos y artículos (Leighton 1992; White 1996; Prins 1999; O’Gorman 2006; Dellamora 2007; Madden 2007; Evangelista 2009; Olverson 2010; Cantillo-Lucuara 2018a, 2018b, 2018c, 2020, 2021); Baker y Vadillo 2019). Por otro lado, su producción dramática también ha recibido notable atención por parte de varios críticos como Bickle (2010, 2012), Bristow (2019), Eastham (2011), Kirby (2017), Krisuk (2010), Lee (2019), Olverson (2015) y Parejo-Vadillo (2007, 2015). Todos ellos se han esforzado por revisar y completar la historia del teatro finisecular de época victoriana a fin de revalorizar las piezas de las Field, reivindicar su notable originalidad y poner en relieve su intrínseca estética *queer*. El resultado general de estos empeños es una visión hoy día ya consolidada de que la obra, poética y dramática, de Bradley y Cooper constituye un gran repositorio de formas, estilos e ideas fluidos, experimentales y transgresores que se ofrecen tal vez como materiales precursores de reivindicaciones muy nuestras, muy contemporáneas.

En este trabajo, nos sentimos deudores de la importante labor de redescubrimiento que se ha hecho en los estudios anteriormente citados, pero vemos la necesidad de desmarcarnos del modelo que separa poesía y teatro en la recepción crítica de las Field en favor, más bien, de una hermenéutica que parta del principio de confluencia o liminalidad entre ambos géneros, máxime cuando se trata de interpretar el tan sáfico y, por extensión, tan dramático poemario *LA*. Con respecto a esta obra precisamente ya se ha apuntado que deja entrever un sentido de teatralidad poética de principio a fin. Sturgeon (1922) sostiene que *LA* tiene por objetivo «simplemente hacer líricas breves y dramáticas a partir de las escenas sugeridas por los fragmentos sáficos» (90). De manera similar, Thain (2007) opina que el lirismo de las Field «dramatiza la problemática de género representada en *Long Ago*» (60). Está claro que, en estas dos valoraciones, los intérpretes se percatan del dramatismo característico del volumen de Bradley y Cooper, pero lo hacen de un modo tan genérico y simplista que no alcanzamos a figurarnos plenamente cómo se materializa textualmente el principio sáfico de liminalidad entre lírica y teatro en *LA*.

A fin de ilustrar las diferentes modalidades que adopta el dramatismo o teatralidad lírica en la colección sáfica de Michael Field, seleccionamos como estudio de caso la pieza identificada con un II en numeración romana por su distintiva manera de recrear, en tan solo tres cuartetos,

toda una *performance* del insomnio, la ansiedad y el autoengaño eróticos con una Safo transformada en una convincente *dramatis persona* que se apoya en el uso de apóstrofes, formas imperativas y otros tropos retóricos de iteración ritualista, no solo para buscar auxilio divino en su tragedia romántica o para hacer que su amado, un impasible barquero llamado Faón, sea más accesible, sino también para involucrar al lector en la repetición memorable de su deseo asertivo. A continuación, ofrecemos tanto el poema II en su versión original como nuestra traducción propia del mismo para su posterior análisis pormenorizado:

COME, dark-eyed Sleep, thou child of Night,  
Give me thy dreams, thy lies;  
Lead through the horny portal white  
The pleasure day denies.

O bring the kiss I could not take  
From lips that would not give;  
Bring me the heart I could not break,  
The bliss for which I live.

I care not if I slumber blest  
By fond delusion; nay,  
Put me on Phaon's lips to rest,  
And cheat the cruel day!

\*\*\*

VEN, Sueño de ojos oscuros, tú, hijo de la Noche,  
Dame tus sueños, tus mentiras;  
Guía por el portal de cuernos blancos  
Al placer que niega el día.

Oh trae el beso que no pude tomar  
De labios que no cedían;  
Tráeme el corazón que no pude romper  
La dicha por la que vivo.

No me importa si duermo bendecida  
Por tierno engaño; no,  
Ponme en los labios de Faón a descansar,  
¡Y engaña al cruento día! (vv. 1-12).

## 2. DRAMATIZANDO UN RADICALISMO METAFÍSICO

El poema II de *LA* es puro engaño en su forma. Su *opsis*, o lo que el crítico británico Jonathan Culler (2015) define como «la dimensión ritualista de versos y estrofas» (252), crea una idea inmediata pero capciosa de orden, contención y armonía. Cada uno de los versos encuentra su lugar dentro de tres cuartetos bien medidos y bastante simétricos que parecen seguir un patrón visual de alternancia entre dos versos largos (el primero y el tercero), y otros dos cortos (el segundo y el cuarto). Asimismo, el *melos* del poema, o su «dimensión auditiva» (Culler 2015: 35), refuerza el efecto formal de orden y armonía con un esquema rítmico basado en una intercalada secuencia de ABAB, un empleo preponderante de consonancia oclusiva y un sistema de repeticiones tanto léxicas como estructurales. Sin embargo, este sentido general de regularidad

formal resulta ilusorio o fraudulento: podríamos imaginarnos a la voz lírica protagonista en un estado anímico de complacencia y mesura, mas el contenido semántico del poema apunta en una dirección radicalmente opuesta. Parece que la voz poética no es la de una Safo tranquila o despreocupada, sino más bien la de una insomne desesperada que espera imperiosamente la irrupción, con auxilio divino, de su amado en sus sueños. Así, desde que nos adentramos en la *performance* de la lírica II, nos vemos enfrentados a una clara tensión entre forma y contenido, entre la quimera de un orden emocional y la realidad de un insomnio erótico.

La dimensión visual del poema II va mucho más allá de su mera disposición estrófica. La noción de *opsis*, reformulada por Culler, no solo hace referencia a los poemas como construcciones visuales, sino también a las formas en que «el poema produce / representa imágenes» (256). Como construcción óptica, la lírica II sigue una secuencia uniforme de cuartetos, pero la imagen que produce con sus significados dista mucho de ser ordenada y armoniosa. Al leer el poema como una écfrasis imaginaria o una representación visual, podemos visualizar a la protagonista plenamente despierta, en absoluta soledad, tal vez en la mitad de la noche, recordando ansiosamente a su amado ausente, sintiéndose incapaz de hallar alivio para su desbordante energía erótica e implorando la intervención divina ante su trágico romance. Esta imagen lastimera de Safo, sin embargo, no nos sorprende en absoluto si tomamos en consideración la larga tradición del safismo poético que, particularmente desde las *Heroidas* de Ovidio en adelante, lega a la posteridad la representación definitiva de una Safo «desamparada, enamorada y suicida que renuncia al amor entre mujeres por un deseo no correspondido hacia un joven pescador» (duBois 2015: 108).

Ahora bien, lo que sí puede sorprender o cautivar a cualquier lector es la inmediatez que se siente ante la voz sáfica de la lírica II, esto es, su «temporalidad performativa» (63), como diría Culler (2015). Ya sea lesbiana, ovidiana, antigua o arcaica, Safo escenifica su *performance* elegíaca en la inmediatez del tiempo presente y, aún más sorprendente, en la urgencia de las formas imperativas que emplea una y otra vez en el poema II. El tono firme y directo de su voz parece entrar en conflicto con el sentido pretérito del mismo título del poemario (*LA* o *Hace ya tiempo*), pues en realidad este se disipa y se ve arrastrado a un presente escénico, inmediato, dramático. Los imperativos de Safo, pese a su griega antigüedad o a su lejana transposición decimonónica en Michael Field, no pierden nada de su vigencia o vitalidad. No hay distancia temporal entre ellos y nuestra repetición de los mismos. A medida que lo leemos o lo escenificamos en voz alta, el poema II suena retóricamente persuasivo. Como lectores, podemos sentirnos convencidos de que la Safo de Michael Field se pone en contacto directo con nosotros, compartiendo sincrónicamente su desesperación e incluso esperando apelar a lo que O’Gorman (2006) considera en su interpretación de *LA* como nuestro «sentido universal de las emociones humanas» (650). De modo efectivo, en la lírica II, Safo logra escenificar o dramatizar sentimientos transhistóricos de desesperanza erótica que pueden atraer a cualquier lector o público sensible. En este sentido, las Field nos muestran cómo su lirismo sáfico puede propiciar los efectos perlocucionarios de «conmover a los lectores, provocar la reflexión y llevarlos a actuar» (Culler 2015: 130).

En el primer verso del poema II («VEN, Sueño de ojos oscuros, tú, hijo de la noche»), de repente nos encontramos con Safo invocando a un dios pagano con vehemencia imperativa. Podría decirse que se encuentra sola, ávida de romance, pero autosuficiente y, por ende, inclinada o incluso condenada a obtener ayuda de un poder superior. Dado que su amante se encuentra bien lejos de su alcance y control, no tiene más remedio que apostrofar a Hipnos, el dios del sueño. El apóstrofe directo que profiere es tan claro y enfático que suena pleonástico. La deidad invocada se caracteriza no solo por el epíteto de sus ojos oscuros, sino también por la aposición específica de su origen. Aquí parece bastante tentador especular que la referencia redundante a Hipnos es mucho más que un apóstrofe. Tal vez Safo está trazando una auto-

prosopografía que la asemeja a la deidad aclamada, de modo que ambos comparten espacio y apariencia. Dicho de otra forma, se antoja posible visualizar a Safo con los atributos del dios, sumergida en la noche y afectada por una profunda oscuridad en sus ojos atribuible a su penuria erótica y consecuente insomnio.

Curiosamente, se invoca al dios nocturno de una manera muy sencilla y directa. Se le convierte tanto en un tú inmediato como en un receptor de las órdenes de Safo. Su actitud no es la de una suplicante al borde de las lágrimas, sino la de una amante asertiva o incluso agresiva que prescinde de todo formalismo y ordena a la deidad que acuda en su ayuda. Así, Safo trata a Hipnos como a un igual, como a un interlocutor necesario que debe atender sus deseos. Esta representación implícita, basada en la primera y subsiguientes formas imperativas del poema II, deja entrever algo inesperado y perturbador en la actuación lírica de Safo: esta no se presenta como una amante débil, insomne, confinada en su lecho estéril; al contrario, a pesar de su pasión unilateral, adopta una voz rotunda que no duda en hacerse oír con claridad hasta entre los mismísimos dioses. Como argüiremos más adelante, la imagen de una figura sáfica amenazante y peligrosa subyace sistemáticamente tras la urdimbre simbólica de todo el poema II.

El segundo verso («Dame tus sueños, tus mentiras») puede leerse como el epítome o la síntesis culminante del drama erótico de Safo. Una vez que ha exigido al dios del sueño que la visite, confiere a su orden mayor rotundidad. Todo cuanto desea es consumir su deseo sin importar los medios necesarios para conseguirlo. Renuncia, sin miramiento alguno, a los nobles valores de la racionalidad, la verdad y la realidad, prefiriendo ser engañada por Hipnos y conformándose con un simulacro o una mimesis de su deseo. En una convincente combinación de asíndeton e isocolon entre «sueños» y «mentiras» con sus posesivos iterados, Safo formula una doctrina metafísica radical: se muestra capaz de rechazar con demasiada facilidad su yerma realidad de desamor a favor de un romance ficticio, onírico, puramente metafísico. En esta renuncia voluntaria, surge un conflicto ontológico ineludible entre la realidad y la no realidad, concibiéndose a la primera como insuficiente para Safo y a la segunda como garante de gratificación. Así, si Safo logra acceder a la no realidad de los sueños, estos ciertamente se convertirán en su auténtica realidad emocional y, como consecuencia, el antagonismo anterior perderá su validez. La verdad quedará subordinada o directamente anulada por una entelequia romántica.

No obstante, en la metafísica onírica de Safo, el sueño y la realidad o la mentira y la verdad ya no son del todo antitéticos, pues su deseo posibilita una suerte de sinergia o copresencia entre ellos. El mero sueño del amado, aunque inducido por Hipnos, tiene visos de adquirir cierto grado de realidad que la voz lírica presume como suficientemente satisfactoria. Asimismo, la mentira de la presencia del amado conlleva para Safo el potencial de sentirla como una especie de verdad capaz de aplacar su pasión y desesperación. En su conciencia deseante, la realidad y la veracidad ya no se miden como magnitudes fácticas: devienen, más bien, en categorías emocionales dúctiles cuyos límites respectivos se diluyen y desaparecen en un intento por alcanzar algún nivel de plenitud erótica. Esta desaparición es lo que convierte los sueños ideales y las mentiras de Safo en variantes afectivas legítimas de la verdad en la medida en que procuran que el objeto de su deseo se haga más real, más accesible y hasta más controlable bajo el régimen de su propia imaginación.

Los sueños y las mentiras operan como fuerzas intermediarias que propician la unión entre amante y amado dentro de un orden de idealismo onírico. Al igual que el sujeto tradicional de la epistemología occidental, que accede al mundo objetivo en el acto ontogenético del conocer o el saber, Safo aspira a poseer a su amado soñándolo y así dotándolo de una pseudoexistencia en calidad de ideación erótica. La simple idea de él devendría, completaría y totalizaría su realidad. Sin embargo, aunque está claro que Safo ocuparía una ventajosa posición de poder en su dimensión onírica, se impone una pregunta inevitable acerca de qué papel tendría allí su amado.

Puede suponerse que sería un ente ontológicamente reducido, sometido y dominado de la forma más objetivadora y posesiva posible. Dentro de los sueños y falacias sáfcos, el amado caería presa de una economía erótica de apropiación o cosificación. Sería degradado a un objeto estático, pasivo y dependiente a merced del deseo de Safo. Por consiguiente, lo que vemos en esta metafísica onírica es, en el fondo, una *performance* de género transgresora en que Safo actuaría como una soñadora dominante mientras que su amado se vería disminuido y hasta victimizado en el triste papel de objeto amado.

Tal es la necesidad que siente Safo de atrapar o poseer a su amado, que súbitamente se vale de una sugerente y poderosa imagen homérica en su referencia al «portal de cuernos blancos» (v. 3). Este verso pone en juego al menos tres recursos retóricos: un hipérbaton, una anástrofe y, lo que es más importante, una alusión intertextual. La primera figura aparece en forma de frase preposicional que separa el verbo principal de su objeto directo con el resultado de que tanto las referencias al «portal» (v. 3) como al «placer» (v. 4) cobran destacada prominencia. La anástrofe, que implica la anómala posposición del adjetivo «blanco» (v. 3) en la versión original, no sólo atribuye una centralidad adicional y literal al «portal» (v.3), sino que también permite la aparición de un oxímoron prosódico entre «Noche» (l. 1) y el adjetivo en sí mismo. Todos estos fenómenos retóricos cumplen una función significativa en la configuración y realce de la figura homérica intertextual al final del tercer verso bajo escrutinio. En efecto, la Safo de Michael Field alude a lo que Homero, en boca de Penélope, describe en el canto XIX de su *Odisea*:

Hay sueños inescrutables y de lenguaje obscuro, y no se cumple todo lo que anuncian a los hombres. Existen dos puertas para los leves sueños: una, construida de cuerno; y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que los ve, cosas que realmente han de cumplirse (vv. 561-569).

En su alusión a este pasaje homérico, el poema II provoca al menos dos efectos. Por un lado y de manera harto sorprendente, se amplía el espectro de liminalidad o transversalidad de géneros, trascendiendo el modelo sáfico de hibridación lírico-dramática y abarcando el ámbito de la épica homérica que, pese a su identidad teóricamente contraria a la lírica, se ve ahora entrecruzada con esta y con el cariz teatral propio de la tradición sáfica que nos ocupa. En este sentido, las Field aúnan con asombrosa densidad lo lírico, lo dramático y lo épico en una suerte de palimpsesto poético donde a la voz explícita de Safo se suman las palabras tácitas de la Penélope homérica y su teoría de los sueños. Por otro lado, nos resulta llamativo el hecho de que el portal evocado por Michael Field parece ser una combinación de las dos puertas descritas en el pasaje homérico, pues viene caracterizado como hecho de «cuernos» y «blanco» a la vez. En su edición del poema II, Ivor C. Treby (2000) añade una nota a pie de página donde nos comenta que la alusión combinatoria a la *Odisea* suena «desafortunada» (58), puesto que las Field debieron referirse únicamente a la puerta de marfil dado su vínculo simbólico con la fantasía y el engaño, para apuntalar la idea de que su Safo quiere habitar un mundo irreal de sueños y mentiras eróticos. Sin embargo, creemos que se podría argumentar que, ya sea accidental o intencional, la fusión de las dos puertas en una sola contribuye a formar y consolidar una idea más convincente: los sueños de Safo cuentan con la ambivalencia estratégica de ser ciertamente engañosos (blancos o eborarios), pero potencialmente conducentes a una especie de verdad onírica (como aquellos que atraviesan la puerta con cornamenta). En otras palabras, los sueños de Safo son tanto de marfil como de pulimentados cuernos en la medida en que Safo los reconoce como mentiras, pero su inmersión en ellos podría reportarle la satisfacción erótica que tanto ansía.

Como señalábamos anteriormente, advertimos el uso de un sugerente oxímoron prosódico entre «Noche» (v. 1) y «blanco» (v. 3) en el poema original. Esta figura retórica resulta crucial para nuestra comprensión del último verso del primer cuarteto («El placer que niega el día»). Safo recurre al dios del sueño para cumplir sus sueños hedonistas y sobreponerse a la esterilidad de sus días, que experimentan una falacia patética —una personificación— y reciben toda la culpa por causar su miseria. Aquí se da una antítesis estructural. El poema II articula, a todas luces, su propia teoría del mundo en torno a diferentes constructos binarios: entre el caos interno y el orden formal, la noche y el día, la oscuridad y la blancura, la falsedad y la verdad, los sueños y la realidad. En cada uno de estos pares antitéticos, el primer término denota lo que Safo busca y codicia, mientras que el segundo se refiere a aquello que detesta. La visión que defiende de la vida es completamente heterodoxa: privilegia lo desviado, perverso o irracional en detrimento de lo que se considera atávicamente como ideal o justo. En consecuencia, parece que Safo propugna lo dionisiaco en contra de lo apolíneo y se convierte en una posible apologeta nietzscheana. Si bien esta interpretación puede sonar denodada o inverosímil, lo cierto es que las Field admiraban a Nietzsche y suscribían muchas de sus ideas estéticas hasta el punto de que, como señala Vadillo (2015), formaban parte de la primera generación de intelectuales ingleses que «reconocieron la importancia de Nietzsche para la modernidad» (204). Por tanto, es plausible argumentar que la *performance* transgresora del deseo sáfico en la lírica II equivale a una apología dionisiaca de la oscuridad, el engaño y los sueños peligrosos.

### 3. DRAMATIZANDO Y SUBVIRTIENDO EL BINARISMO DE GÉNERO

La segunda estrofa del poema II radicaliza la *performance* transgresora de género que antes vislumbrábamos. Safo ahora expone su psicología erótica de forma extrema. No solo se mantiene contumaz en su tono imperativo, sino que también transforma su deseo en una fuerza castrante de posesión y captura: «Oh trae el beso que no pude tomar» (v. 5). En este verso, Safo especifica lo que le exige a Hipnos, circunscribiendo su petición a un simple beso de su amado. No obstante, el tipo de beso que codicia se presenta como el producto metafísico de un sueño o una mentira y, al mismo tiempo, como el clímax del antirrealismo erótico de Safo. Con este beso ficticio, Safo desea compensar su fracaso e incapacidad de poseer el objeto de su deseo. Al parecer, tal y como sugiere el verbo modal que emplea en el verbo 5, intentó besar a su amado, pero no lo consiguió. Este vano esfuerzo es sin duda lo que la motiva a adoptar un enfoque antirrealista ante el amor. Dado que su amado la rechazó, su única alternativa es conformarse con el idealismo de hacerlo suyo y besarlo en sus sueños. El infinitivo simple utilizado en el verso 5 designa, en efecto, el tipo de acción que Safo desea perpetrar mediante su imaginación onírica: desea tomar, capturar, arrestar o confinar a su amado en su propia interioridad, contra su voluntad y con todos los matices de violencia y desesperación que implica este acto de encarcelamiento erótico.

El sexto verso del poema («De labios que no cedían») apuntala una idea central ya precedente y presenta una nueva dentro de lo que parece un des/orden paradójico. Por un lado, encontramos una sinécdoque que se refiere claramente al amado de Safo y ratifica la representación tácita de éste en los versos previos. Hasta este punto se había retratado al amado como una presa, un prisionero onírico y, en el mejor de los casos, un sueño erótico o una mentira. Ahora, en el segundo cuarteto, se lo reduce a un par de labios que Safo una vez intentó atacar, pero que se apartaron de ella. Como mera sinécdoque labial, se convierte en un objeto potencialmente cosificado, pasivo y receptivo de los besos violentos de Safo. Por otro lado, aunque al principio se le atribuye una identidad castrada, el amado parece adquirir cierto grado de acción y autonomía en su reacción evasiva ante el decidido beso sáfico. Este rechazo da lugar a dos efectos con-

comitantes: el amado logra preservar su propio espacio de libertad ontológica, mientras Safo pierde toda posibilidad de conquista romántica y, por ende, se ve obligada a adoptar un credo desesperado de antirrealismo erótico para así subyugar metafísicamente al amado reticente bajo un régimen de deseo imaginario y opresor.

El séptimo verso del poema («Tráeme el corazón que no pude romper») concita al menos tres fenómenos retóricos significativos: una reduplicación paralelística del verso 5, un pleonismo metonímico y una metáfora deconstructiva del amor como dominación. La repetición parece funcionar como el mejor modo en que Safo puede articular la urgencia de su interpelación a Hipnos. El tono imperativo, el uso de los mismos verbos léxicos y modales y la hipotaxis compacta de las oraciones relativas caracterizan la retórica de la desesperación que define la lírica II. Safo persiste en su conato de tener acceso a su amado a toda costa e insta al dios Hipnos a que la ayude una vez más. Ahora, se enfoca en el corazón de su amado como punto concreto de su ferviente deseo. El amado se convierte, a su vez, en nada más que una víctima metonímica que Safo intentó asaltar en balde. Si hace un verso era un mero par de labios evasivos, ahora el pescador ve su identidad venida a menos, transformada en un corazón potencialmente frágil que Safo busca domeñar de forma radical. Al final del verso 7 aparece un infinitivo simple («romper») que apunta a la versión más cruda posible de la convergencia metafórica entre deseo y destrucción, pasión y agresión. De hecho, con ese infinitivo, deviene aun más evidente lo que la lírica II ha representado desde el principio como una ecuación directa entre el deseo femenino y la violencia erótica contra un objeto masculino que se torna frágil y sufre, por tanto, una pérdida extrema de identidad y masculinidad.

Sin embargo, el segundo cuarteto concluye con una paradoja: «La dicha por la que vivo» (v. 8). En su ópsis, este es un verso independiente, estructuralmente idéntico a la proposición final del primer cuarteto, pero sintácticamente dependiente del verbo principal que se emplea en la oración inmediatamente precedente. En realidad, la paradoja surge de la forma imperativa «Trae» (v. 7), cuya transitividad genera dos objetos directos semánticamente contradictorios o incompatibles. El primer objeto, como indicábamos antes, adopta la forma de sinécdoque cardíaca que retrata tácitamente al amado de Safo desde una mirada reificadora y potencialmente castradora. Empero, el segundo objeto, que se refiere a la dicha erótica de Safo, anula la dialéctica de poder implícita en la sinécdoque anterior. Ahora la voz lírica expone su vulnerabilidad existencial de la manera más ostensible al reconocer que su propia felicidad depende de su amado; revela que su vida no depende ni siquiera de la posibilidad real de conquistarlo, sino simplemente de la posibilidad ficticia de soñarlo. Esta dialéctica paradójica con Safo en una posición ambivalente de poder entre la dominación y la dependencia no resulta del todo anómala o inesperada, ya que la podíamos inferir previamente a partir de las referencias al desdén del amado. No obstante, el verso 8 sí hace que esa ambivalencia devenga más manifiesta y hasta lastimera, pues Safo queda inevitablemente retratada como una amante miserable que se desvive por sus aspiraciones eróticas y llega al punto de querer conformarse con una experiencia meramente onírica de su deseo imposible.

#### 4. REDRAMATIZANDO ENTELEQUIAS METAFÍSICAS Y DE GÉNERO

Hasta ahora, el poema II ha consagrado su primer cuarteto a la presentación del idealismo erótico o el antirrealismo de Safo, y el segundo a la articulación paradójica de cómo su visión antirrealista del amor se traduce en categorías de género inestables. Ahora, el tercer cuarteto parece funcionar como un compendio general de las estrofas anteriores que se puede dividir en tres subpartes. La primera, que comprendería los versos 9 y 10, propone un regreso al cuarteto inicial y una reafirmación convincente del idealismo autoengañoso de Safo. Sin embargo, a di-



ferencia del primer cuarteto, los versos 9 y 10 suenan mucho más performativos por diferentes razones. El yo de Safo pasa a primer plano de una manera tan directa y llana, que parece hablarlos sin distancia temporal alguna, como si compartiera un *hic et nunc* inmediato con nosotros, un diálogo genuino. La temporalidad y sencillez de su discurso parecen sumamente cercanas o contiguas: «No me importa si duermo bendecida» (v. 9). Aquí su lenguaje está lejos de ser ornamental, elaborado u oblicuo. Más bien, Safo se muestra abiertamente despreocupada y categórica al admitir que ha tomado la decisión consciente de canjear la realidad por la fantasía. Reconoce sin pudor que su éxito erótico puede ser solo un mero producto del sueño o el letargo. Esta forma trágica de anagnórisis, en lugar de afectarla o afligirla, la presenta como un hecho natural y plenamente asumido. Safo se declara, en perjuicio propio, a favor de la irrealidad.

El verso 9 alberga mucho más. Safo lo concluye con un participio sugerente que se comporta casi como una catacrexis o un abuso literal, pues parece traicionar su propia naturaleza semántica. En su sentido más común, la forma «blest» denota dones divinos, beneficios espirituales o invocaciones religiosas. Sin embargo, Safo abusa de la santidad del participio y de sus denotaciones cargándolo implícitamente con connotaciones subversivas y profanas. Su idea de bendición no es en modo alguno devocional, sino abiertamente secular y sexual. Para ella ser bendecida significa gratificarse a sí misma a través de sueños eróticos o fantasías en las que su amado termina bajo su control. A este respecto, se podría argumentar o bien que Safo tiene sentido alguno de espiritualidad y actúa como una hedonista impía, o que su clase de devoción es totalmente dionisiaca y, por tanto, desea que su bendición proceda de los antiguos dioses paganos, en particular de aquellos que garantizan y procuran toda suerte y variedad de placeres.

Como estructura sintáctica, el décimo verso lo ocupa en posición preponderante un complemento agente personificado: «por tierno cariñoso». Su función no es otra que determinar el tipo de bendición que espera Safo, una bendición que la duerma, la engañe y la lleve a creer que sus ardorosos sueños son ahora su realidad definitiva. No obstante, más allá de su mera función sintáctica, el verso 10 añade mayor patetismo al antirrealismo de Safo, quien desprecia su existencia como algo preferiblemente intercambiable por un «tierno engaño». El sustantivo que usa aquí no solo resulta demasiado claro y coherente con la temática de todo el poema, sino que también define su actitud ante la vida y resume el credo del hedonismo onírico que defiende. Safo fomenta el autoengaño más crudo, la autoficción más radical y el intencionalismo más conscientemente contraproducente en su voluntad deliberada de renunciar a la verdad y a la realidad en favor de un amor vivido unilateralmente en sus sueños. Más interesante aún, el adjetivo «fool» (*tierno* o *estulto*) que complementa su ideal de engaño revela la trágica conciencia de Safo de que sus aspiraciones románticas no son solo capciosas, sino ingenuas y posiblemente absurdas. Habida cuenta de su reconocida necedad o estulticia, los sueños de Safo probablemente no cumplirán con sus expectativas libidinosas.

La segunda subparte del cuarteto final está constituida únicamente por el verso 11, en el que Safo retoma la línea temática de la segunda estrofa. De hecho, reemplaza una metáfora violenta de posesión erótica junto con una sinécdoque cosificadora para incidir en su necesidad de granjear al menos una experiencia onírica pero corporal de su amado: «Ponme en los labios de Faón a descansar» (v. 11). La sinécdoque labial, rescatada cohesivamente del verso 6, manifiesta de nuevo que el deseo de Safo no reviste modestia ni pureza. Más bien, su sentido del amor es claramente erótico, material, corporal. El énfasis en los labios de su amado insinúa esta corporalidad deliberada. Al parecer, Robert Browning detectó esta insinuación sexual cuando leyó el primer manuscrito y sugirió que sustituyera la sinécdoque labial por una referencia más sutil y pudorosa a otra parte del cuerpo: «¿Por qué no ‘en brazos’?» (Treby 2000: 58). Sin embargo, las Field prefirieron retener su provocativo sentido de labialidad en la versión definitiva del poemario.

En plena consonancia con la subversión sistémica de las convenciones de género que propone Safo en el poema II, el verso 11 ejerce una notable violencia metafórica contra el amado, quien ahora recibe la primera mención onomástica en *LA*. Antes nos había aparecido en calidad de mero pronombre, sinécdoque y ausencia erotizante en el mejor de los casos, pero ahora el uso del nombre propio parece humanizar su identidad hasta cierto punto o al menos sirve para dotarlo de una individualidad más allá de su relación ficticia con Safo. Sin embargo, el hecho de que Faón adquiera una subjetividad propia no tiene un efecto duradero. Con o sin nombre, sigue sufriendo indirectamente la violencia erótica de Safo. La forma imperativa «ponme» y la preposición «en» son indicaciones palmarias de que su deseo es una fuerza tiránica y una imposición sobre su objeto. En la imaginación de Safo no hay ninguna intención de abrazar a Faón o caer en sus brazos, como hubiera preferido Browning. La poetisa desea, en cambio, ponerse, imponerse o superponerse por encima de él sin importar su voluntad. Interpretado como una catacresis, el infinitivo que utiliza Safo al final del verso 11 robustece su representación tácita de despotismo erótico. Su idea de descanso no parece indicar reposo, quietud o morada. Muy plausiblemente, Safo está abusando del infinitivo y pervirtiéndolo en una catacresis que equipara el descanso al poder, el control, la acción, el movimiento e incluso la dominación sexual. Su definición de descanso funciona simplemente como un eufemismo para enmascarar su lujuria opresiva.

La tercera subparte del último cuarteto se corresponde con el verso de cierre: «¡Y engaña al día cruel!» (v. 12). Aquí Safo formula una iteración semántica que nos remite a la estrofa inicial y transforma todo el poema en una composición circular, un circunloquio lírico. Resulta claro que Safo se está asegurando de que su interpelación al dios Hipnos termine con ahínco repetitivo y orgánicamente imperativo, reivindicando su defensa del idealismo autoengañoso. No obstante, a diferencia de las articulaciones previas de este idealismo, el verso final lo preconiza de una manera más cruda, con el verbo inequívoco y autoperjudicial «engaña» en forma imperativa. Safo no tiene reserva alguna al afirmar que desea ser engañada, abstraída de la realidad y sumergida en un pseudomundo de sueños. En consecuencia, el engaño se convierte en el único mecanismo de defensa o estrategia de supervivencia que utiliza Safo contra su facticidad sin amor, contra lo que ve como el tropo del «día cruel» tan bien personificado. Este simple sintagma constituye, a la vez, una falacia patética, una reformulación del verso 4 y una expresión metafórica de la concepción dicotómica de la existencia de Safo. En su opinión, la existencia parece reducirse a una marcada antítesis entre el día y la noche, donde el primero simboliza una suerte despiadada de muerte emocional y la segunda le promete una posibilidad de éxito erótico, aunque este éxito no sea más que una entelequia. Safo aspira a existir en una noche eterna de engaños amorosos.

## 5. CONCLUSIONES

En este artículo, hemos partido de una premisa clave en la comprensión de la lírica sáfica en sí misma y en su recepción posterior: se trata de una poesía que dista de nuestros modelos líricos heredados del romanticismo y que, por tanto, no puede entenderse desde el paradigma del solipsismo enunciativo. La lírica sáfica, más bien, exige en no pocos testimonios una hermenéutica menos categórica en la demarcación de géneros literarios y más atenta a las posibilidades de convergencia entre lo lírico, lo dramático, lo monódico y lo coral, lo privado y lo público. En este sentido, tomamos como punto de partida una visión liminal o híbrida del hecho poético según la cual no podemos dissociar los versos de Safo de aspectos tan centrales como su performatividad, su coralidad o, si se prefiere, su intrínseca dramaticidad. Establecida esta premisa teórica, nos hemos propuesto ahondar en su validez no en los fragmentos de Safo, tan escrutados ya en sus elementos corales y performativos, sino en las apropiaciones posteriores

que de ellos se han hecho. Concretamente, nos hemos detenido en un sofisticado poemario publicado en 1889 por las británicas Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper bajo el título de *Long Ago* y bajo el pseudónimo de Michael Field.

Como ya intuíamos, el poemario de las Field no se escapa del modelo híbrido de lírica dramática instituido por Safo. Las estudiosas Sturgeon y Thain toman temprana nota de una cierta teatralidad inherente a los versos de *LA*. De hecho, incluso la lectura más rápida de cualquiera de sus poemas desencadena lo que Culler llamaría una serie de efectos perlocucionarios que transforman la experiencia misma de la lectura en una *performance* en sí misma. El poema II es, como hemos constado en este artículo, un caso paradigmático de esa teatralidad poética de las Field. Al leer el poema II, nos adentramos en un diálogo directo con una Safo de voz contundente que nos involucra no solo en su temporalidad inmediatamente presente, sino incluso en su trágico contexto de desamor y desesperación. Este contexto no se describe explícitamente, pero emane de la retórica urgente de anáforas imperativas reiteradas que Safo emplea para estructurar casi todos los versos del poema y para transmitir su perentoria necesidad de procurarse algún tipo de acercamiento a su amado ausente. Así, como si el poema fuese una écfrasis de principio a fin, nos vemos automáticamente tentados a formarnos una imagen mental pero hartamente dramática en la que Safo se convierte en una insomne desesperada que se desvive por soñar a su Faón con el auxilio del dios Hipnos.

El poder pictórico y performativo del poema II nos permite ser testigos directos del sufrimiento romántico de Safo, escuchar sus apóstrofes en un *hic et nunc* inmediato e incluso compartir con ella un afecto universal y trascendental. En esta posición de empatía lectora, se nos expone a una *performance* de ideas y emociones radicales personificadas por Safo. Dotada de una enorme complejidad retórica, la *performance* lírica se desarrolla de dos modos diferentes pero complementarios. Por un lado, vemos a un Safo que actúa como ontóloga radical, despreciando el régimen apolíneo de la verdad y la realidad, abogando por las fuerzas dionisiacas de la oscuridad y el engaño, redefiniendo el deseo como experiencia imaginativa y, en suma, promulgando un hedonismo peculiar que contrarresta la privación o escasez erótica con la promesa de un placer ficticio, subjetivo e inmanente. En este sentido, Safo se dirige tanto a nosotros como a su dios desde la perspectiva acérrima pero autolesiva de una amante que se niega a permanecer inmóvil ante la tragedia y pergeña una estratagema metafísica para hacerse con su amado esquivo.

Por otro lado, hay otra dimensión en la *performance* del deseo de Safo. La poetisa no solo se aferra a una firme creencia en el autoengaño ontológico como fuente de gratificación erótica, sino que también agrega una visión de género transgresora a esta misma creencia. Como revela la lírica II, especialmente en su segundo cuarteto, la metafísica erótica de sueños y mentiras de Safo se sustenta en toda una dialéctica sinécdoquica en la que se quebrantan todas las convenciones de género, se transforma al amado en un objeto pasivo y se retrata a la amante como una mujer sublime, potencialmente fatal, que desea poseerlo, controlarlo y dominarlo. Aunque, o puesto que, tiene plena consciencia de su posición vulnerable como amante desdénada, Safo representa a su amado Faón como un par de labios tentadores y así lo emplaza en un espacio no normativo de afeminamiento cosificado. Si bien puede sonar extralimitado, el hecho de que Faón aparezca veladamente como figura castrada sugiere que el deseo de Safo es solo superficialmente heteroerótico y potencialmente homoerótico en el sentido de que su amado se encuentra más cerca de la feminidad que de la masculinidad. Lo que sí está claro, en todo caso, es que el poema II de *LA* presenta toda una *performance* radical en la que Safo habla directamente a sus lectores atemporales, dándoles la bienvenida a una noche eterna de fantasías metafísicas y subversivas.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Bickle, Sharon (2010). «Victorian Mænads: On Michael Field's Callirrhoë and Being Driven Mad». *The Michaelian* 2. Available at: <http://www.thelatchkey.org/Field/MF2/bicklearticle.htm>.
- Bickle, Sharon (2012). «Disability and gender in the visual field: seeing the subterranean lives of Michael Field's William Rufus (1885)», *Victorian Literature and Culture* 40 (1): 137-152. <https://doi.org/10.1017/S1060150311000283>
- Biederstedt, Joan Evelyn (1963). «The Poetic Plays of Michael Field», Tesis doctoral, Loyola University Chicago.
- Bierl, Anton y André Lardinois, eds. (2016). *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC Inv. 105, Frs. 1-4: Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 2*. Leiden: Brill.
- Blain, Virginia (1996). «Michael Field, the two-headed nightingale: Lesbian Text as Palimpsest», *Women's History Review* 5 (2): 239-257. <https://doi.org/10.1080/09612029600200117>
- Bristow, Joseph (2019). «Michael Field's 'Unwomanly Audacities': Attila, My Attila!, Sexual Modernity and the London Stage», in Parker and Parejo Vadillo 2019, 123-150.
- Burroughs, Catherine, ed. (2019). *Closet Drama: History, Theory, Form*. New York and London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315107394>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018a). «Michael Field's Sapphism: An Ontology of the Feminine in Long Ago (1889)», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 24: 205-222. <https://doi.org/10.1344/Lectora2018.24.12>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018b). «Michael Field's Long Ago (1889) as a Paradigm of Intertextual Theory: From Strangeness to Metaxology», *Cuadernos de Investigación Filológica* 44: 185- 210. <https://doi.org/10.18172/cif.3442>
- Cantillo Lucuara, Mayron E. (2018c). «Michael Field's Long Ago (1889): A Transcendental Mythopoesis of Desire and Death», *ES Review. Spanish Journal of English Studies* 39: 69-96. <https://doi.org/10.24197/ersjes.39.2018.69-96>
- Culler, Jonathan (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/978067442578>
- Dau, Duc and Shale Presto, eds. (2015). *Queer Victorian Families: Curious Relations in Literature*. New York and London: Routledge.
- Davies, Malcolm (1988). «Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Handbook», *The Classical Quarterly* 38(1), 52-64. doi:10.1017/S0009838800031268
- Dellamora, Richard (2007). «The Sapphic Culture of Michael Field and Radclyffe Hall», in Stetz and Wilson 2007, 127-136.
- DuBois, Page (2015). *Sappho*. London and New York: I. B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755695195>
- Eastham, Andrew (2011). «Bacchic Transference and Ecstatic Faith: Michael Field's Callirrhoë and the Origins of Drama», *Women's Studies* 40: 491-512. <https://doi.org/10.1080/00497878.2011.561743>
- Ehnenn, Jill R. (2008). *Women's Literary Collaboration, Queerness and Late-Victorian Culture*. London: Routledge.
- Evangelista, Stefano (2009). *British Aestheticism and the Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230242203>
- Ferrari, Franco (2021). «Performing Sappho», in P. J. Finglass and Adrian Kelly, 107-120.
- Field, Michael (1889). *Long Ago*. London: George Bell and Sons.
- Finglass, P. J. y Adrian Kelly, eds. (2021). *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Forster, Margaret, Leslie Kurke, and Naomi Weiss, eds. (2020). *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*. Leiden: Brill.
- Greene, Ellen, ed. (1996). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press.
- Kirby, J. (2017). «Heroines, Anti-Heroines and New Women: The Early Drama of Michael Field, 1884-1895», Tesis doctoral, University of Westminster.
- Krisuk, Jennifer (2010). «Moving beyond ‘Michael Field’: Identity through anonymity in Borgia», *The Michaelian 2*, <http://www.thelatchkey.org/Field/MF2/krisukarticle.htm>
- Lardinois, André (1994). «Subject and Circumstance in Sappho’s Poetry», *Transactions of the American Philological Association* 124, 57–84.
- Lardinois, André (1996). «Who Sang Sappho’s Songs», in Greene 1996, 150-172.
- Lee, Michele (2019). «Michael Field’s *Stephania*: The closet drama as a space for female fortitude and artistic agency», in Burroughs 2019, 68-80.
- Leighton, Angela (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. Oxford: Harvester Wheatsheaf.
- Madden, Ed (2008). *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- O’Gorman, Francis (2006). «Michael Field and Sapphic Fame: ‘My dark-leaved laurels will endure.’» *Victorian Literature and Culture* 34 (2): 649-661. <https://doi.org/10.1017/S1060150306051369>
- Olverson, D. Tracy (2010). *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Olverson, D. Tracy (2015). «Michael Field’s Dramatically Queer Family Dynamics», in Dau and Preston 2015, 57-76.
- Parker, Sarah and A. Parejo Vadillo, eds. (2019). *Michael Field: Decadent Moderns*. Ohio: Ohio University Press.
- Power, Timothy (2020). «Sappho’s Parachoral Monody», in Margaret Foster, Leslie Kurke, and Naomi Weiss (eds.), 82-108. [doi.org/10.1163/9789004412590\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004412590_005)
- Prins, Yopie (1999). *Victorian Sappho*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stetz, Margaret. D. and Cheryl A. Wilson, eds. (2007). *Michael Field and Their World*. Birmingham: The Rivendale Press.
- Sturgeon, Mary (1922). *Michael Field*. London: George G. Harrap & Co.
- Thain, Marion (2007). *‘Michael Field’ Poetry, Aestheticism, and the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thain, Marion and A. Parejo Vadillo, eds. (2009). *Michael Field, The Poet. Published and Manuscript Materials*. Toronto: Broadview Editions.
- Thomas, Kate (2019). «Vegetable Love: Michael Field’s Queer Ecology», in Parker and Vadillo, eds., 25-46, Ohio: Ohio University Press.
- Treby, Ivor C. (2000). *Music and Silence: The Gamut of Michael Field*. Suffolk: De Blackland Press.
- Vadillo, A. Parejo (2007). «Outmoded Dramas: History and Modernity in Michael Field’s Aesthetic Plays», in Stetz Margaret and Cheryl A. Wilson 2007, 237-248.
- Vadillo, A. Parejo (2015). «‘This hot-house of decadent chronicle’: Michael Field, Nietzsche and the Dance of Modern Poetic Drama», *Women: A Cultural Review* 26 (3): 195-220. <https://doi.org/10.1080/09574042.2015.1079994>
- Velasco López, M. del H. (2016). «La súplica a Hera en el «Poema de los Hermanos» de Safo», *Emerita* 84(2), 343–351. <https://doi.org/10.3989/emerita.2016.17.1520>
- White, Chris (1996). «Flesh and Roses: Michael Field’s Metaphors of Pleasure and Desire», *Women’s Writing* 3 (1): 47-62. <https://doi.org/10.1080/0969908960030104>

VOCES DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO:  
UN JARDÍN DE HÉROES OFF MARVEL. ANACRONISMO Y  
NEOHISTORICISMO EN LA POÉTICA DE YERANDY FLEITES

VOICES OF CONTEMPORARY CUBAN THEATRE: A GARDEN OF  
OFF-MARVEL HEROES. ANACHRONISM AND NEO-HISTORICISM  
IN THE POETICS OF YERANDY FLEITES

Carlos Manuel Gámez Ramírez

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México  
gilgamezr@gmail.com

Artículo recibido: 5 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 22 de noviembre de 2021

**RESUMEN**

El estudio se dedica a investigar la obra *Jardín de héroes* (2009), de Yerandy Fleites (Cuba, 1982) como parte de su ciclo troyano, donde el autor reescribe varias de las tragedias del teatro clásico, y coloca una serie de problemáticas asentadas en la isla del Caribe. La pieza propone un acercamiento al anacronismo espacio temporal, a modo de vehículo para discursar sobre la memoria, algunos hechos en la Historia de Cuba y el imaginario nacional de zonas rurales.

La dramaturgia contemporánea en Cuba referencia a la historia y el pasado literario como *locus* de cuestionamiento de las condiciones sociopolíticas presentes en la actualidad. En la primera década de los 2000 la generación de Los Novísimos comienza la corriente que dejó textos con una lectura neohistoricista. El ensayo presenta como pregunta de investigación ¿Cómo la obra *Jardín de héroes*, de Yerandy Fleites, construye desde el neohistoricismo una metalepsis autoral?

El estudio traduce un posicionamiento ante la escritura clásica y la dramaturgia contemporánea, el dramaturgo propone en su relato un descubrimiento entrelíneas de un país simbólico, a partir del monólogo y la coreografía espacial declarada en las didascalias. El texto de Fleites realiza una elipsis referencial en sus personajes, y actualiza la tipología de sus héroes.

**PALABRAS CLAVE:** teatro clásico, héroe, Cuba, imaginario, neohistoricismo, Yerandy Fleites.

**ABSTRACT**

The study is dedicated to investigating *Jardín de héroes* (2009), from Yerandy Fleites (Cuba, 1982) as part of its Trojan cycle, where the author rewrite several of the tragedies of the classical theater, and places a series of problems settled in The Caribbean island. The piece proposes an approach to anachronism temporary space, as a vehicle to discuss the memory, some facts in the history of Cuba and the national imaginary of rural areas.

Contemporary dramaturgy in Cuba reference to history and literary past as *locus* questioning sociopolitical conditions present at present. In the first decade of 2000, the generation of Los novísimos begins the

current that left texts with a neohistoricist reading. The trial presents as a research question. How Jardín de héroes, of Yerandy Fleites, builds from neohistoricism an metalepsis?

The study translates a positioning before classical writing and contemporary dramaturgy, the dramatist proposes between the lines discovery in the story of a symbolic country, from the monologue and the spatial choreography declared in the didascalía. The text of Fleites performs a referential ellipsis in its characters and updates the typology of their heroes.

**KEYWORDS:** classical theater, hero, Cuba, imaginary, neohistoricism, Yerandy Fleites.

Cuando la creación de un texto teatral conforma un espacio de significación en el imaginario de los espectadores, se visibiliza el ángulo de una problemática que adquiere un valor agregado en su posicionamiento habitual. Por lo mismo, el arte funciona como lugar de enunciación y la elaboración de su tesis simbólica, coloca en la mirada del público un deseo de conocimiento y búsqueda personal.

Los discursos de las artes escénicas en la actualidad proponen una revisión del espacio temporal de sus temas y referencias. Hay en esta constante necesidad de retorno una persecución de la historia del arte, un recorrido que se acrecienta con las corrientes que se establecen desde el pasado para visitar las textualidades existentes. La dramaturgia propone ese lugar donde coincidir tiempo y espacio.

El *corpus* textual de la escena se modifica en función de los derroteros de un tiempo diferente que se inscribe cada vez más en los procesos sociales de sus autores. Las contradicciones contextuales ocupan un lugar privilegiado en las voces de los relatos nacionales, de las propuestas de los autores representados y de las inquietudes que movilizan las corrientes actorales como lugar de enunciación.

El texto ensaya sobre la producción de uno de los autores cubanos más representados: Yerandy Fleites (Cuba, 1982) con vistas a comprender la cercanía del pasado clásico, sus miradas al diálogo con los personajes, las estructuras dramáticas, la relación del mito con la política y la semejanza de las tipologías societales.

A manera de pregunta de investigación nos guía ¿Cómo la obra *Jardín de héroes* (2009), de Yerandy Fleites, construye desde el neohistoricismo una metalepsis autoral? A la que respondemos con la hipótesis: en el texto *Jardín de héroes* la lectura neohistoricista del relato clásico produce un cambio temporal en la trama de la historia. Así, la elipsis espacio temporal crea un efecto de anacronismo (José Luis García Barrientos) posibilitando la mezcla entre el argumento del teatro clásico y la cita de algunas imágenes recuerdo<sup>1</sup> (Gilles Deleuze) de la Historia de Cuba en el imaginario popular. La enunciación de una metalepsis autoral transporta al lector/espectador hacia los recuerdos del dramaturgo, a través de la corriente neohistoricista como base.

Los objetivos del presente ensayo son: caracterizar la escritura de la generación de Los novísimos; comparar la dramaturgia nacional con la producción de las tragedias griegas que se reescriben al calor de las nuevas corrientes neohistoricistas; analizar la evolución de una tradición teatral frente a una dramaturgia contemporánea que la refiere desde la intertextualidad; y proponer la figura del héroe como una construcción resemantizada a partir de intereses generacionales.

1. El concepto de Deleuze se enuncia en su libro *La imagen-tiempo* (1987) y se refiere a la capacidad que tenemos de modificar los recuerdos, con relación a cómo nuestra memoria los registra. Así cuando nuestra mente hace un flashback no reproduce la imagen de lo que «fue» sino de lo que «es» en el tiempo pasado. Es decir, en palabras del autor «(...) la imagen recuerdo no nos entrega el pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado «fue» Deleuze (1987:80).

Se abordará primero la relación entre el neohistoricismo y la producción creativa de Yerandy Fleites en el contexto de la promoción de Los Novísimos, sus temáticas y particularidades, a continuación, se analizará la presencia del anacronismo en el texto y sus efectos en la trama, para finalizar con el acercamiento a la metalepsis autoral y su función para lograr la postura neohistoricista del texto dramático.

## 1. DE LOS NOVÍSIMOS, YERANDY Y EL NEOHISTORICISMO

A partir del teatro contemporáneo se ha creado una corriente de espacios representados en la escena que construyen puentes referenciales con otros tiempos, expuestos a la luz pública o apenas anunciados, esta conexión con el pasado marca el registro de la escritura y su acercamiento al relato que nos será contado.

La significación del trazo textual se enlaza con las aspiraciones de un alcance simbólico de la representación, en la medida que podemos encontrar las citas de una tradición literaria en la búsqueda del referente como punto de partida. La lectura del espectáculo se convierte en una experiencia expandida, más allá del texto y de la performance, para anclar en la memoria a modo de puerto.

En la búsqueda de los antecedentes del trabajo se encontró una ausencia de bibliografía que refiriera a la generación de Los Novísimos y sus direcciones estéticas, con excepción de la antología que preparara la teatróloga, performer y gestora Yohayna Hernández en el 2008 para Tablas Alarcos: *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. En ella la coordinadora realizó una selección de los autores que participan de la promoción y una de sus obras representativas para mapear las voces de estos autores emergentes por ese entonces.

Una vez que saliera al mercado esta propuesta editorial, la creación de discursos escénicos diferentes a lo acostumbrado en la escena nacional tubo la anuencia de la institución y la legitimación de un producto que visibilizó la obra de estos autores salidos del Instituto Superior de Arte (ISA) como parte de una integración poética. Así, los egresados del Seminario de Dramaturgia no serían mas un grupo de jóvenes que pretendían mirar fuera de la tradición escritural del teatro cubano, sino que se insertaban desde la renovación que sus influencias mostraban como parte de un giro temporal marcado por la yuxtaposición de lecturas y su aspiración parricida.

La creación de una generación conceptualmente definida por sus características novedosas en la escritura, motivó muchos cuestionamientos e impuso a los miembros de este grupo un diálogo con la historia de una dramaturgia que le antecedió. Las huellas de la tradición encontradas por los críticos y teatrólogos en el sedimento de las obras no constituyeron un aporte de temas nuevos a los escenarios, sino una óptica diferente en su acercamiento.

Las nuevas voces de la dramaturgia se posicionaron desde el rechazo del pasado literario nacional y con la mirada a las producciones y corrientes europeas de principios de los 2000. Cuando se comenzaron a representar los textos o las lecturas de las primeras piezas, hubo una claridad en las influencias que demandaba la cercanía con otros formatos del relato, sin embargo, las temáticas que funcionaban como argumento de las historias mantenían los mismos derroteros que el teatro cubano ha mostrado por años: el cuestionamiento sobre la permanencia en la isla versus la migración, la identidad de los cubanos como proceso en mutación constante, el diálogo con la crítica social desde la ironía y el choteo.

La búsqueda en la experimentación formal significó algo trascendente para los espectadores y el público de la escena, que comenzó a recepcionar las piezas de estos jóvenes desde la extrañeza hasta identificarse con sus historias, como parte de la vivencia de una cotidianidad enriquecida en su *corpus* representacional con el sustrato de un matiz documental y posdramático.

La capacidad y sed de búsqueda de autores egresados del Seminario de Dramaturgia, propuso una nueva ola de estrenos en las salas de La Habana. Pudiendo rastrear su sello en caracte-



rísticas que se tornaron recurrentes como: la estructura por cuadros, los personajes con grandes monólogos, las fracturas de la evolución aristotélica en la fábula, la ausencia de didascalias, la narratividad de los parlamentos enunciados, la inserción de la tecnología como parte de los montajes y la mutación del lenguaje de los personajes hacia una esencia cuasi antropológica de los estratos más populares de algunos barrios de la capital.

Manteniendo la apariencia de un grupo de *infants terribles*, los dramaturgos concibieron un evento/red para el diálogo y la discusión de sus escrituras llamado Tubo de ensayo (2010). Con una periodicidad anual, el encuentro proponía mesas debates, talleres de escritura, desmontajes de procesos creativos y puestas en escena. En estos seminarios se fueron diseñando las poéticas de los jóvenes que pertenecían al mismo grupo del ISA, y sus textos que buscaban un reconocimiento, una visibilidad, la encontraron en las lecturas dramatizadas, los desmontajes y ejercicios de tesis que utilizaban estas creaciones como lugar de representación de estas nuevas voces.

El Tubo de ensayo sirvió para consolidar las estrategias discursivas de los autores, a través del diálogo sostenido en los encuentros y la muestra de los procesos creativos se motivó al conocimiento del colectivo como una promoción de graduados que representaban una experiencia creativa nueva. ¿Hacia dónde apuntarían luego las piezas de estos dramaturgos? ¿cuáles fueron sus posturas estéticas al terminar estos primeros años? ¿es todavía la generación de Los Novísimos un referente en la escena cubana?

Justamente la necesidad de una sistematización en el estudio de los dramaturgos jóvenes en Cuba es uno de los temas de investigación que el ensayo espera incentivar. La invitación a un seguimiento de las textualidades y su evolución sería la continuación de la antología que Yohayna Hernández comenzara. Estos autores son una pieza importante en la Historia del teatro nacional, y como tal, su análisis aportará luces sobre las condiciones actuales de la escena y sus antecedentes.

La poética de Yerandy Fleites, sin embargo, no se relaciona con la totalidad de las características de su generación. Sus intereses se debaten en la búsqueda de las interioridades de la Historia de Cuba, los microrrelatos de sus héroes y la historia oral de los territorios que han sido capital de estos enfrentamientos. Sus preocupaciones giran sobre el común denominador de la construcción del relato como espacio de discusión, y a la vez, la necesidad de repensar el carácter intocable de nuestra Historia nacional. La obra del dramaturgo es una búsqueda en las suturas del imaginario, a partir de aquí se propone una inmersión en el diseño de cómo contar los hechos, de qué modo pensar la intertextualidad y su diálogo con el tiempo actual.

Al calor de estas preocupaciones, la visita de los textos clásicos de la historia del teatro lo han motivado a yuxtaponer las narraciones legitimadas por el tiempo a nuevas escrituras de las tragedias con un giro localista. No hay un ensayo formalista estéril en las propuestas de Fleites, todo lo contrario, se dedica a suscitar una revisita desde la forma al contenido en su extensión connotativa. Hay una investigación profunda que coquetea con lo antropológico y la veracidad del sistema de valores con que se ha construido la enseñanza de la Historia. Las piezas del autor se disfrazan de una mitología acentada en el tiempo para presentar la mixología resultante de sus propias experiencias como individuo proveniente de un pueblo en el campo, donde las historias de boca en boca van hilvanando la imagen de una territorialidad idealizada.

Ahora bien, ¿cómo esta ilusión de lo nacional puede constituir una discursividad singular entre un grupo de voces con los mismos cuestionamientos? La partitura textual de Yerandy Fleites se distingue del resto de su generación porque niega la corriente del «giro alemán», que nubla las historias de sus colegas tras la búsqueda de una experimentación formal.

El «giro alemán», término acuñado por la crítica de teatro en la isla, ocurrió a principios del nuevo milenio, cuando comenzaron a celebrarse en La Habana las Semanas de Teatro Alemán,

jornadas de lecturas y socialización de las producciones del país europeo con el estreno de varias puestas en escena con apoyo económico de la Embajada en la capital. Con este incentivo, los jóvenes directores preparaban una programación de textos del territorio germano, fomentando una predilección por el estilo escritural de esta dramaturgia extranjera.

Yerandy Fleites, por otro lado, si bien pudo hacer alguna adaptación, se mantuvo en el estudio de la tradición teatral y rescató el uso de la ironía en el paratexto del libreto, ubicando sus tramas en la ruralidad como centro espacial y produciendo un paralelismo entre las miradas al mito y la heroicidad de rebeldes cubanos. En el posicionamiento que realiza el autor frente al pasado con sus textos se distingue una mirada a lo nacional que el resto de sus colegas no persigue.

Cuando la voz del dramaturgo va madurando se propone hacer una serie de piezas que tuvieran al teatro clásico como centro, de ahí surgen dos ciclos: el troyano y el tebano. Al primero de estos pertenece *Jardín de héroes*, la historia de Electra y Orestes en su reencuentro tras el asesinato de Agamenón, al tiempo que Clitemnestra y Egisto tienen una relación edípica, y Orestes y Egisto un enfrentamiento que remeda las peleas del teatro costumbrista de la segunda mitad del siglo pasado. Entonces, ¿cómo entender el relato neohistoricista en la pieza?

Primero hay que decir que el neohistoricismo se respira en la poética de Yerandy Fleites como una marca de agua en la totalidad de su producción. La corriente estética consiste en la revisión y reescritura de los hechos que forman la narración del pasado épico cubano, cuestionando desde la ironía, la sátira, o el intertexto el imaginario popular y la certeza con la que consumimos un tiempo simbólico, del que no tenemos pruebas tácitas en su generalidad. El neohistoricismo realiza un viaje a la Historia de la nación y desde ahí discursa en la obra de arte. La corriente también parte de la cita a la Historia del arte, sin embargo, en el caso de la pieza *Jardín de héroes* se concentra en Cuba como referente.

Se impone entonces explicar las condiciones contextuales de los años noventas como inicio de la corriente para repensar el relato de la Historia de Cuba y del arte. Estos años contribuyeron al cuestionamiento de la nacionalidad a modo de monolito intocable. En la última década del siglo XX, con la entrada de las primeras oleadas de capital extranjero en el país, se renovó el modo de concebir la filosofía existencial del cubano, inyectándole a raíz del diálogo con el turismo, la despenalización del dólar y las modificaciones en la cotidianidad que esto conllevara, un gesto internacional/cosmopolita en su perspectiva de vida.

Los noventas trajeron también un aumento de la migración al extranjero y de las zonas rurales a las urbanas. Se reestructuró la distribución de las ciudades, sobrepoblando las grandes capitales del occidente del país a partir de su prioridad como destino turístico. Todos querían un pedazo de la Cuba recién abierta al descubrimiento foráneo. En este marco viene a surgir el neohistoricismo como discurso de la nueva imagen de un país que necesitaba ser *likeable* para levantar su economía.

De estos años y sus expresiones artísticas se ha escrito bastante, aunque la autora Suset Sánchez es la que mejor ha desarrollado el tema del neohistoricismo y su conceptualización. En su trabajo de Diploma de la Licenciatura en Historia del Arte, la misma desarrolla una investigación donde conceptualiza y categoriza la producción de esa década y sus resultados en función de una lectura neohistoricista. A modo de bibliografía consultamos unos fragmentos de su libro inédito *El vagar del canon, lujuria en el laberinto: El neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo*. En el texto la crítica problematiza el nacimiento de la corriente de la siguiente manera:

Esta «vuelta a la historia» es ahistórica por tres razones: se hace caso omiso del contexto histórico, se rechaza su continuidad y se resuelven falsamente en forma de pastiche los elementos conflictivos del arte y sus modos de producción. No se tiene en cuenta ni la especificidad del

pasado ni la necesidad del presente. Esta indiferencia hace que la vuelta a la historia parezca también una liberación de la historia. Hoy en día, muchos artistas sienten que, liberados de la historia, pueden utilizarla como deseen<sup>2</sup>.

El artículo de Suset Sánchez es una revisión de los motivos que dieron al traste con una apertura referencial en las poéticas de los artistas visuales. La mirada a la Historia sin comprometerse con su significación es un síntoma del vacío que ella identifica como «liberación de la historia». Entonces la corriente neohistoricista no busca enfrentar los procesos de narración de la Historia oficial, sino la provocación del imaginario en torno a esta.

Mas adelante en el mismo artículo la autora definiría la corriente así:

El Neohistoricismo se erige como un discurso, un ejercicio metalingüístico sobre el legado de la historia del arte, que incorpora al texto la tendencia analítica promovida por la antiestética, siendo la pintura —como manifestación privilegiada en la práctica neohistoricista— un proceder que se articula desde la tradición de una manifestación primordial en la genealogía de los discursos sobre el arte, convertida en el símbolo del carácter representacional a través del que se trazó la inmanencia progresiva de una disciplina como la historia del arte<sup>3</sup>.

La interpretación se realiza en función de un despertar en las artes visuales de algunas temáticas y representaciones, que apuntaban a las etapas del pasado como lugar de encuentro de la tipología de las imágenes del siglo XIX y su (neo)documentación irónica del cambio en las ciudades coloniales con la llegada del turismo. Sin lugar a dudas, fueron años que marcaron un nuevo viraje en el arte contemporáneo cubano, en parte por la novedad de su interpretación formal, y por el posicionamiento que adquiriera en el mercado internacional.

Ahora bien, el teatro recupera este acercamiento a la Historia con la promoción de Los novísimos, a principios de los 2000, aunque ya otros autores lo habían hecho de manera aislada, sin concretar un grupo. Sin embargo, algunos de los jóvenes deciden mirar al pasado para pensar las condiciones de la contemporaneidad, hacer citas o referencias a ciertas escenas del imaginario histórico, más que a hechos en específico. La ambigüedad usada por los escritores produce una comunicación cifrada por el conocimiento del relato histórico que se nos narra en el sistema educativo cubano. De ahí que su perspectiva, a diferencia de las artes visuales, cuestiona la certeza del condicionamiento al que estamos sometidos desde que comenzamos a tener conciencia.

La obra de Yerandy Fleites se apoya en otra de las aristas de la formación estudiantil, recorriendo la historia de la literatura y la tradición del teatro para mezclarlos junto a guiños de canciones de la nueva trova, o sucesos de la Revolución de 1959, en las voces de sus personajes que refieren temporalidades ajenas a las actuales. El ingenio de su dimensión simbólica produce un extrañamiento en el espectador que se inclina a cuestionar la versión de las tragedias conocidas hasta entonces.

La perspectiva del autor modifica el referente tradicional, es decir, condiciona la lectura de su texto a partir del conocimiento de su público de las referencias insertadas en el cuerpo de la obra. Construye una mixtura entre pasado y presente, ficción e imaginario público. El proceso de elaboración de sus relatos se debe a la planificación de un mapa conceptual que superpone los tiempos y las geografías, a partir de las biografías de los personajes. Es en esta óptica donde cobran cuerpo los sedimentos de su promoción creativa. Yerandy Fleites, como parte de Los

2. Tomado de Suset Sánchez. *El vagar del canon: la voluntad neohistoricista en el arte cubano de los noventa*. [https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005\\_neohistoricismo/#\\_edn1](https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005_neohistoricismo/#_edn1)

3. *Ibíd.*

novísimos pretende, desde el monólogo como estructura central, exponer las tesis filosóficas y éticas de sus personajes leídas en clave neohistoricista.

## 2. EL ANACRONISMO, UN CAMINO AL PERSONAJE DE LA TRAGEDIA EN YERANDY FLEITES

La pieza que analizamos en el ensayo vincula más de una referencia, pues concentra en su escritura la remisión a la Orestíada y al «ciclo troyano» en la producción del dramaturgo, como lo llamara José Alegría, investigador y crítico de teatro en Cuba, en el prólogo de la edición de *Pueblo Blanco* (2018), la antología que preparara Tablas Alarcos sobre el autor. La dimensión de la historia que narra el creador es una serie de círculos concéntricos que utiliza un relato conocido, su red de significantes y su problemática familiar base como estrategia para manipular estas coordenadas simbólicas, y luego acentarlas en el terreno de la Cuba rural. Aunque en ningún momento se declara que las acciones en la obra ocurren en la isla, es de dominio público a partir de la descripción en las didascalias.

El análisis de la pieza estará centrado más en el texto que en la puesta en sí. De ahí que podamos comenzar la revisión a partir de las descripciones que analizan el espacio escénico. En ellas, el autor hace una definición muy puntual del escenario y un elemento que enfoca y valoriza la visibilidad de los personajes.

Una pequeña plataforma frente a la casa por donde ascenderán hasta el último escalón El Mensajero, Clitemnestra, Orestes, y Electra a contar sus sueños durante la obra.

(...) Lo más importante de la escena es y será la plataforma. La plataforma es como el pedestal del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo. O sea, el pueblo es este pueblo y no otro, gracias a esta plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho, donde desde hace diez, doce años, se enreda el coralillo<sup>4</sup>.

La descripción de la plataforma de manera precisa e irónica, deja claro que estamos ante un relato que sucede en «este pueblo», no hay lugar para las equivocaciones, pues la referencia del espacio nos aporta un detalle innegable de posicionamiento geolocalizable. Desde pequeños tenemos el contacto con esta estructura arquitectónica que valoriza el sujeto que la ocupa. La plataforma es un modo de colocar en el centro del escenario los cuestionamientos existenciales de sus protagonistas. La escucha de estas confesiones trasciende lo dramático para posicionarse en la voz de «este pueblo», cuando los personajes son convidados al centro.

La descripción de los espacios contribuye a pensar la historia como parte de un imaginario con el que identificarnos como lectores y habitantes del mismo. En el diseño escenográfico el autor se mueve entre la distribución del theatron y la conciencia de una arquitectura del acto político, de la cultura de los mítines, los matutinos en las escuelas y actos públicos. La espacialidad no es únicamente el lugar de enunciación de los parlamentos de los personajes, es también el habitat donde muestran su vulnerabilidad, cuando la máscara cae al piso y la plataforma asume la corporalidad de la utopía que levita sobre la identidad del cubano desde que nacemos.

La escenografía mínima de *Jardín de héroes* procura visibilizar las características de una geografía imprecisa, de un lugar que sólo se puede identificar por los derroteros de la descripción del comienzo del texto y de los detalles que refieren al imaginario del cubano, como una cita de una canción o la costumbre rural de pelear gallos. El autor se vale de ciertas referencias para proponer su geolocalización.

4. Fleites (2018:135)

Por otro lado, se impone hablar de los personajes y su proyección como individuos de una cultura que se homenajea en las didascalias, para acentuar esta capacidad de pensar lo cubano en los detalles y las sugerencias más que en acciones que dejen la certeza de esta nacionalidad. La descripción de Clitemnestra destaca por su cercanía con algunos antecedentes de Virgilio Piñera, las señoras de la Cuba republicana, y otras mujeres icónicas que han marcado la cultura popular de varias temporalidades con su personalidad:

CLITEMNESTRA. Madre de Orestes y Electra. Se abanica. El abanico es para ella como otra parte —importante— de su cuerpo. Su abanico en esta pieza es grande y negro —un negro fino— con una hermosa crisálida hecha de lentejuelas moradas que mostrará con toda intención a sus interlocutores. El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro<sup>5</sup>.

La cercanía con otros personajes representados en el teatro cubano es decisiva para construir la imagen de una matriarca y su poder. De igual modo, el autor embellece y complejiza el detalle del abanico con la visión clasista que impone con «un negro fino», cita del argot popular de doble sentido, cuando se nombra a un mulato en comparación a un hombre de tez más oscura. El abanico fue, de igual modo, en el siglo XIX en los salones de la aristocracia habanera un medio de comunicación, desarrollando un lenguaje de señas, hecho que rescata el dramaturgo cuando apunta «el abanico es también para ella una máscara». La descripción de algunos personajes produce su ubicación temporal, cultural y referencial, si bien no declara los caracteres a todas luces, despliega los significantes para elaborar una versión bien específica de su creación.

Los personajes en la pieza construyen una estructura citatorial al interior de la tragedia que se vincula con las acciones que ejecutan. En el prólogo de la antología *Pueblo Blanco* Alegría lo destaca así:

Los personajes están sujetos a una genética textual que determina que eventualmente emerjan rasgos que en su momento los definieron pero que en la actualidad parecen totalmente fuera de contexto y situación. La Historia pesa sobre ellos como una necesidad funesta. La fatalidad de estos personajes será entonces su herencia mítica, suspendida sobre ellos permanentemente y sujeta a una causalidad que no puede ser de este tiempo porque las condiciones son muy diferentes pero que tampoco pertenecen al otro como no sea como desgajamiento, decrépitos girones de tradición que revolotean enloquecidamente en el tiempo<sup>6</sup>.

Pensar las referencias como parte de un neohistoricismo que se «libera de la historia» sería la mejor manera de interpretar esta dualidad temporal de los personajes y su performance. Como destaca Suset Sánchez, las citas de los artistas utilizan la matriz histórica para dibujar un sentido diferente al de la génesis temporal, la intertextualidad parte del referente y usa el símbolo para modificar su lectura de acuerdo con el tiempo contemporáneo. El autor extrae la cita y la recontextualiza en su obra. La Clitemnestra de Yerandy Fleites es el ejemplo tácito del neohistoricismo, porque su nombre parte la tragedia griega, es decir, el ícono viene de otro tiempo, más el diseño del dramaturgo la ubica en otra geografía cargando consigo todo el imaginario que esto conlleva.

El socorrido recurso narrativo permite la coexistencia de más de una temporalidad y/o espacialidad en un mismo marco ficcional. El anacronismo entonces, otorga a *Jardín de héroes* la ubicuidad de recepcionar el ciclo troyano, la contemporaneidad de los personajes y sus citas

5. Fleites (2018:133)

6. Alegría (2018: 26)

a la cultura cubana. La pieza concentra en su postura estética una mezcla de historias que presuponen una misma tragedia: la venganza del asesinato del héroe. La problemática se respira como permanencia en el tiempo con otras condicionantes. Es la apertura del neohistoricismo lo que permite bocetar la elipsis anacrónica<sup>7</sup> como vehículo para deconstruir la mirada crítica a la sociedad cubana que caracteriza a Los novísimos.

En este mapa intertextual se propone la conceptualización de José Luis García Barrientos sobre el anacronismo para potenciar la lectura de los hechos y su doble significación. El autor en su libro *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* enuncia una mirada certera sobre el recurso:

La madre de todos los anacronismos anida en el esencial anacronismo de situación o de perspectiva que preside la creación de las obras de tema no estrictamente contemporáneo y la *lectura* de todas. Pues, si son artísticas, aspiran precisamente a una recepción anacrónica. Por eso no ha de extrañar que definamos luego el anacronismo como una confusión, no de fechas, sino de perspectivas temporales<sup>8</sup>.

El anacronismo produce un desplazamiento a la interpretación del texto para referir una «perspectiva» desde la que mirar la diégesis. El análisis de esta pieza permite un diálogo entre ambos tiempos: el período clásico y la contemporaneidad; así como ambas geografías: Grecia y Cuba. El vínculo que se desarrolla con la lectura revela una sedimentación cultural que muestra nuevas aristas de los personajes, presentes en sus monólogos y sus conflictos, promoviendo una búsqueda diferente al interior de su herencia clásica.

El recurso narrativo concibe una mancuerna junto al neohistoricismo para modificar las interpretaciones de la tragedia y aportar, manteniendo la estructura clásica, una edificación remosada. La tragedia dispone de los recursos expresivos que la distinguen, y catapulta su tiempo a partir de la espacialidad como otra territorialización. La enunciación de los monólogos van filtrando las costuras en los personajes a través del anacronismo en una Cuba rural.

Al decir que la plataforma en el escenario es el lugar para «contar los sueños» se provocan una serie de ideas adyacentes ¿por qué los sueños? ¿por qué la utopía como recurso narrativo? ¿en qué sentido los sueños son motivo de construcción de comunidad? ¿no son los sueños personales, íntimos? La génesis de estos sueños y su posicionamiento en el ágora multiplica la demanda de los mismos, y es que quizás, si vemos de manera distendida la didascalia, presenciemos la voz de muchos habitantes en «este pueblo». La plataforma es usada en las reuniones en Cuba para los representantes políticos de la comunidad, sólo que estos funcionarios no hablan de sueños, sino de realizaciones futuras, promesas. Y es que quizás el dramaturgo muestra este formato simbólico como la dimensión ficcional de una tierra prometida. El *Jardín de héroes* enuncia desde sus primeras didascalias la proyección de un pueblo con sueños que merecen visibilizarse.

El primero de los anacronismos se revela a partir de las descripciones de los personajes y el espacio, pues se plantea la renovación del texto original a manera de remake dramático. Las condiciones que traza el autor en las didascalias posiciona los hechos en una figuración específica. Amén de que los personajes mantengan los nombres y sus conflictos, el marco geográfico

7. La elipsis anacrónica es una imagen poética que se refiere a un salto temporal y simbólico en el texto. Propone el escrutinio de la mirada de la construcción de la historia que parte de la tradición clásica, en paralelo con el retrato de la Cuba a la que se refieren los personajes en sus descripciones, acciones y diégesis. Entonces, la elipsis se crea cuando la historia reproduce la fábula de su referente, mas los hechos ni los caracteres de los personajes corresponden al referente histórico, es decir, se cita la fuente de manera selectiva. La elipsis anacrónica es una de las estrategias discursivas de la corriente neohistoricista.

8. García Barrientos (2004: 94-95)

no es el mismo, así como las relaciones que tendrán en la diégesis dramática. El anacronismo empieza desde la caracterización y se extenderá subrepticamente a las interacciones de los personajes entre sí y de cara a su *fatum*.

Otro de los datos interesantes que se recibe entrelíneas es en la escena cuando Orestes y Egisto están planificando su pelea de gallos. Acto que ha sido prohibido en el pueblo, y por lo tanto, ilegal. Aunque Egisto es el amante de Clitemnestra y ella la gobernante, razón por la que no hay mucho miedo de su parte. Sin embargo, el diálogo de los personajes cuenta:

ORESTES. Pica gallo. ¿Dónde?

EGISTO. Aquí cerca hay un claro.

ORESTES. ¿De luna?

EGISTO. De hierba<sup>9</sup>.

Aparentemente sólo se decide el lugar del enfrentamiento, aunque si nos detenemos en la propuesta del «claro, ¿de luna?» encontramos la referencia a la canción homónima de Silvio Rodríguez, uno de los principales representantes del movimiento de la Nueva trova en la isla. En el tema se escucha «Sueña lo que hago y no digo / sueña en plena libertad / sueña en que hay días en que vivo / sueña lo que hay que callar.» El cantautor crea la imagen poética de una clandestinidad que defiende la libertad como principal valor, de ahí que la referencia en Orestes sea ese *Claro de luna*, porque ha regresado a vengar la muerte de su padre. Este anacronismo se revela en medio de otras referencias más allá de la memoria musical cubana, y acentándose en la pelea de gallos como una escena alegórica donde el gallo de Egisto es vencido por el del joven.

El amante de Clitemnestra posee una posición privilegiada en el territorio ya que está en el poder, y por lo mismo su gallo de pelea debió ser de los mejores del país, aunque, cuando pierde esta teoría es sustituida por la idealista donde su oponente lo vence. El animal de Orestes es producto de una gran casta de gallos que cria su tutor quien le ha enseñado el oficio de «gallero» para que lo sustituya en su negocio una vez que este fallezca. Pero, si otra vez miramos tras los hechos y notamos la alusión del gallo vencedor del chico humilde, encontraremos la alegoría nacionalista del poder en las manos de quien se sacrifica y lucha por la verdad. Aunque Orestes ha venido a vengar a su Padre, lo cierto es que su verdadero objetivo es conocer sus raíces y volver a ver a su familia, más que traer sangre a la historia.

La alegoría de los gallos que pelean en un claro de luna, resultando vencedor el del chico del campo que se ha dedicado a cuidar de los animales durante su vida, es el primer acercamiento a la figura del héroe que comienza a dibujar Fleites: un individuo sencillo, humilde y que defiende su honor sobre todas las cosas. Con iguales caracteres se defendía la imagen de los barbudos al triunfar la Revolución en 1959, entonces la batalla de los gallos no es un simple hecho aislado sino la primera pista en la lectura de la Historia que se filtra a través de los personajes y sus acciones. El gallo de Orestes es el triunfo del hombre honrado sobre la astucia del poder y la avaricia. Ese gallo es la primera muestra del anacronismo de situación que conceptualizaba García Barrientos, pues son los personajes de Esquilo pero con las acciones que Yerandy Fleites diseña para hablar de otro tiempo, uno contemporáneo con su autor.

En este momento encontramos la unión entre el universo clásico, el relato de la puesta en escena y la Historia de un país que no puede dar la espalda al pasado, cazador de su generación más joven. La historia base de *Jardín de héroes* es la de la orestíada, por los nombres de los personajes, por los conflictos que cargan, por el pasado y sus crímenes cometidos, por las historias

9. Fleites (2018: 140)

que constantemente El Mensajero refiere con el capítulo de la Iliada, o los otros personajes de la mitología griega que se mencionan en el cuerpo de los diálogos.

Sin embargo, la tragedia es ubicada en un territorio rural, en un pueblo donde lo más parecido al espacio de la tragedia original es la plataforma que funciona como centro de la escena. La plataforma donde se ubicaba el coro que intervenía en la puesta griega es trasladada, del fondo al frente. Y en esta sutil decisión, se yuxtaponen la relectura de la referencia clásica, y la postura política de un autor que deconstruye la tradición teatral y el relato histórico, para manifestar su posición generacional.

El anacronismo como recurso narrativo es utilizado para entender las alegorías y citas que descansan en el *corpus* simbólico del texto. El concepto que define García Barrientos sugiere la lectura a partir de los subtextos que el autor ha colocado para su público, referencias que prescinden del original clásico, para conectar con el escucha de hoy. La propuesta se percibe en dos dimensiones, una lineal y bucólica, y otra subversiva y referencial. La aparente historia en «ese pueblo» es una ilusión que contrasta con la frustración de sus personajes que se va mostrando a medida que avanza la pieza. A partir de esta ambivalencia encontramos la capacidad de los textos de Los novísimos de moverse de manera constante a través de la reflexión del símbolo y el intertexto, como una de las características que el dramaturgo pondera de su promoción.

La problemática que se intenta dilucidar por Los novísimos es la mirada transparente a los códigos de una nacionalidad compleja, opuesta a la relatada en las biografías que nos enseñan. El sistema de educación de la Historia de Cuba funciona, en su generalidad, con el seguimiento ejemplar de las personalidades de los héroes de la Revolución, o las batallas que ganaran estos. Sin embargo, la propuesta de los autores jóvenes consiste en cuestionar este relato desde la vulnerabilidad de sujetos verosímiles, aunque se alejen de la doctrina legitimada por la escuela. De ahí que la mirada al neohistoricismo proponga una reescritura de la tragedia desde la Historia, porque se vale de este señuelo literario para colocar otros cuestionamientos ajenos a la tradición cultural.

### 3. EL HÉROE EN UN JARDÍN OFF MARVEL

A medida que avanza la trama se amplía su trasfondo político de varias maneras, articulando una serie de referencias para elaborar una arquitectura del símbolo<sup>10</sup> desde la memoria personal. La experiencia del dramaturgo aumenta el compromiso con la historia y modifica el lugar de enunciación, al filtrar los datos del neohistoricismo en la trama, cuando ocupan sus ideas la plataforma en la que sus personajes representan los monólogos.

La perspectiva del autor corporiza la pertenencia al neohistoricismo como corriente estética, utilizándola para sustentar la partitura de guiños que muestran su interés personal, junto a la historiografía de un país que sostiene en el imaginario popular la versión de una identidad sin grietas. La voz de Yerandy Fleites al hilvanar una historia por debajo de la fábula griega, compromete los fragmentos incorporados a su versión de la Historia en una postura autorreferencial que conceptualizara Suset Sánchez dentro del neohistoricismo.

La práctica artística neohistoricista entronca con una serie de discursos autorreferenciales en relación con el propio campo artístico, lo cual, incluso, puede deducirse de las estrategias constructivas empleadas en la creación de la obra. En el caso de las citas neohistoricistas, que

10. La arquitectura del símbolo se refiere a una postura personal del autor que se demuestra en el modo en cómo usa los referentes de la literatura y la Historia del Cuba partiendo de su propia interpretación de las citas e intertextos. La arquitectura del símbolo consiste en la proyección del imaginario de Yerandy Fleites en la corporalidad simbólica de sus referentes culturales en la pieza dramática.



incluso en algunas ocasiones aparecen a través de fragmentos, se explicita un sentido autorreferencial respecto al propio arte; no obstante, la referencia no remite tan sólo al prototexto sino que se extiende a un vasto plano donde se incorpora la reflexión sobre el campo donde se inserta el mismo<sup>11</sup>.

La mirada del autor se bifurca hacia la reflexión de la identidad cubana partiendo de la Historia, y sobre su propio pasado en un pueblo rural. La postura autoficcional en *Jardín de héroes* no se ha trabajado todavía, sin embargo, si ahondamos en profundidad en los personajes y su relación con el autor, se puede justificar esta dirección. Mas, el ensayo utiliza sólo el relato histórico con el fin de mostrar la referencia a los hechos más vivos en el imaginario del cubano y no la deconstrucción de las huellas en el texto de la vida de Fleites.

La escena en la que Orestes no es reconocido por su madre Clitemnestra, muestra al público uno de los elementos más reveladores del neohistoricismo al representarse de manera irónica la imagen de Fidel Castro cuando una paloma blanca se le posa en el hombro derecho.

ELECTRA. Mira y recuerda, madre.

CLITEMNESTRA. Tienes una mosca posada en el hombro, muchacho.

ELECTRA. ¿Una mosca? (*Se encamina hacia Orestes.*)

ORESTES. (*Espanta la mosca antes de que llegue Electra.*) Era solo una mosca, Electra.

(...)

ELECTRA. ¿Cómo sabes que solo era una mosca?

ORESTES. Porque era solo una mosca, como cualquier mosca. Nada heroica, nada significativa.

ELECTRA. ¿Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? ¿Cómo sabes que no era una mosca significativa?

ORESTES. Miraba como mosca, olía a mosca.

ELECTRA. ¿Por qué la azoraste?

ORESTES. Electra, por favor.

ELECTRA. Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombro derecho. Pudo ser una paloma, piensa, pero no, fue una mosca<sup>12</sup>.

La anécdota de la paloma que se le posa en el hombro al líder como señal de aprobación después del triunfo de la Revolución, en uno de los primeros discursos que hiciera en la plaza de La Habana, es uno de los grandes mitos que todavía sostienen la Historia de Cuba y su aura de misticismo. En la escena de la puesta hay una caricaturización del referente, y de este modo, la reflexión sobre la heroicidad y su *pedigree*. Orestes no es héroe porque sea hijo de Agamenón, pues durante toda la obra siempre acota que no puede recordarlo porque apenas lo vió. Entonces su cuestionamiento a Electra es ¿por qué debo vengarme, por mi nombre? Ella siempre trae el recuerdo de su padre y la necesidad de mantener viva su memoria. A lo que Orestes responde que no le interesa tomar postura ante alguien que nunca lo trató como el hijo que era.

La interpretación de la figura del héroe que veníamos siguiendo como alegoría, se muestra con su protesta frente a la obligación de continuar un camino con el que no se siente identificado. Orestes prefiere criar gallos en el campo, de hecho, se lo propone a su hermana, irse con él, alejado de todos. La autorreferencia de la que habla Sánchez radica en esa mirada al suceso de la plaza que luego el dramaturgo versionara con una mosca en lugar de la paloma, y también a la postura crítica frente al «deber ser» de los jóvenes revolucionarios que están obligados a mantener esa memoria del pasado glorioso con el que ya no se identifican.

11. Sánchez. Ob cit.

12. Fleites (2018: 173)

La reflexión que Suset Sánchez produce en su artículo sobre la historia del arte, el teatro la expande hacia las preocupaciones que interviene en sus obras. La cita de la acción de espantar la mosca es justo la oposición al pasado que nunca vio. Cuando Orestes reacciona ante el asombro de Electra porque no cree en la posible heroicidad del insecto, aunque «lo haya escogido a él» (sic.), está declarando su disgusto al supuesto de una imposición por el destino como fuerza superior devenida del pasado a modo de corporalidad irrefutable.

Podemos decir que Electra sería esa voz de las personas que aún veneran el proceso socio político que vive la isla y someten a quienes discienden a una obligación agena. Cuando la hermana le dice «Cruzó la plaza y llegó hasta ti, justo hasta ti y se posó en tu hombro derecho. Pudo ser una paloma, piensa, pero no, fue una mosca» enfrenta a su hermano por cierta inocencia que ella desapueba, y le sugiere que reflexione bien, porque quizás era una señal divina, exactamente como ocurriera con Fidel Castro. Electra reproduce el llamado que el imaginario popular en Cuba ha plantado. Los revolucionarios deberían seguir el camino que se les trazó por los héroes de la Revolución del 1959: cuando una señal divina se le posa en el hombro, el individuo es huido por los dioses.

En el uso del anacronismo para citar una reflexión neohistoricista se propone la visión del héroe que encarna Orestes desde su oposición a Agamenón, presente versus pasado. En su prólogo a la antología José Alegría lo define de la siguiente manera:

Estos personajes —los de dimensión heroica— viven como aplastados por un sistema de ideas que, disfrazado de tradición, los oprime y los asfixia. El pasado mítico no es otra cosa que fastidio y agobio. La tradición clásica aparece como un gran peso frente al que los personajes se rebelan. Funciona como un pasado decrepito que está ahí pero en el que nadie cree y que sólo sirve para ahogar el presente e impedir el futuro. Un emblema paralizante que trata de imponerse y que funciona como fatalidad<sup>13</sup>.

El diseño del héroe en la obra de Yerandy Fleites levanta su voz como parte de una generación nueva, de una escritura de la Historia que no pretende continuar el camino que se le induce sin compartirlo. Los héroes que ya no pertenecen a Marvel, entendiendo el universo del comic como esa institucionalización, que en el caso de Cuba reproduce el sistema de la educación, existen fuera del relato oficial. La tarea de los héroes novísimos comienza con una flexibilidad en lo heroico que permite el acceso de todos al molde.

El momento de la obra cuando Clitemnestra descubre la verdad sobre Agamenón es cuando se expone la tesis del autor sobre la construcción del relato histórico del imaginario popular:

CLITEMNESTRA. A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo.

ELECTRA. Ah, ya, la crápula.

CLITEMNESTRA. No la oigas más, muchacho, ese hombre infinito solo existe en su cabeza, averigua. Pregunta por Agamenón. ¿Quién coño fue Agamenón?<sup>14</sup>

La declaración de la madre de Electra es el *summun* de la pieza de Fleites, la búsqueda por la reconstrucción del héroe en un camino que se ha elaborado sobre la base de los intereses de otros que se identifican con el poder, que construyen la versión de la Historia que conocemos hoy, desde lo alto de la pirámida política. La generación del dramaturgo persigue con sus intertextos las citas a la memoria histórica como vehículo de comunicación con su público.

13. Alegría (2018: 37)

14. Fleites (2018: 175)

En la nueva definición del héroe que se realiza en la pieza, identificamos la presencia de una sutil metalepsis autoral a partir del neohistoricismo como proceso de escritura y diálogo con la visión personal del dramaturgo. La metalepsis permite la intercepción y yuxtaposición entre el *corpus* de la tragedia y la voz del autor, por eso cuando exponemos la corporización del héroe Orestes en la figura de la generación de Los novísimos, presentamos la personalidad del escritor en los fragmentos del imaginario personal de su generación como juego intertextual.

Gerard Genette define la metalepsis autoral en su libro *De la figura a la ficción* de la siguiente manera: «(...) la metalepsis es cuando menos doble: de una diégesis novelesca a la autobiografía de un autor extradiegético, de esta última a otra diégesis novelesca, y de vuelta a la primera»<sup>15</sup>. El tránsito del neohistoricismo a la diégesis de la pieza, construye la visión personal que el autor muestra en los guiños a la Historia que han caracterizado su poética. La filosofía que el personaje de Orestes propone del héroe de una generación nueva, posibilita de igual modo el *statement* de un grupo de jóvenes que no creen en la divinidad de la paloma/mosca sobre hombre/icono alguno.

El recurso de la metalepsis está amplificado por el anacronismo que producen las posibles lecturas del neohistoricismo a través de las citas y desmontajes del texto trágico. El *Jardín de héroes* que Yerandy/Orestes promueve está plagado de disidencias del relato oficial, sea literario o histórico. Por eso el ciclo troyano del autor se mueve a partir de los textos tradicionales en la búsqueda de una arista que le hable confesionalmente a su público, como sucede con los monólogos de Electra, Clitemnestra, Orestes y El Mensajero en la plataforma del escenario.

La existencia del neohistoricismo en el teatro cubano de Los novísimos, a partir de la metalepsis como vínculo entre el autor y el texto, es el aporte que el ensayo descubre. La metalepsis autoral produce en el texto dramático el reflejo de la personalidad del autor en sus personajes, el tránsito de la biografía de Fleites al interior de las características de sus protagonistas es la prueba de la presencia del concepto de Genette. Cuando el dramaturgo crea dos diégesis que se superponen ocurre un anacronismo que modifica la recepción de la historia. A su vez, esta elipsis puede interpretarse como una creación autoficcional, pero esa investigación comienza cuando estos héroes normalicen el jardín off Marvel.

#### 4. CONCLUSIONES

Los novísimos fueron perfilando sus intereses a medida que maduraba su voz autoral, así la forma y la enunciación adquirieron una singularidad que permitió la comprensión de un público menos especializado. Los intereses temáticos siguieron orbitando a favor de una cierta rebeldía juvenil contra la institución, la tradición teatral, y la propia recepción de sus textos y espectáculos, como parte de un *corpus* macro de la cultura cubana. La separación del ambiente teatral nacional y su tradición les ha costado no tener una presencia en la escena como deberían, y por lo mismo, un consumo escaso de sus propuestas a causa de la actitud y sectarización que los envuelve.

Por otro lado, la poética de Yerandy Fleites ha sabido manejar ambos extremos de la cuerda, manteniendo su cuestionamiento de la Historia y las manipulaciones de la dramaturgia clásica en una reescritura que sostiene los conflictos principales, y luego los reubica en una temporalidad más actualizada. La voz del autor ha sido celebrada por la crítica de teatro a raíz de su interpretación de la heroicidad, el desmontaje de lecturas anquilosadas y la revisita de algunos hitos en la historia del teatro cubano desde la intertextualidad.

15. Genette (2004: 43)

La reescritura de narraciones clásicas pueden ser tremendamente reconocibles, mas, la capacidad de lograr un *twist* del suceso representado, es lo que el espectador de hoy persigue. Esas alusiones al héroe que el dramaturgo construye, no son más que la propia ficcionalización de nuestro registro cotidiano redimensionado.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, J. (2018) Prólogo En: Fleites, Y. *Pueblo Blanco. Paisaje teatral con heroínas*. La Habana.
- Barrientos, J. L. G. (2004). *Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.
- Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo*. Madrid.
- Fleites, Y. (2018). *Jardín de héroes. Paisaje teatral con heroínas*. La Habana.
- Genette, G. (2004). *De la figura a la ficción*. Ciudad de México.
- Hernández, Y. (2008). Coord. *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana.
- Pérez Ascensio, M. (2009). *El mito en el teatro cubano contemporáneo* Tesis Doctoral. Universidad de Málaga. Málaga.
- Ramírez Castellanos, R. A. (2016). «Antimito y estética de la repetición en Jardín de héroes (2009), de Yerandy Fleites Pérez: un ejemplo de Teatro cubano contemporáneo y su revisión de la tragedia clásica», *TYCHO. Revista de Iniciación del teatro clásico grecolatino y su tradición*. Valencia.
- Sánchez, S. *El vagar del canon: la voluntad neohistoricista en el arte cubano de los 90'*. [https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005\\_neohistoricismo/](https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2005_neohistoricismo/).

LA LOCURA DE AMOR EN LA *LUCRECIA*  
DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

THE MADNESS OF LOVE IN *LUCRETIA*  
BY NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Raquel Rocamora Montenegro

Universidad de Alicante  
raquel.rocamora@ua.es

Juan Antonio Cebrián Flores

Universitat de València  
juanance@alumni.uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021  
Artículo aceptado: 22 de noviembre de 2021

**RESUMEN**

Son muchos los autores que han recreado el relato de la violación de Lucrecia, que supuso, en buena medida, el derrocamiento de la monarquía y el comienzo de la república en Roma. El tema ha sido abordado a lo largo de la historia desde diversos puntos de vista, según la intención del escritor en cuestión. En consecuencia, se pueden hallar desde interpretaciones más privadas y emotivas, en las que se subraya la trama amorosa, hasta otras especialmente vinculadas con el punto de vista político y, por tanto, públicas, en tanto en cuanto afectan al conjunto de la ciudadanía romana. En el siglo XVIII español, destaca la obra dramática homónima creada por Nicolás Fernández de Moratín en 1763, la cual se centra fundamentalmente en la primera perspectiva señalada, a partir del desarrollo del tópico literario conocido como *furor amoris*, de ahí que la crítica política aparezca diluida respecto a otras composiciones que recrean este mismo suceso. En esta versión setecentista, si bien se vislumbra una cierta relación con las obras dramáticas barrocas inmediatamente anteriores, pues adquieren especial relevancia aspectos como el tratamiento del honor, también se atisba una cierta fidelidad al ideal neoclásico, lo cual se puede observar a partir del respeto por las reglas dramáticas. En las siguientes páginas, analizaremos cómo articula la trama Moratín a partir de ese amor pasional mencionado, a la vez que comentaremos en qué medida introduce el componente político-ideológico en sus versos.

**PALABRAS CLAVE:** *Lucrecia*, *furor amoris*, locura de amor, Nicolás Fernández de Moratín, tragedia neoclásica, teatro dieciochesco.

**ABSTRACT**

Many authors have recreated the story of the rape of Lucretia, which led, in good measure, to the overthrow of the monarchy and the beginning of the republic in Rome. The subject has been approached throughout history from diverse points of view, according to the intention of the writer. Consequently,

on the one hand, more private and emotional interpretations can be found, in which the love plot is emphasized. On the other hand, there are versions especially linked to the political point of view and, therefore, public, because they affect the whole of Roman citizenry. In the Spanish eighteenth century, the homonymous dramatic work created by Nicolás Fernández de Moratín in 1763 stands out. It focuses mainly on the first perspective indicated, based on the development of the literary topic known as *furor amoris*, hence the political criticism appears diluted with respect to other compositions that recreate this same event. In this version of the eighteenth century, there is a certain fidelity to the neoclassical ideal, which can be observed from respect for the dramatic rules. At the same time, a certain connection with the immediately previous Baroque dramatic works is glimpsed, since aspects such as the treatment of honor acquire special relevance. In the following pages, we will analyse how Moratín articulates the plot based on that aforementioned passionate love. Besides, we will comment how he introduces the political-ideological component in his verses.

**KEYWORDS:** *Lucrecia*, *furor amoris*, madness of love, Nicolás Fernández de Moratín, neoclassical tragedy, eighteenth-century theater.

## 1. INTRODUCCIÓN A LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA *LUCRECIA* DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Son muchas las obras en que se ha recogido el relato de la violación de Lucrecia a lo largo de la historia de la literatura<sup>1</sup>, entre las cuales se encuentra la tragedia homónima que publicó Nicolás Fernández de Moratín en 1763<sup>2</sup>. Esta pieza dramática se encuadra en la corriente neoclásica del siglo XVIII y, por tanto, como reconoce su autor en el discurso introductorio a la obra<sup>3</sup>, el contenido se articula de acuerdo con el respeto por las unidades dramáticas —acción, lugar y tiempo— y el afán moralizador, ya que dicho teatro aspiraba a educar para transformar o regenerar la sociedad<sup>4</sup>. Por este motivo, contó con el apoyo oficial frente al drama popular barroco, celebrado por el público y criticado por los reformadores debido a sus numerosos defectos —desconocimiento de preceptos literarios, infracción de tres unidades, mezcla tragicómica, inverosimilitud, errores de historia, cronología y geografía, presencia inadecuada del gracioso, uso de música, inmoralidad y empeoramiento de costumbres mediante ejemplos contrarios a moral y buena política, etc.—. Estos intelectuales, en su lugar, apostaron por la norma clásica, a la que añadieron una serie de matizaciones de la época relacionadas con el «buen gusto» —*ars* antes que *ingenium*, *res* antes que *verba*, *docere*, verosimilitud, invariabilidad de géneros, etc.—<sup>5</sup>.

1. MacCurdy (1974), Tietz (1989), Martín Puente (2010) y Torre (2017) han hecho alusión, desde puntos de vista complementarios, a la gran cantidad de textos, pertenecientes a distintas tradiciones europeas, que acogen entre sus páginas este episodio, ya sea mediante una simple mención o con un papel indiscutiblemente protagónico.

2. Esta edición será la que utilizaremos en adelante para citar versos concretos de la obra, para lo cual proporcionaremos entre paréntesis únicamente el número de página, pues los versos del manuscrito no aparecen numerados.

3. Fernández de Moratín (1763: 3-10).

4. Fernández Díaz (2012: 53) ha incidido en el papel regenerador del drama en el seno de la sociedad: «no fueron pocos los reformistas que, desde la esfera particular o bien desde el oficialismo, pensaron que la tarea de inculcar los nuevos preceptos morales, sociales y políticos también le incumbía al teatro. Para regenerar España había que remodelar antes las conciencias de sus ciudadanos. De ahí que para los reformistas borbónicos el teatro representase, antes que nada, la posibilidad didáctica de educar en los valores colectivos que interesaban a la gran empresa nacional de revitalizar España, combatiendo las supersticiones, las tradiciones irracionales o una cultura popular que mostraba tantos rasgos de conservadurismo que, finalmente, terminaba siendo un verdadero obstáculo para que los planes regeneracionistas del reformismo oficial pudieran realizarse».

5. Con el objetivo de ahondar en los postulados de ambos grupos, léanse Saz (1956), Checa (2012) y Glendinning (2012).

Fue el dramaturgo Agustín de Montiano y Luyando quien, a mediados de siglo, inauguró esta nueva senda con la publicación de sus obras *Virginia* (1750) y *Ataulpho* (1753), dos creaciones originales que desmentían la incapacidad para escribir teatro clasicista en nuestro país y que esperaban infundir ánimo al resto de autores para que siguieran el ejemplo. Ambos dramas fueron añadidos como apéndices a sus *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750 y 1753), concebidos como respuesta al traductor francés Du Perron, quien, en el prólogo a su antología de teatro español de 1738, titulada *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol; avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, había lanzado ataques contra el cultivo del género dramático en España<sup>6</sup>. El deseo de rebatirlo, unido a la voluntad de reformar el país en plena época ilustrada, ocasionaron la consecuyente proliferación de tragedias escritas según la normativa neoclásica, la cual había sido apuntada ya por Luzán en su *Poética* (1737)<sup>7</sup> unos años antes.

Una década después de las tragedias de Montiano, Moratín publicó su *Lucrecia*, previa a la subida al poder del conde de Aranda. Bajo el mando de este noble, se renovaron los espectáculos y se produjo una nacionalización de los temas para lograr una mayor estima del pasado español, de manera que los asuntos de la Antigüedad clásica fueron progresivamente sustituidos por otros de la historia de nuestro país, como se observa en la tragedia *Hormesinda* (1770) de Moratín, ya perteneciente a la etapa en que sobresalió la labor de este noble. Su buen hacer, según explica Pérez (2007), consistió en lograr que coincidiesen los afanes reformistas con el apoyo del poder político, pues los intelectuales manifestaron estas ideas antes y después de la etapa en que el conde estuvo al frente, por lo que este noble no formó al grupo de intelectuales, sino que los apoyó. La época de esplendor dramático gracias al apoyo estatal trajo consigo un gran número de tragedias que extendieron la ideología ilustrada, cuyo declive llegó cuando el conde fue destituido<sup>8</sup>. En la última década del siglo, el teatro volvió a prosperar con nuevos intentos de reforma por parte del gobierno y con alicientes para su cultivo, como la instauración de premios para componer obras según los preceptos neoclásicos, cuya decadencia aconteció hacia mediados del siglo XIX, cuando el drama romántico logró imponerse.

En el terreno dramático, Moratín escribió una comedia —*La Petimetra* (1762)— y tres tragedias —*Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777)—, por lo que puso en práctica los intentos de renovación neoclásica para luchar contra el teatro barroco que predominaba en escena. Así, las tragedias de Moratín siguen las normas luzanescas provenientes del teatro clásico francés, si bien en sus dos primeros dramas se observa todavía la presencia de ciertos elementos barrocos suavizados. Posiblemente, tras el escaso éxito de la comedia *La petimetra*, pues esta no se llevó a las tablas, decidió probar suerte con la tragedia y compuso su *Lucrecia*<sup>9</sup>, aunque la situación fue similar y únicamente se publicó impresa, ya que tampoco se llegó a representar<sup>10</sup>.

6. Para ampliar la información sobre dicha polémica y otras respuestas originadas en la época a causa de los comentarios del lingüista francés, consúltese Cañas (2015) y las numerosas referencias indicadas por este crítico en su artículo.

7. Una de las mejores definiciones del subgénero teatral del que hablamos la proporciona este crítico, para quien la tragedia es «una representación Dramática de una grande mudanza de fortuna, acaecida a Reyes, Príncipes y Personages de gran calidad, y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias, y peligros exciten terror, y compasión en los animos del auditorio, y los curen, y purguen de estas, y otras pasiones, sirviendo de exemplo, y escarmiento a todos, pero especialmente a los Reyes, y a las personas de mayor autoridad, y poder» (1737: 277-278).

8. Para ahondar en la influencia del conde en el desarrollo de la tragedia neoclásica, léanse Cañas (1999), Sala (2007), Pérez (2007), Fernández Cabezón (2012) y Glendinning (2012).

9. Gies (1979).

10. Esto mismo ocurrió con las tragedias ya citadas de Montiano y Luyando —*Virginia* y *Ataúlfo*—, lo cual demuestra, según opinión de Saz (1956: 119), «que la escuela neoclásica no se afirmó en los escenarios españoles.

Son distintas las razones que se han aducido para tratar de justificar este fracaso: su hijo Leandro afirmó que «el teatro tiranizado entonces por estúpidos copleros, administrado por cómicos del mas depravado gusto, y sostenido por una plebe insolente y necia, solo se alimentaba de disparates» (Fernández de Moratín, 1821: VI), lo cual se relacionaría con la explicación que proporciona Rodrigo (2005), quien cuenta que el propio Moratín creyó que no se representó por influencia de Ramón de la Cruz, cultivador de sainetes, muy del gusto popular<sup>11</sup>. A diferencia de esto, algunos críticos (Caso, 1980) señalan que no se pudo llevar a las tablas por el ambiente político de 1763, vísperas del motín de Esquilache, de ahí que no fuese un momento propicio para las críticas que se insinúan en la obra. Otros (Andioc, 1987) consideran que su escaso éxito se debió al hecho de tratar un tema poco compatible con la idea de monarca que trataba de acreditar el absolutismo borbónico, aunque Pérez (2007) explica que el castigo al tirano también está presente en sus siguientes obras, que corrieron con mayor éxito, por lo que esta justificación no serviría para explicar su mala acogida. Sala (1995) opina que no se llevó a escena debido a la ausencia de reflexión sobre la patria y nuestros deberes con ella por su ambientación lejana en la Antigua Roma. Finalmente, algunos críticos han señalado abiertamente que no se llevó a las tablas por la ausencia de calidad de la obra (Gies, 1979 y Andioc, 1987).

En sus versos se recoge una tragedia neoclásica prototípica de la etapa inicial aludida, en parte por el tema tratado, basado en un asunto romano, frente a los nacionales de las dos tragedias posteriores, y en parte por el cumplimiento de la normativa y las unidades, que se mantuvo a lo largo del siglo. El mensaje patriótico no se observa tan claramente como en otras obras, por lo que se ha señalado su valor como ejemplo moral general, a diferencia de las cultivadas durante la etapa de esplendor y apoyo estatal, orientadas a fortalecer y difundir el amor por la patria. El asunto relatado es, en concreto, la violación de Lucrecia, acaecida en el siglo VI a.C. Muchos de los autores que han relatado el episodio coinciden en sus aspectos principales: Tarquino, atraído por la belleza y castidad de Lucrecia, se propone seducirla, sin éxito, por lo que, para obligarla a ceder a sus indignos deseos, aduce una mentira que consistiría en hacer creer que esta comete adulterio con un esclavo, de ahí que matase a ambos tras haberlos sorprendido yaciendo juntos. Para que su buen nombre no quede manchado, Lucrecia termina cumpliendo la voluntad del príncipe con el objetivo de poder contar posteriormente su desgracia. Después de narrarla los hombres de su familia, se suicida clavándose un puñal, el cual es recogido por Bruto mientras jura liberar a Roma del tirano.

Atendiendo a este hilo argumental, según la intención de los autores, algunos han centrado su atención en la intriga amorosa, mientras que otros han incidido en los sucesos políticos, de ahí que se haya hablado, respectivamente, de una lectura privada frente a una pública. Según la

Y que sus mejores cultivadores pertenecían más al campo de la erudición que al del arte», Lo cierto es que, como hemos señalado, el teatro extranjerizante, concretamente afrancesado, no caló en el gusto español. En este sentido, Checa (2012: 59) ha explicado que, «si bien en los teatros de la época el drama barroco siempre estuvo presente, con mayor o menor éxito, en el terreno de la preceptiva dramática la estética neoclásica fue imponiéndose desde que Luzán publicara su *Poética* en 1737». No obstante, en una segunda etapa que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, algunos dramas neoclásicos lograron buena acogida en su representación, especialmente durante el periodo en que Aranda estuvo en el poder, cuando se llevaron a las tablas distintas obras que extendían la ideología ilustrada.

11. Sobre el poder que ejercieron estos dramaturgos habla en su primer *Desengaño al teatro español*: «Y advierta Vd. que no son los académicos de la Academia Española ni de la de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aun más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías: éstos son los jueces que en España tiene la poesía» (Fernández de Moratín, 1996: 153). En una nota a pie de página, sus editores dicen lo siguiente, apoyando la tesis de críticos precedentes: «Es probable que Moratín cuente especialmente entre esos saineteros a don Ramón de la Cruz, que atacará al autor de *La Petimtra* en su sainete *La visita del hospital del mundo*» (Gies y Lama, 1996: 153).



interpretación privada o moral, Lucrecia se convierte en un modelo de mujer casta y virtuosa, ya que no cede a la seducción del príncipe e intenta borrar su deshonor con un suicidio expiatorio, mientras que la pública o política utiliza el suicidio como motivo de reconquista de la libertad cívica y de transformación de la tiranía —sexual y políticamente perversa— en república —moral y políticamente virtuosa—<sup>12</sup>.

La crítica no se ha puesto de acuerdo sobre su plasmación en la tragedia setecentista: algunos estudiosos han advertido únicamente la presencia de la interpretación privada, como es el caso de Tietz (1989), quien explica que no se pasa realmente de la esfera privada a la pública porque el pueblo romano no está presente en la escena final, ni hay oposición social entre el príncipe opresor y el pueblo oprimido, así como tampoco relación entre la honra perdida de Lucrecia y la falta de libertad de los romanos. Asimismo, Sala (2007) cree que el propósito moralizador está muy por encima de cualquier intención política, ya que se trata de un asunto centrado en la esfera privada —problema personal o familiar— y no tanto en la pública —problema político—, aunque cuando habla del desenlace explica que la venganza evoluciona del ámbito familiar del marido y padre al ámbito político con Bruto y Valerio, de modo que el tiranicidio restaura el orden social, moral, político y sexual. En esta línea, otros investigadores como Pérez (2001 y 2007) y Fernández Cabezón (2012) han señalado la confluencia de ambas esferas desde el momento en que el príncipe, convertido en tirano, pone el gusto personal por encima del bien público y se sirve de su poder para llevar a cabo su satisfacción, con lo que infringe los principios que deben regular su conducta en los dos ámbitos. Así, el límite entre las esferas se cruza cuando el amor deja de ser propiedad privada bajo el poder dictatorial del príncipe y la venganza pierde su dimensión individual para convertirse en pública en los últimos parlamentos.

Coincidimos con aquellos que consideran que el componente más desarrollado en la obra es el amoroso, de ahí que a continuación vayamos a analizar el concepto de *furor amoris* —«locura de amor»—, que sirve como espina dorsal para articular los sucesos. Sin embargo, también señalaremos en qué medida tiene cabida la política en los versos dieciochescos. El protagonismo que adquiere Lucrecia en la tragedia moratiniana sitúa como asunto principal el sentimental, pues, además, la pasión de Tarquino por esta mujer surge ya en el primer acto, de ahí que no extrañe que esta cuestión sea la que se desarrolle en mayor medida en los cuatro restantes. A su vez, las referencias políticas van aumentando a medida que se avanza en la trama, por lo que también gozan de cierta relevancia, especialmente al final. De esta duplicidad de temas da cuenta Sala, quien defiende que «las tragedias neoclásicas españolas tratan temas políticos, de interés cívico y patriótico, pero sus autores colocan siempre el amor en un primer plano. El asunto sentimental les permite dotar de mayores alicientes a la acción, así como mostrar los paralelismos entre el comportamiento social y el personal» (2007: 24), y eso es lo que ocurre precisamente en esta tragedia, como explicaremos a continuación.

## 2. PRESENCIA DEL TÓPICO LITERARIO *FUROR AMORIS* EN *LUCRECIA*

El amor que aparece en esta obra no es racional, ya que llevará a la locura e incluso a la muerte a Tarquino. Por este motivo, la línea argumental se puede resumir como la historia de la pasión de Tarquino, que se opone y choca con la virtud e integridad de Lucrecia, pues esta no se dejará doblegar por el poder y el deseo de seducción del príncipe y permanecerá fiel a su marido hasta sus últimas consecuencias, que se traducirán en su violación y posterior suicidio expiatorio. En palabras de Tietz (1989: 75), «para salvar su *honor* Lucrecia tiene que sacrificar

12. Si se desea ampliar la información sobre las dos interpretaciones mencionadas, así como conocer el título y contenido de algunas obras en que se representan sendos puntos de vista, léase Tietz (1989).

su *virtud*»<sup>13</sup> debido al amor fatal y pasional ya señalado, que será, precisamente, el que analizaremos a continuación mediante ejemplos concretos.

Desde el comienzo, Tarquino exalta la conducta pecadora de las mujeres casadas romanas mientras que los hombres marchan a la guerra a luchar. A diferencia de esta actitud, según defiende Colatino, su esposa Lucrecia se caracteriza por la honestidad y la prudencia, lo cual se ve corroborado cuando ambos la visitan de manera inesperada y la encuentran llorando la ausencia de su marido. La respuesta de Tarquino cuando la observa es «Quedo absorto» (19) y, a partir de entonces, se desatará un deseo sexual incontrolable en él, atraído por su belleza y su virtud, que se vincula con el concepto de *furor amoris* —«locura de amor»—. Este tópico literario comprende la idea de la vinculación del amor a la locura y a la enfermedad, en tanto en cuanto anula el uso de la razón. Dicha enajenación conlleva una serie de peligros en el individuo que la experimenta, pues, al dejarse llevar por el deseo, no reflexiona sobre la toma de decisiones equivocadas ni sobre la desobediencia a las normas morales y legales, como veremos que le ocurrirá al príncipe.

El *furor amoris* se relaciona, a su vez, con el *amor ferus* —«amor salvaje»—, ya que en ambos está presente un componente de amor físico o pasión sexual, que se contrapone al *amor bonus* —«amor bueno»—, relacionado con el amor puramente espiritual. Si se aplica esta ambivalencia sentimental a la caracterización de los protagonistas, Lucrecia representaría el amor puro y constante por su marido, frente al deshonesto y desenfrenado, encarnado por Tarquino. Después de la sorpresa que provocan la belleza y la castidad de Lucrecia, encontramos un parlamento del príncipe en el que se reconoce herido por amor, si bien este sentimiento se tornará en lascivo e indigno deseo: «Valgame el Cielo! Que invasion de dudas,/ què furioso tropel de confusiones/ mi triste corazon han inquietado?/ de quantos pensamientos agitado,/ mi espiritu vacila! A què he venido?/ Què he visto? Què me angustia? Quien me/ ha herido/ con rayo Celestial?» (20).

A partir de entonces, Tarquino será víctima de esa pasión que le llevará a querer poseer a Lucrecia a toda costa como realidad objetual<sup>14</sup> y que será, precisamente, la causante de su perdición y su posterior muerte, como él mismo afirma en distintas ocasiones: «[...] no huviesse venido adonde creo,/ que victima he de ser de mi deseo» (20) y, más adelante, «yo infeliz procurè ocasion de verte,/ y esta curiosidad serà mi muerte» (34). No obstante, pese a estas advertencias, la historia narrada en *Lucrecia* se aleja del tradicional *fatum* dramático, ya que el conflicto se desata por el encuentro entre el deber como príncipe —razón— y el deseo —corazón—<sup>15</sup>. Ante esta doble alternativa, el príncipe deberá escoger entre dejarse llevar por sus sentimientos desenfrenados o dejarse guiar por la razón, de ahí que la decisión recaiga en él y no en el sobrenatural hado. La problemática la resolverá la sed de lujuria que experimenta, la cual anulará su juicio y le llevará a cometer el sacrilegio que causará la caída de la monarquía.

La belleza y la virtud de Lucrecia serán los principales atractivos de esta mujer a ojos de Tarquino: «A Roma vine, y vi a Lucrecia hermosa,/ oh quanta perfeccion mirè en un punto!/ En ella vi un dechado, y un conjunto/ de toda la beldad, que el Mundo tiene,/ y aùn dudo si èl produjo tal belleza./ Rindieronme sus ojos, recogida/ estaba en sus labores divertida,/ llorando por la ausencia de su Esposo:/ me robò mi quietud, mi reposo,/ aùn mas su honestidad, que su hermosura» (21-22). Por este motivo, hará lo que esté en su mano para satisfacer sus deseos y

13. Las cursivas de la cita no son nuestras, sino que ya se encuentran presentes en el texto original.

14. Pérez (2007).

15. Coincidimos, por tanto, con Sala (1995) y Pérez (2007) al otorgar escaso protagonismo al providencialismo en el desarrollo de la obra y al responsabilizar, en cambio, a la razón —o ausencia de esta— de los personajes que la protagonizan.

utilizará todo medio necesario para ello, incluso la violencia, si la mujer no se rinde a ellos: «No hay mas remedio al grave mal que siento: nada reparo, nada me acobarda,/ al tiempo solo acuso porque tarda./ La industria, el interés, ò la violencia/ me han de ayudar, no basta resistencia/ para mi intrepidez, y mi desnudo» (22).

Atentos a esta confesión se hallan Espurio y Mevio, sus consejeros, siendo el primero su ayo y su verdadero guía moral y el segundo un mero adulator, por lo que sus consejos se orientarán, respectivamente, a tratar de que entre en razón y a infundirle ánimos para que continúe con su propósito. Así, la respuesta del primero ante el desahogo de Tarquino es la siguiente: «què dices? Quien te priva del sentido?/ Què loco frenesi te ha poseído?» (23), ejemplificando a la perfección el tópico del que hablamos. Debido a la locura y enajenación señaladas por su ayo, intentará hacerle ver que no se trata de amor, sino de pasión, uno de los vicios que deben alejar de sí los monarcas y sus descendientes: «No es eso amor, es barbaro deseo,/ y el Principe magnanimo no debe/ dexar que indigna una passion le arrastre,/ èl debe dominar à todas ellas» (24). Los consejos de Mevio irán en una dirección bien distinta, ya que sugerirá a Tarquino satisfacer sus deseos ejerciendo el poder del que goza por su condición real. Así, lo animará a que abuse de su autoridad sobre Lucrecia, pues, según justifica, le está permitido por ser príncipe: «una frágil Muger desamparada/ ha de ser tu enemigo, y tu tropheo,/ no acometio alta empresa tu deseo./ Al Principe, Señor, licito es todo/ quanto gustare» (27).

Ante estos consejos, Espurio le menciona los peligros a los que se expone si continúa con sus perversas intenciones, en un vano intento de hacerle entrar en razón: «Considera el escandalo, Tarquino,/ que à Roma vas à dâr, què dirà Roma/ al vèr que sus Matronas mas honestas,/ mientras que sus Esposos en Campaña/ al peligro la amable vida esponen,/ no se vèn libres de sufrir la injuria/ de la barbaridad de tu luxuria?» (25). No desoye el príncipe a su fiel consejero en esta única ocasión, sino que a lo largo del relato intervendrá con distintos parlamentos que sirven de premonición y de aviso de la desgracia futura, ante los cuales no prestará la más mínima atención: «Tu perdicion, Tarquino, se avecina,/ [...] què males mi recelo te predice./ No olvidará, no olvidará el castigo/ debido à tu insolencia el alto Cielo,/ èl cuidará de sostener indemne/ la libertad, y la opinion Romana,/ destruyendo tu colera tyrana» (60).

Para cumplir su objetivo, Tarquino trata de que Claudia y Fulvia, doncellas de Lucrecia, le permitan verla en privado, justificando esta solicitud con supuestos asuntos urgentes de la patria. Ante la negativa de ambas, idea una estratagema que consiste en hacer creer a todos que él ha regresado a la guerra para que el resto de hombres y acompañantes del príncipe se ausenten del hogar de Lucrecia y poder llevar a cabo su plan. Cuando todos han marchado, el príncipe regresa a Roma y, alegando haber huido de un supuesto ataque del enemigo, pide cobijo a Triciptino, padre de Lucrecia, quien lo acoge con honores. El príncipe aprovecha la oscuridad de la noche para llegar a la alcoba de esta mujer y confesarle su deseo, ante el cual reacciona con absoluto rechazo y temor: «Ay misera de mi! Què horror Tarquino!/ Què dices? Ay Esposo Colatino!» (73). Tarquino trata de seducirla aludiendo al deseo que siente por ella y a su condición real, pero Lucrecia se mantiene fiel a su esposo, de ahí que, como hemos señalado, se la considere símbolo de castidad y prudencia: «No soy, Tarquino, digna yo de tanta,/ ni tan grande fortuna, tengo Esposo,/ y en èl tengo mi amor» (74).

Ante la negativa de Lucrecia, el príncipe usará su fuerza y su poder para satisfacer sus deseos sexuales, que le nublan el juicio al tratar de abusar de una matrona patricia: «Pues yo que soy Tarquino/ mostrarè mi poder: no los alhagos/ rinden tu ingrato pecho? El rendimiento/ fino desprecias? Trocarè en violento/ furor arrebatado el amor mio:/ costarte bien caro tu desvío,/ y al impetu, y rigor de mi violencia/ inutil has de vèr tu resistencia:/ gozarè à tu despecho tu hermosura,/ y no he de tardar mucho» (75). Después de confesar su intención de forzarla, Lucrecia trata de ocultarse e incluso amenaza con quitarse la vida con un puñal, pero Tarquino le cuenta

el plan que ha ideado para dejarla de adúltera si continúa con su negativa. Finalmente, Lucrecia termina cediendo para poder narrar posteriormente su desgracia y pedir venganza.

Cuando relata lo sucedido a sus familiares, obtiene de ellos el perdón, ya que, como reconoce su marido, Tarquino ha violado su cuerpo, según el tópico del *amor ferus*, pero no ha logrado penetrar en sus pensamientos y sentimientos, que se relacionarían con el *amor bonus*, ya que Lucrecia sigue estando unida espiritual y sentimentalmente a su marido: «El cuerpo te forzo, no el pensamiento;/ ni el espíritu heroyco: por contento/ me doy, y satisfecho con su muerte» (90). A pesar de ello, Lucrecia siente que su honor ha muerto, de ahí que considere necesario suicidarse para limpiar su reputación y poder servir de ejemplo en un futuro, como pretende Moratín que ocurra con la conducta femenina aristocrática: «Mas para que no cuente el tiempo cano,/ que hubo Muger que quiso infame vida/ mas que el honor, yo dexarè cumplida/ mi obligacion: sabrán quien fuè Lucrecia,/ sabrán en quanto el pundonor aprecia,/ y hallarán con mi muerte dolorosa/ de virtud casta, y de valor heroico/ en las doctas historias verdaderas/exemplo las Matronas venideras» (89).

El tópico del *furor amoris* —«Amor es ciego./ Es loco, no repara. Es temerario» (79), como ejemplifica Tarquino a lo largo de la historia— aparece en *Lucrecia* íntimamente ligado al conocido como *ignis amoris* o *flamma amoris* —«fuego de amor»—, ya que este sentimiento se representa en numerosas ocasiones como un fuego interior abrasador que provoca una pasión ardiente en el sujeto que lo siente y que anula toda razón. Son varias las ocasiones en que encontramos estas referencias en el relato, siempre para ilustrar el deseo del príncipe: de «fuego exalaban los impuros ojos» (56) habla Fulvia cuando cuenta a Claudia las intenciones perversas de Tarquino. De un modo similar utiliza la protagonista este tópico cuando el príncipe le revela la causa de su vuelta a Roma «[...] alguna Dama/ en tu pecho encendio de amor la llama» (70), a lo que añade «No retardes/ en descubrir el fuego en que te ardes» (73), cuando este va a revelar el nombre de la mujer que le ha nublado el juicio.

Finalmente, estos tópicos se complementan con el de los *signa amoris* —«síntomas del amor»—, que consiste en describir los trastornos tanto físicos como anímicos producidos por el amor apasionado. Como no podía ser de otro modo, es Tarquino el personaje que ejemplifica estos efectos cuando habla con Lucrecia sobre sus sentimientos por ella: «[...] mi turbado alienato, mi fiel llanto,/ mi alterado semblante, mi voz flaca,/ mi tremulo mover, mi cobardia,/ mas no te han dicho, que lo que podia/ mi lengua ponderar? [...]» (72). Este estado de enajenación en que se encuentra le llevará a la perdición y causará el tiranicidio con que concluye la obra para vengar el honor de Lucrecia y, de manera simbólica, de Roma, y conseguir, así, la libertad, como explicaremos a continuación.

### 3. COMPONENTE IDEOLÓGICO Y POLÍTICO

Pese a que, como hemos apuntado, en esta obra la política no adquiere tanta relevancia como en otras *Lucrecias*<sup>16</sup>, es conveniente analizar su papel en nuestra tragedia, así como el de la ideología que subyace, con el objetivo de desentrañar el mensaje que presumiblemente quiso transmitir su autor. Los dos asuntos que dan título a este epígrafe aparecen claramente vinculados con la trama amorosa principal, ya que la pasión de la que hemos hablado en el apartado anterior será la causante del caos político que justificará el cambio de régimen en la sociedad romana.

16. Algunas versiones francesas como *Lucrèce* (1638) de Pierre du Ryer y *Lucrèce ou Rome libre* (1792) de Antoine-Vincent Arnault poseen una gran carga ideológica y política. Si se desea ampliar los datos sobre estas dos obras, véase el análisis de Rivoire (1950), Gaines y Gethner (1994), Bruyer y Vanacker (2007) y Cebrián (2021).

Por su parte, el componente ideológico está directamente relacionado con la finalidad moral de la tragedia, de acuerdo con los principios ilustrados de la época que otorgan al arte la misión de enseñar deleitando —*docere et delectare*— para contribuir a la construcción de una sociedad perfecta —utopía ilustrada—. Estas enseñanzas se transmiten acudiendo al pasado histórico con el objetivo de buscar lecciones aprovechables para el presente a través de la corrección de vicios morales<sup>17</sup>. Flores (1763) duda del acierto en la elección del tema según el propósito de adoctrinar moralmente, ya que, según considera, el suicidio de Lucrecia no está justificado ni se concibe como admirable desde un punto de vista cristiano<sup>18</sup>, como ya lo había expuesto San Agustín<sup>19</sup>. Críticos como Gies opinan algo similar sobre el desenlace, aunque desde puntos de vista algo distintos, ya que, según este, la protagonista no estaba obligada a acabar con su vida, de ahí que afirme que «we find her more stupid than trapped in an inexorable web of tragic circumstances» (1979: 133). Sea como fuere, posiblemente la inclusión del suicidio en nuestro autor se deba al deseo de igualarse o medirse con la tragedia francesa.

Para introducir el componente ideológico en su relato, Moratín se sirve de la técnica del contraste. Así, defiende una postura y ataca otra con un objetivo claramente moralizador, que consiste en exaltar determinadas virtudes y reprender los vicios que la sociedad ha de evitar (Narciso, 2002). Por este motivo, los personajes de la tragedia, según los presupuestos ilustrados, poseen un fuerte componente simbólico, según la intención de que el espectador se identifique o no con ellos, lo cual lleva, a su vez, a un claro maniqueísmo, de ahí que resulte evidente la oposición entre las características positivas de unos —Lucrecia, Bruto, Espurio, etc.— y las negativas de otros —Tarquino, Mevio, etc.—.

Si oponemos la caracterización de los dos protagonistas, Tarquino representaría el comportamiento vicioso frente al virtuoso de Lucrecia, de ahí que el príncipe se relacione con la promiscuidad frente a la fidelidad de la mujer. En esta misma línea, el protagonista se ve dominado por una pasión deshonesta, por lo que procede alegando y ejerciendo un abuso de poder, frente a la virtud constante de dicha mujer, que trata de imponer su honradez. En palabras de Rull (1987: 130), «Tarquino es la acción, frente a la pasividad de Lucrecia, que no obstante es acción heroica, frente a la pasividad moral de Tarquino incapaz de dominar su pasión»,

Expuesta esta línea, Lucrecia representaría la virtud, la castidad y la constancia, ya que permanece fiel a su esposo, de ahí que encarne el ideal de mujer casada, poco común en la España de la segunda mitad del siglo XVIII con la práctica de actividades como el cortejo<sup>20</sup>. En consecuencia, algunas descripciones que introduce Moratín de ella son «[...] una Matrona/ del amor conyugal exemplo casto» (32) y «fiel Matrona» (92), que se tornan en los calificativos «desdichada» (86), «misera» (86) e «infeliz» (86), atribuidos a sí misma cuando es violada. A Tarquino, por el contrario, se le tilda de «sobervio» (42), «infame» (87), «barbaro» (87), «vil» (90), «alevoso» (97), «cruel» (97), «lascivo» (98) y «tirano» (42, 60, 82, 89, 92, 95 y 98), ya que encarna el vicio, contrario a la conducta ejemplar que debe guiar el proceder del príncipe, que en teoría ha de saber moderar sus pasiones. Según Tietz (1989), en la obra se vislumbra un intento de disculpar a Sexto Tarquino al justificar su comportamiento no como el de un verdugo,

17. Andioc (1987), Tietz (1989), Sala (1995 y 2007) y Pérez (2007) son algunos de los críticos que han señalado esta intención moralizadora en la obra que analizamos de Moratín.

18. Como señala Cebrián (2021: 563), «el teólogo sostiene que Lucrecia no debería haberse suicidado ya que su alma era inocente y plantea la hipótesis de que si ella se suicida es con el objetivo de expiar el posible placer experimentado en el momento de la violación»,

19. Velásquez (1998).

20. Esta idea ha sido señalada anteriormente por investigadores como Andioc (1987) y Sala (1995). Si se desea ampliar la información sobre dicha práctica en el siglo XVIII para tener una idea de cuán necesario era difundir el ideal que representa la romana Lucrecia, según la opinión de moralistas, consúltese Martín Gaité (1972).

sino como el de una víctima enamorada en algunas ocasiones; al contar con Mevio como consejero, sobre quien recae el peso de guiar su comportamiento, y al reconocer su propia culpa en el desenlace, pues se muestra incluso dispuesto a aceptar la muerte expiatoria.

Otro personaje con un papel más o menos secundario, pero igualmente relevante, es Colatino, que se caracteriza por la rectitud moral, el patriotismo y el sentido de justicia, lo cual lo relaciona con Bruto, ya que se les presenta como guerreros que persiguen la libertad y que son capaces de sentenciar y juzgar a aquellos que no han obrado correctamente. Su figura es la que proporciona mayores dimensiones sociopolíticas y patrióticas, sobre todo en el desenlace, de ahí que encarne la nueva mentalidad y, en cierto modo, un pensamiento cercano al ilustrado en lo relativo a la razón y la justicia. No obstante, sus discursos no alcanzan el tono tan violento y crítico hacia la monarquía presente en las versiones francesas. Lo que sí que es significativo es que Bruto sea el personaje que cierre la tragedia del dramaturgo español con las siguientes palabras: «Vamonos, pues, y de la infame raza/ no quede al mundo grande, ni pequeño,/ y antes que las Exequias de Lucrecia/ se celebren con regio fausto, y pompa,/ no quede gota de malvada sangre,/ que no se vierta con furor violento,/ porque sirva à los siglos de escarmiento» (98-99).

La mayoría de la crítica ha señalado tradicionalmente un fin más moral que político en la obra, ya que la trama se reduce a una problemática privada que, solo en el desenlace, parece vincularse con el aspecto público. La habitual discusión político-revolucionaria<sup>21</sup>, se sustituye por un debate psicológico y moral, de ahí que Sala (1995: 298) afirme que «se diluye bastante la crítica al absolutismo», Sin embargo, no por ello es un aspecto completamente desatendido por Moratín, pues la lujuria y la tiranía del monarca provocarán la reacción de algunos patricios, que, justificando su doble faceta de violador y tirano, lo acabarán matando.

La muerte de Lucrecia, que acontece como consecuencia de la violación del príncipe, tiene una doble función en la obra: por un lado, es instrumentalizada como medida para derrocar la monarquía, ya que, según explica Pérez (2001: 132), su suicidio «es el precio que la sociedad paga por liberarse del tirano, que se quiere un bien superior al de la vida individual», mientras que por otro pretende servir de ejemplo de conducta femenina para la aristocracia, de acuerdo con los atributos ya mencionados. A su vez, esta mujer funciona como alegoría de la patria, ya que su violación simboliza la de los derechos del hombre (Sala, 1995) y la de la propia Roma (Gies, 1979), motivo por el cual su muerte actuó como detonante para denunciar la tiranía y legitimó la instauración de la república, como se observa, aunque brevemente, al final de la obra con el tiranicidio.

Los peligros en los que puede desembocar la monarquía son introducidos por Moratín, en parte, mediante la figura de Espurio, pues será el encargado de tratar de hacerle ver al príncipe la inconveniencia de que su gobierno se torne en tiranía, ya que puede ocasionar una rebelión: «què males mi recelo te predice./ No olvidará, no olvidará el castigo/ debido à tu insolencia el alto Cielo./ èl cuidará de sostener indemne/ la libertad, y la opinion Romana,/ destruyendo tu colera tyrana» (60). Además, el autor incide, a partir de este personaje, en la necesidad de rodearse de consejeros leales y sinceros, al servicio de la patria, a la vez que vitupera a los aduladores. En este sentido, conviene recordar que la idea de buen consejero es crucial en la monarquía absoluta, ya que representa la capacidad del monarca de elegir servidores y asesores que desempeñen su función de manera óptima para el buen funcionamiento del país. Por tanto, de acuerdo con Tietz (1989), no se trata de una obra antimonárquica que opte por la república, sino que se realiza una crítica a la tiranía desde el respeto por la figura del rey y el sistema de gobierno vigente en el siglo XVIII en España. Aunque no se duda de la forma monárquica, sí

21. Piénsese, por ejemplo, en la *Lucrecia*, de Joan Ramis i Ramis, o en *Lucrece ou Rome libre* (1792), de Antoine Vincent Arnault, cuyo título permite deducir la relevancia que adquiere el componente político en ella.

se apunta a un replanteamiento de las características que esta debe tener. Al hablar sobre la corriente dramática neoclásica en que se inscribe nuestra tragedia, Pérez (2001) explica que estas obras no cuestionan la institución *per se*, a la cual le tienen respeto, sino que reflexionan sobre sus características y sus posibles deslices hacia la tiranía como advertencia sobre los rasgos que ha de tener o, por el contrario, evitar.

En este sentido, Pérez (2001: 131) ha señalado la presencia de una crítica a la figura del tirano, pues, según defiende, «he ahí hacia donde se desliza el monarca que se convierte en tirano: a poner el gusto y placer personal —o el capricho— por encima del bien público y, más en concreto, por encima del bienestar de los vasallos, y a utilizar la fuerza del poder para llevar a cabo la satisfacción de ese gusto, mezclando las esferas pública y privada e infringiendo los principios que deben regular su conducta en los dos ámbitos», pues Tarquino falla tanto en la dimensión privada, con su comportamiento denigrante hacia Lucrecia, como en la dimensión pública, traicionando la seguridad y confianza de la ciudadanía romana. En relación con otras versiones de *Lucrecia*, en la de Moratín no aparece el padre de Sexto, el último rey de Roma —Tarquino el Soberbio—, cuya ausencia es remarcable en la medida en que el autor intenta concentrar los vicios de la monarquía, ya señalados, únicamente en Sexto Tarquino.

Asimismo, según Narciso (2002), se deja entrever un conflicto político entre la nobleza de sangre y la nobleza de estirpe, que no es desarrollado ampliamente a lo largo de los versos, sino que aparece simplemente sugerido en ciertos parlamentos y actuaciones. Asimismo, se apunta a cuestiones de diferencia de clases entre los patricios y los plebeyos, sobre todo en lo relacionado con la rectitud moral. El teatro de época neoclásica al que pertenece *Lucrecia* trató de regenerar y racionalizar la sociedad estamental española, pero sin intención de subvertirla y de cuestionar el papel de las clases privilegiadas, que también debían intervenir para convertir a España en una nación honorable y virtuosa.

#### 4. CONCLUSIONES

En *Lucrecia* se observa la convivencia de tres asuntos fundamentales —patria, honor y amor—, la cual se da a partir de la confluencia del tema histórico romano que recoge el episodio de la violación de Lucrecia, el relato del consiguiente suicidio expiatorio de la protagonista para servir como ejemplo y las consecuencias de la desobediencia de Tarquino para con sus deberes como príncipe, que causarán el fin de la monarquía y el inicio de la república romana. De estos tres asuntos, el que parece cobrar más importancia en la tragedia que hemos analizado es el último, el amor, ya que la trama gira en torno a la pasión que siente Tarquino por la esposa de Colatino, lo cual supondrá su perdición.

El ejemplo de locura de amor que representa el vicio del heredero es extrapolable a la sociedad del siglo XVIII desde el momento en que se deja corromper y llevar por sus sentimientos deshonestos —*furor amoris*—, frente al racionalismo que intenta imponer su fiel consejero y que defiende, a su vez, la Ilustración. Así, el fin utilitario de la obra queda justificado al situar como personaje principal a un gobernante nefasto, cuyos defectos quedan resaltados. Se trata, en definitiva, de un contraejemplo de comportamiento político y moral, ya que el príncipe especialmente ha de huir de las pasiones —lujuria, en este caso— y potenciar las virtudes.

Frente a esto, Tarquino, como se ha explicado, prioriza el placer personal o capricho por encima del bien público, de ahí que hierre tanto en la dimensión privada, violando a Lucrecia, como en la pública, traicionando a todo un pueblo. Pese a la crítica que se introduce al mal gobierno, no se trata, como se ha explicado, de una obra antimonárquica, ya que en la época era la única forma de gobierno que se contemplaba, sino que simplemente se advierten de los peligros en los que puede degenerar la corrupción moral. El tiranicidio queda justificado como

medio para restablecer el orden político, ético y social roto debido al abuso de poder ejercido por el príncipe, convertido ya en tirano, extremo al que la sociedad dieciochesca no debe llegar.

## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andioc, R. (1987). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (2.<sup>a</sup> ed.). Castalia.
- Bruyer, T. y Vanacker, J. (2007). «Che dire di te, Lucrezia?: parodies italiennes et françaises du mythe de Lucrèce a la Renaissance et à l'âge baroque», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 69(2), pp. 327-350.
- Caso González, José Miguel (1980). «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de literatura*, 42(84), pp. 5-18.
- Cañas Murillo, J. (1999). «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25(1), pp. 115-131.
- Cañas Murillo, J. (2015). «Pedro Calderón de la Barca en la polémica sobre Du Perron del siglo XVIII: Nasarre, Montiano, García de la Huerta», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 21, pp. 141-162.
- Cebrián Flores, J. A. (2021). «Lucrecia en la Bastilla», en S. Flores Borjabad y R. Pérez Cabaña (eds.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción* (pp. 562-578). Dykinson, S.L.
- Checa Beltrán, J. (2012). «La preceptiva dramática», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 59-78). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Fernández Cabezón, R. (2012). «La tragedia neoclásica española», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 95-110). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Fernández de Moratín, L. (1821). «Vida del autor», en N. Fernández de Moratín, *Obras póstumas* (pp. I-LIV). Imprenta de la Viuda de Roca.
- Fernández de Moratín, N. (1763). *Lucrecia*. Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad.
- Fernández de Moratín, N. (1996). *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (D. T. Gies y M. Á. Lama, eds.). Castalia.
- Fernández Díaz, Roberto (2012). «Absolutismo borbónico y teatro en la España del setecientos», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII* (pp. 45-57). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Flores y La Barrera, J. M. de (1763). «Reseña de Lucrecia», *Aduana crítica*, 2(12), 99-128.
- Gaines, J. F. y Gethner, P. (1994). «Introducción», en P. Du Ryer, *Lucrece* (pp. 1-6). Librairie Droz.
- Pérez Magallón, J. (2007). «Introducción», en N. Fernández de Moratín, *Teatro completo* (pp. 9-116). Cátedra.
- Gies, D. T. (1979). *Nicolás Fernández de Moratín*. Twayne Publishers.
- Gies, D. T. y Lama, M. Á. (1996). «Edición, introducción y notas», en N. Fernández de Moratín, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (pp. 9-219). Castalia.
- Glendinning, N. (2012). *Historia de la literatura española 4. El siglo XVIII* (F. Rico, dir.). Ariel.
- Luzán, I. de (1737). *La poética, ó Reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Francisco Revilla.
- MacCurdy, R. R. (1974). «On the uses of the rape of Lucrecia», en J. M. Sola-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani (eds.), *Estudios literarios de hispanitas nortamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario* (pp. 297-308). Ediciones Hispam.



- Martín Gaité, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.
- Martín Puente, C. (2010). «La historia de Lucrecia en prosa y en verso», en J. Luque Moreno, M. D. Rincón González e I. Velázquez (coords.), *Dvlces camenae: poética y poesía latinas* (pp. 1359-1370). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Narciso García-Plata, R. (2002). «Nueva aproximación al estudio del recurso del contraste en la tragedia neoclásica: los personajes», *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, 327-343.
- Pérez Magallón, J. (2001). *El teatro neoclásico*. Ediciones del Laberinto.
- Pérez Magallón, J. (2007). «Introducción», en N. Fernández de Moratín, *Teatro completo* (pp. 9-116). Cátedra.
- Rivoire, J. A. (1950). *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*. Éditions Gilbert.
- Rodrigo Mancho, R. (2005). «La derrota de los pedantes (1789) de Leandro Fernández de Moratín y la difusión del neoclasicismo en España», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 10, 185-202.
- Rull Fernández, E. (1987). «Lucrecia, tragedia de Nicolás Fernández de Moratín», en *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)* (pp. 127-134). Taurus.
- Sala Valldaura, J. M. (1995). «Lucrecia, la primera tragedia de Nicolás Fernández de Moratín», en VV.AA., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González* (pp. 295-306), vol. 2. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- Sala Valldaura, J. M. (2007). «Entre la historia y la poesía: las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín», en N. Fernández de Moratín, *Tragedias* (pp. 7-154). Crítica
- Saz Sánchez, A. del (1956). «La tragedia y la comedia neoclásicas», en G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas* (pp. 109-165), IV, 1ª parte. Editorial Vergara.
- Tietz, M. (1989). «La figura de Lucrecia la romana vista por la Ilustración alemana y española», en F. Niewöhner y M. R. Mate Rupérez (coords.), *La ilustración en España y Alemania* (pp. 71-94). Anthropos.
- Torre Oliva, C. de la (2017). «The Rape of Lucretia: de heroína clásica a contralto contemporánea», *Revista ITÁLICA*, 2(3), pp. 45-62.
- Velásquez, Óscar (1998). «Un caso de conciencia: Lucrecia y las vírgenes cristianas en la *Ciudad de Dios*, de San Agustín», *Teología y Vida*, 39, pp. 288-294.

*LIGHEA* DE GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA:  
ENTRE EL MITO Y EL ESCENARIO

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S *LIGHEA*:  
BETWEEN MYTH AND STAGE

Miguel Ángel Seoane Márquez

Universitat de València  
nikeias@hotmail.com

Artículo recibido: 5 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 14 de diciembre de 2021

**RESUMEN**

Las Sirenas, mujeres de agua, así como seres femeninos mitológicos, han fascinado a los escritores de todas las épocas, sobre todo su voz. En la literatura italiana una de las figuras literarias más relevantes en el S.XX es *Lighea* de Lampedusa, que se ha convertido en un referente para dramaturgos, adaptando esta obra al escenario, centrándose en la voz y en una puesta en escena que, apuesta por la declamación como forma principal, acompañada de música en directo y una escenografía plana y sencilla. El presente artículo pretende realizar una breve revisión de la figura de las sirenas en una genealogía literaria que nos lleva de Homero a Lampedusa y la adaptación teatral de Venturiello.

**PALABRAS CLAVE:** sirena, *Lighea*, Lampedusa, Venturiello, Fouqué, teatro.

**ABSTRACT**

Mermaids, water women, as well as mythological female beings, have fascinated writers of all ages, especially their voice. In Italian literature, one of the most relevant literary figures in the 20th century is *Lighea* de Lampedusa, who has become a benchmark for playwrights, adapting this work to the stage, focusing on the voice and a staging that, took on declamation as the main form, accompanied by live music and a flat and simple scenography. This article aims to carry out a brief review of the figure of mermaids in a literary genealogy that takes us from Homer to Lampedusa and the theatrical adaptation of Venturiello.

**KEYWORDS:** Mermaid, *Lighea*, Lampedusa, Venturiello, Fouqué, Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

A través del presente artículo se realiza una aproximación al relato *Lighea* del autor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa para después analizar la adaptación teatral presentada en 2018 por *Officina dell'arte Pier Paolo Pasolini*.

La aproximación al texto se hace en primer lugar a través del análisis de la mujer de agua a lo largo de la tradición literaria y mitológica, centrandó el interés en personajes literarios de este tipo que aparecen en obras como *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué y *Ondine* de Jean Giraudoux, que obviamente han servido de inspiración al autor. De esta forma se puede llegar a comparar la percepción de la sirena desde la antigüedad hasta estas tradiciones literarias, comparando y entendiendo la concepción de Lighea y de los atributos, que esta última tiene en común con el resto de mujeres de agua en la literatura: la belleza, la sensualidad, el erotismo, la voz o ausencia de la misma, etc.

A través de esta comparación, puede entenderse no solo el personaje de la sirena, sino también los sentimientos y pensamientos generados en el resto de los personajes, así como la relevancia que tiene Lighea en la memoria colectiva, ya sigue siendo un relato que causa interés y sigue siendo leído, contado y adaptado a diferentes medios. Para lo que atañe al montaje teatral, entender el texto y las connotaciones, alegorías y sentimientos que se esconden detrás del personaje de la sirena, nos puede ayudar a comprender las decisiones técnicas y escénicas que el director Massimo Venturiello toma en su adaptación.

Las sirenas y las mujeres de agua son personajes alegóricos e iterativos en la literatura europea desde la mitología y la literatura griega hasta la literatura actual y las adaptaciones de mitos.

En las diferentes tradiciones literarias las sirenas son seres llenos de misterio, no son simplemente seres elementales acuáticos, sino que además suelen tener una voz propia y poderosa que juega un importante papel en el desarrollo de su destino.

Cada mito, cada cuento, cada historia nos presenta un elemento diferente, una cualidad concreta y una finalidad textual inherente a su época. Por un lado, en los antiguos mitos las sirenas, nereidas y oceánides representaban el peligro de los mares y/o cualidades concretas de los mismos. En cambio, en los primeros textos del cristianismo aparecen como «die Verführung zu sinnlicher Lust<sup>1</sup>» (Bessler, 1995: 21), convirtiéndose así en un objeto de deseo sexual y en generadoras e incitadoras de pecado. Siglos más tarde en cambio, a través de las historias y cuentos llenos de fantasía romántica y terror psicológico del siglo XIX, «die Künstlergeneration der Romantik sah in dem Wasserfrauen-Mythos eine Möglichkeit der Zuflucht vor der aufklärerischen Ratio<sup>2</sup>» (Gutiérrez Koester, 2001: 77) tal y como explica Isabel Gutiérrez Koester en su Tesis Doctoral.

Este mismo punto de vista de constante cambio de la sirena a lo largo de las diferentes tradiciones lo resume perfectamente Borges en su *Libro de los seres imaginarios*:

Im Laufe der Zeit wechseln die Sirenen ihre Gestalt. Der Rhapsode des zwölften Gesangs der Odyssee [...] sagt uns nicht, wie sie waren. Für Ovid sind sie Vögel mit rötlichem Gefieder und dem Gesicht einer Jungfrau, für Apollonios von Rhodos sind sie von der Taille aufwärts Frauen und von der Taille abwärts Seevögel, für den Dichter Tirso de Molina (und für die Heraldik) <zur Hälfte Frauen, zur Hälfte Fische>. [...] Das Klassische Wörterbuch von Lemprière bezeichnet sie als Nymphen, das von Quicherat als Ungeheuer, und das von Grimal als Dämonen (Borges, 1993: 170)<sup>3</sup>.

1. «la seducción del placer sensual» (todas las traducciones en nota son mías, cuando no se indica lo contrario).  
2. «la generación artística del romanticismo vio en los mitos de las sirenas y mujeres de agua la posibilidad de escapar de la razón de la Ilustración».

3. «A lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (xy para la heraldica), «la mitad mujeres, peces la mitad». No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios»

A pesar de las diferencias en cuanto a sus atributos y su apariencia en las diferentes épocas y tradiciones, hay un elemento que es común a la mayoría de las representaciones literarias de sirenas: su caracterización como imagen del deseo amoroso y la lujuria, a través bien de su voz, bien de su silencio como reflejos de la problemática de la voz de la mujer en cada época. En efecto, la voz en la sirena o la ausencia de ella es un leitmotiv que persigue a esta figura literaria a través de las diferentes tradiciones, desde las sirenas de Homero.

## 2. ORÍGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS SIRENAS ENTRE EL MITO Y LA LITERATURA

«Am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende» escribe Borges en su ensayo sobre Cervantes (1969: 45) y, teniendo en cuenta sus palabras, conviene empezar por el mito de la sirena en su origen, dentro de las mitologías grecolatinas.

Las primeras apariciones de sirenas y ninfas las encontramos en antiguos textos grecolatinos. Entre los más relevantes encontramos *La Odisea* de Homero y *Las metamorfosis* de Ovidio. En el texto de Homero, nos encontramos no solo con las sirenas, también con las de nereidas (Homero, 2006: 389). Las sirenas de Homero tienen una fisionomía bastante diferente a las actuales sirenas literarias. En *el Diccionario de Mitología griega y romana* (Grimal, 2008: 483), Pierre Grimal nos explica que al principio las sirenas eran las hermosas hijas de la musa Melpómene y Forcis, el dios de los mares peligrosos. Afrodita las maldijo y las convirtió en monstruos mitad mujer, mitad ave cuyo único encanto era su voz. Pero la maldición también era una condena a muerte ya que perecerían si dejaban marchar algún barco más allá de la isla en la que moraban. Carlos García Gual apunta y añade en su libro *Sirenas, seducciones y metamorfosis* que, dependiendo del autor, la musa madre de las sirenas varía entre Terpsícore, como apunta Polonio de Rodas, Melpómene o Calcíope según Servio (2017: 19).

Esta posible relación con una de las musas explica con mayor claridad algunos de sus rasgos característicos, como lo es la voz y la facilidad que tienen para el canto y el arte musical. Se proponen muchos nombres para las sirenas, lo que tienen en común todos estos nombres, es que todos están relacionados con la voz, el encanto, el placer; sin explicar ningún otro rasgo físico o cualidad, más allá de lo implícito en sus nombres. Como aclara Carlos García Gual: «Las sirenas aparecen en grupo, dos o tres o cuatro; tal vez una canta y otra toca la flauta y la otra la lira, pero no tienen rasgos que las distingan o las singularicen» (2017: 20). Podemos obtener una información un poco más concisa sobre sus posibles nombres en *el Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal donde nos explican que:

Las sirenas se mencionan por primera vez en la Odisea; en este poema se mencionan dos. Otras tradiciones posteriores citan cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope; o tres: Pisínoe, Agláope, Telxiepia, llamadas también Parténope, Leucosia y Ligia. [...] Según Apolodoro, una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta (Grimal, 2008: 483).

Homero describe el canto de las sirenas como una peligrosa delicia: «Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel angostada [...] en tal guisa gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas» (Homero, 2006: 192).

Podemos observar la primera aparición del nombre Ligia, que más adelante derivará en Lighea. En el diccionario Griego-Francés de Anatole Bailly encontramos la etimología y significado de Ligeia: «Ligeia, fem. de «lygys»: I Au son clair, aigu; II. 1. Mélodieux; 2. Disert, éloquent» (Bailly, 2000: 1190). Según apunta Félix Báez-Jorge en su libro *Las voces del agua* el nombre de las sirenas varía no solo según el autor, también dependiendo de la zona geográfica.

Así mismo, nombra la cualidad de cada una de ellas. Se hablaba de Telxiope, «la encantadora»; Agláophono, «la de voz arrebatadora»: Pasionece, «la seductora». Los marinos sicilianos, sorrentinos (en Sorrento se les adoraba en un templo) y napolitanos creían en Leucosia «la blanca», Ligia «la de voz timbrada», además de «la virginal» Parténope. [...] No hay duda, en las implicaciones seductoras de las Sirenas se deja sentir en el substrato cultural arcaico. La comedia ática burlonamente les atribuía incontenible agresividad erótica (Báez-Jorge, 1992: 49). Cabe destacar que la etimología de sirena viene de seirenes que, en un principio, significaba las que atan y atrapan, pero no solo atrapan porque su voz hechice, sino por la necesidad irracional del hombre de querer conocer algo que nadie ha podido describir con anterioridad.

Aún en diferentes mitos siempre encontramos alguna asociación de las ninfas, nereidas, oceánides, sirenas con atributos acuáticos y que tienen que ver con la voz, De entre estos mitos, hay un mito romano que explica la historia de Lara, que según Ovidio tenía primero el nombre de Lala (Grimal, 2008: 307). Encontramos este mito bien explicado por Licia Ferro y Maria Monteleoni en su libro *Miti Romani. Il racconto* en el que nos cuentan que Júpiter habló con las ninfas, ya que Giuturna, otra ninfa, no quería hacer el amor con él, les pidió a las ninfas que no la dejaran saltar al agua cuando él la persiguiera<sup>4</sup>.

Alrededor del Siglo I d. C los orígenes del cristianismo ya toman a la figura de la sirena y al resto de deidades femeninas del agua como símbolos de pecado y de lujuria; como forma de negativizar el paganismo De la seducción intelectual o artística a través de sus voces, la elocuencia y la retórica, se pasa a una seducción física, casi demoniaca. Estas versiones mezclan las fisionomías y atributos de todas ellas, que aparecen demonizadas tanto en la Biblia como en textos de padres de la iglesia

Uno de los primeros bestiarios del cristianismo es el *Physiologus* que aparece entre el 150 y el 200 d. C en Alejandría como una suerte de tratado histórico-religioso-natural. Gabriele Bessler explica en su libro *Sobre sirenas y mujeres de agua*:

Der Physiologus sagt über Sirenen und Eselkentauren, daß die Sirenen sterbliche Wesen im Meer sind, und mit süßem Gesang betören sie, die sie hören, daß sie in einen Schlaf verfallen (...) Denn durch ihre süßen Reden und prächtigen Worte verführen sie wie die Sirenen die unschuldigen Herzen<sup>5</sup> (1995: 27).

4. Tutte le ninfe gli fecero cenno che sí, lo avrebbero fatto. C'era per caso fra loro la bellissima Lara, figlia del fiume Almona, un affluente del Tevere. A quanto pare nei primissimi tempi aveva il nome di Lala —da la parola greca lalê, chiacchierona— e in effetti era una ninfa che non sapeva tacere. [...] Poi vide Giunone, la sposa di Giove, e ancora una volta non seppe tacere. [...] Giove, si narra, divenne una furia. E senza esitare strappò a Lara quella lingua che lei non usava a dovere. Poi chiamò il dio Mercurio e gli ordinò di portare la ninfa fra i morti, muta per sempre. [...] Ma lungo il percorso s'invaghò della bellissima ninfa e senza darsi pensiero le fece violenza. [...] Ma lei cambiò nome adesso che non poteva piú cantare e parlare. E così Lara, la chiacchierona, la ninfa indiscreta, divenne dea della discrezione, del silenzio opportuno e prudente, e venne chiamata per sempre Tacita (Ferro y Monteleone, 2014: 12).

«Todas las ninfas le dijeron que sí, que lo harían. Estaba, por casualidad, entre ellas la hermosa Lara, hija del río Almona, un afluente del Tíber. Aparentemente, al principio tenía el nombre de Lala, de la palabra griega lalê, charlatana, y en realidad era una ninfa que no podía guardar silencio. [...] Entonces vio a Juno, la mujer de Júpiter, y una vez más no pudo callarse. [...] Júpiter, se dice, montó en cólera. Y sin dudarlo le arrancó a Lara la, que no sabía usar con prudencia. Luego llamó al dios Mercurio y le ordenó que llevara a la ninfa entre los muertos, silenciada para siempre. [...] Pero por el camino observó la belleza de la ninfa y la. [...] Ahora que ya no podía cantar y hablar, cambió su nombre. Y así, Lara, la charlatana, la ninfa indiscreta, se convirtió en diosa de la discreción, del silencio oportuno y prudente, y fue llamada siempre Tácita».

5. «El Physiologus dice sobre las sirenas y seres elementales, que las sirenas son seres mortíferos de los mares, y con sus dulces cantos encantan a aquellos que los escuchan cayendo en una ensoñación [...] Después gracias a sus dulces y maravillosas palabras seducen sus inocentes corazones»

Es ineludible la influencia que tiene el cristianismo en la transmisión de los mitos y escritos paganos y sus reescrituras e interpretaciones en relatos o textos científicos como el *Physiologus* y otros bestiarios, en los cuales se nos describe a las sirenas como seres irracionales, bestias que forman parte del pandemonio de la naturaleza (Bessler, 1995: 27). Estos primeros textos del cristianismo basados en las figuras mitológicas y literarias paganas, como el *Physiologus*, son una gran influencia y una inyección para la fantasía y la imaginación de escritores medievales, que no solo han escrito nuevos bestiarios, sino que han utilizado muchos personajes y figuras en poemas, historias cortas, leyendas, integrándolos con el imaginario cristiano medieval.

El *Physiologus* fue una suerte de predecesor de los bestiarios ya que, grosso modo, contiene una descripción de animales, aves, criaturas fantásticas, algunas veces piedras y plantas, todo explícita y voluntariamente envuelto en un contexto moral. En realidad, es un compendio de alrededor de unas 50 alegorías cristianas. Su existencia fue ampliamente conocida en la Edad Media y dio pie a otros bestiarios y a leyendas

Los primeros maestros cristianos tenían interés en la historia y fisiología natural. Esto se debía a que por un lado deseaban explicar algunos pasajes de la Biblia sobre la creación y fenómenos naturales; y también a que en la Biblia se decía que el hombre tenía el deber sagrado de utilizar la naturaleza a su alcance, para su bienestar. (Hernández Miguel, 2008) Unieron ambos conceptos usando las alegorías que daban forma a los textos bíblicos para interpretar la descripción de los objetos naturales, pero hay que recordar que los primeros siglos de la cristiandad no fueron un periodo de investigación científica y que el objetivo de la educación eran principalmente una superioridad retórica, es decir, tener un buen dominio del latín o del griego tanto escrito como leído. Por esto, los bestiarios se hicieron tremendamente conocidos, así como los relatos y leyendas, ya que era mucho más entretenido leer estos compendios, que estaban muy bien escritos e ilustrados, que leer obras de Aristóteles o Platón. Los escritores teológicos no estaban preparados para cuestionar las descripciones de criaturas maravillosas que se hacían en las escuelas, de manera que creyeron en la existencia de bestias extrañas y de otras maravillas del mundo y trataron de hacerlas accesibles a la instrucción religiosa. Así, lo que hicieron los herbarios por la botánica, lo hicieron los bestiarios por la zoología y durante la Edad Media, esos libros sólo fueron superados en popularidad por la Biblia.

A través del *Physiologus* y bestiarios similares, el cristianismo da paso a las manifestaciones, alegorías, personajes y metafóricas imágenes del pecado en las que se transforman las sirenas en la Edad Media, como bien argumenta Nicasio Salvador Miguel:

Aunque ya en la Antigüedad se les atribuyó ocasionalmente un carácter erótico, como sucede en la comedia ática, fue entre los autores cristianos de la Antigüedad donde debió surgir una variante de nota que conecta directamente a las sirenas con la lujuria (1998: 100).

Este punto de conexión del miedo a las sirenas por parte de los cristianos y su asociación con la lujuria podemos encontrarlo en un error de traducción de la Biblia del hebreo al griego y su asimilación en el cristianismo floreciente, tal y como nos explica Carlos García Gual:

El cristiano que se acerca a la muerte sabe también que el placer y el conocimiento pueden ser diabólicos. Las sirenas aparecen en seis pasajes de la traducción bíblica de los Septuaginta. Al pasar al griego el texto hebreo los traductores tradujeron —erróneamente— como sirenas un término que nombraba un misterioso animal (tannin o neôt ya'anâh), chacal o hembra avestruz tal vez (2017: 102).

Ya en el siglo XIII gracias a la traducción al castellano de esa especie de enciclopedia medieval que es el *Livre dou Trésor* de Brunetto Latini, aparecen las sirenas en la tradición literaria

española, aunque el término «sirena» en castellano, no se acuña como tal hasta su aparición en el *Cancionero de Baena* en el siglo. XV.

Como una suerte de mezcla entre las lujuriosas sirenas del cristianismo y las asimiladas de los mitos clásicos, aparecen las sirenas y seres femeninos acuáticos como personajes principales en muchas obras literarias, como; *Roman de Brut* de Wace, *Melusine* de Jean d'Arràs o *Melusina* de Thüring von Ringoltingen. Mostrando siempre una forma mitad humana, mitad monstruo, aunque no siempre muestra las dos al tiempo. Estos seres de agua se convierten en figuras y alegorías reiteradas en la imaginería e ilustraciones medievales de los copistas, mostrando la parte sensual y lujuriosa, así como la exótica y misteriosa.

En uno de los libros medievales más relevantes en la tradición alemana, *Das Buch der Natur*, *El libro de la naturaleza* de Konrad Megenberg podemos leer:

Sirene sint merwunder, gar wol gestimmet, sam Aristotiles spricht, die mügent ze dæutsch merweip haizzen [...] Die tragend si an den armen reht als die frawen, wan si habent gar grozz prüst oder tütel[...] Daz nider tail an dem tier ist als das nider tail eins aldærn [...] vnd hat zeletzt ainn swantz mit schüpen als ein visch, [...] Ezhat ein abwörtig stimm,samm die vogel habent. Wenn die scheflæut der stimm gaument, so entslauffent si dick von der suzzichait dez gesanges vnd so zereizzend si die merwipp<sup>6</sup> (Megenberg, 1994: 106).

Las sirenas no sólo aparecen en textos medievales de tradición cristiana, sino también en textos de tradición u origen pagano, aunque con connotaciones cristianas, como por ejemplo en *Los Nibelungos*. En este texto las sirenas aparecen como una mezcla entre mujer-pezu y mujer-pájaro, similares a las que nos presentaba Megenberg, que nos recuerdan a otros seres mitológicos femeninos como pueden ser las Arpias o las Erinias más cercanas a lo animal que a lo humano. En España, encontramos poesía medieval donde aparecen sirenas y seres femeninos relacionados con el agua, como en poemas del Marqués de Santillana, de Juan Rodríguez del Padrón, Carvajal, Diego de Valencia, Enrique de Villena.

Pero la primera sistematización completa sobre mujeres de agua no pertenece ya a la Edad Media: las ondinas, las sirenas, melusinas y demás seres acuáticos femeninos aparecen por primera vez, descritas con detalle, explicadas y agrupadas en un mismo elemento, en un *Bestiarium*, en el conocidísimo libro de Paracelso sobre espíritus elementales *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1590). Todas son descritas como espíritus acuáticos sin alma (Kraß, 2010: 121). Paracelso es también quien acuña por primera vez el nombre de «ondina» como ser acuático en lo que diferencia claramente a las *undinae*, de las *nymphis, melusinae* y *gente del agua (wasserleut)*.

En esta época las sirenas, ondinas, melusinas, ninfas han tenido un carácter erotizante y sexual, hipnótico y han aparecido en poemas, textos, relatos, cuentos. Pero es en la Edad Media donde tienen su punto de inflexión y se establece la diferenciación entre las sirenas y nereidas de la mitología griega y las que aparecerán en los siglos siguientes hasta nuestros días. Guardando aun así cierta relación siempre con la voz y con la muerte, como las sirenas homéricas. A partir de la Edad Media, se mantiene la idealización del personaje de la sirena en la literatura,

6. «Las sirenas son seres del mar con una hermosa voz, como dijo Aristóteles. En alemán las podemos llamar mujeres del mar (sirenas). Ellas tienen brazos como las mujeres, poseen también unos grandes pechos o pezones. La parte de abajo de la bestia es como la de un águila. Tienen al final una cola con escamas como un pez. Cantan tan hermosamente como las musas. Pero su voz no es como la de los hombres, si no es una voz de ave, sin palabras. Cuando el marinero escucha su voz, duermen y se dejan caer en la belleza de su canto, y entonces es desgarrado por estas criaturas marinas».

pero es durante el Romanticismo, con el nuevo renacimiento de los mitos, cuando recobra un importante protagonismo. El ansia de los escritores románticos por lo exótico, lo misterioso, lo oscuro y lo mitológico, reaviva una llama que nunca ha estado extinta, de interés por las sirenas y mujeres de agua.

Muchos autores se han inspirado en las sirenas mitológicas y en los textos de Paracelso, sobre todo en el Romanticismo alemán, ya que la sirena se convierte en una suerte de síntoma de la época. Entre las obras más relevantes de esta época podemos nombrar: *Wassermänner und Sirenen* (1811), de Kleist; *Sehr wunderbare Historie der Melusina* (1800) y *Das Donauweib* (1808), de Tieck; *Die neue Melusina* (1807), de Goethe; *Rheinmärchen* (1810), de Brentano; *Lore-ley* (1822), de Heine y *Die neueste Melusine* (1846), de Bülow.

Pero de entre todas las obras de este periodo hay que destacar un libro, una novela que superó con creces el reconocimiento y el éxito del resto. No solo, se convirtió en una novedad en cuanto a la forma de narrar la temática, sino que su protagonista trascendió y se convirtió en un referente en la literatura de sirenas. Incluso Tomasi di Lampedusa nombra *Undine. Eine Erzählung* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué en su obra *Lighea*.

La voz de Undine en la historia de Fouqué se muestra a través de las diferentes formas de agua. La voz de Undine se subyuga a la voz de Huldebrando y el agua es la representación de los sentimientos que Undine no puede expresar a través de su voz. Esta constelación de poder y la voluntad de Undine de someterse a su esposo reflejan las relaciones de poder entre hombres y mujeres en la sociedad del siglo XIX, porque muestran la imagen prototípica de las mujeres de la época. La razón asume un poderoso papel en la narrativa y se representa en la voz masculina. Por otro lado, los sentimientos están asociados con la debilidad femenina, por lo que representan un peligro que debe ser suprimido y silenciado. Estos sentimientos representan la voz de la mujer y es tan peligrosa como el agua salvaje que se supone que debe controlarse.

La sexualidad burguesa del siglo XIX se basa en esta constelación, por lo que se muestran los diferentes puntos de vista de la sexualidad femenina y masculina. Mientras que las mujeres buscan seguridad, lealtad y amor de acuerdo con esta idea, los hombres siempre se sienten atraídos por sus instintos sexuales, que deben ser satisfechos. Undine cae así en el papel de víctima que sufre, expresa su orgullo, permite la infidelidad y observa cómo desaparecen su esposo y su amor.

*Undine* de Fouqué provoca varios sentimientos conflictivos que se convierten en una fuente de inspiración. Según la historia de Fouqué, aparecen muchas e interesantes variaciones y obras de ondinas, sirenas y mujeres de agua. Uno de los más importantes es el drama de Giraudoux, *Ondine*. La narración se transforma en un drama imaginativo y los personajes experimentan pequeños cambios. A pesar de estos cambios que sufren la mayoría de los personajes principales, el personaje principal de Ondine permanece casi intacto.

Ondina, lejos de ser una mujer compasiva, dulce, tranquila, paciente como nos muestra Fouqué, es una mujer que tiene claro lo que quiere y lo que no quiere. Se enfrenta al rey para desenmascarar a Bertha y no duda en sentenciar a Hans, cuando la Undine de Fouqué no se cansa de advertir a Huldebrando de lo que debe hacer para salvar su vida. Es acusada durante el juicio de ser un ser demoníaco y sin alma, de ser una bruja, pero su padre, el rey de las ondinas, la defiende apelando a su voluntaria humanidad:

Elle, soeur des éléments, les trompait bassement: elle aimait le feu à cause des chenets et des soufflets, l'eau à cause des brocs et des éviers, l'air à cause des draps qu'on pend entre les sau-



les. Si tu as à écrire, greffier, écris ceci : c'est femme la plus humaine qu'il y ait eu, justement parce qu'elle l'était par goût<sup>7</sup> (Giraudoux, 1929: 164-165).

Tanto Undine como Ondine son mujeres con carácter, capaces de manipular a los hombres a su voluntad, sin miedo a enfrentarse ni a la sociedad, ni al amor, ni la muerte para conseguir lo que quieren. De hecho, es muy interesante la sentencia que hace el padre de Ondina en la obra de Giraudoux cuando dice que Ondina es más humana que el resto porque ella ha decidido serlo. Ella como mujer es la que ha decidido su futuro, la que ha decidido quién es y cómo es. Así como al final decide darse otro futuro olvidando a Hans.

La Ondina de Giraudoux, frente a la de Fouqué, tiene un futuro por delante, lejos de la compasión y de los hombres que manipulan a las mujeres. El final de ambas es muy diferente. Si bien la Ondina de Fouqué decide morir y permanecer durante la eternidad al lado del cuerpo de su amado, la Ondina de Giraudoux, consciente de la traición sufrida, decide olvidarlo, castigarlo y volver a su naturaleza: no olvidar quién es, sino olvidar los errores. De hecho la misma Ondina dice: «Ainsi, séparés pour l'oubli, la mort, les âges, les races, nous nous entendrons bien, nous nous serons fideles<sup>8</sup>» (Giraudoux, 1929: 192).

### 3. LIGHEA

El relato conocido como *Lighea* o *La sirena y el profesor*, fue escrito durante el invierno de 1956/1957, durante una tardía pero fructífera etapa creativa de Tomasi di Lampedusa. Etapa que coincide también con su último año de vida.

Este corto relato, grosso modo, nos presenta 3 personajes: El profesor. Un anciano catedrático especializado en cultura clásica y griego antiguo. Paolo. Un joven periodista. Lighea. Una sirena.

La primera parte del cuento nos explica el encuentro entre el Profesor y Paolo y como se entabla una relación casi de maestro-discípulo. Es en esta parte del relato en el que Paolo descubre el amor hacia la literatura y el arte clásico y nos insinúa un guiño del autor a través del profesor, ya que en su biblioteca se nos muestran el Teatro de Tirso de Molina, Undine de Friedrich de la Motte- Fouqué y Ondine de Jean Giraudoux, una declaración explícita de la deuda literaria de Tomasi di Lampedusa.

En la segunda parte del relato, entramos en un cuento metaliterario, a través de los recuerdos del profesor. En este punto, el narrador, Paolo, cede su papel al profesor, que explica su encuentro con una sirena en las costas de Sicilia durante su juventud.

El estilo de la narración cambia por completo y se nos presenta la costa siciliana como un paraíso primigenio donde el profesor se retira a estudiar y en el que pasa los días en una barca mecida por el mar recitando griego antiguo, hasta que un día se encuentra con Lighea, con la que habla en griego antiguo y tiene un caluroso romance.

Esta forma de narración en la que se intercambia el papel del narrador a través de un recuerdo permite que los hechos cambien de época y lugar sin tener que hacerlo los personajes. A pesar de que no tiene una estructura dividida en capítulos o actos, ya que se trata de un relato breve, podríamos considerar el espacio y el tiempo como marcadores de diferentes «actos» o «momentos», pudiendo así encontrar tres, cortos pero diferenciados. Aunque se trata de un rela-

7. «Es hermana de los elementos, les engañaba: amaba al fuego por los morillos y los fuelles, al agua por los cántaros y los sumideros, al aire por las sábanas colgadas entre los sauces. Si tiene que escribir, escribano, escriba esto: es la mujer más humana que haya existido, precisamente porque lo ha sido por gusto».

8. «Entonces, separados por el olvido, la muerte, las edades, las razas, nos llevaremos bien, seremos fieles»

to lineal, utilizando la metaliteratura, el relato dentro del relato, permite viajar atrás en el tiempo y en el espacio, sin que los personajes lo hagan.

El relato está plagado de referencias al sexo y a la muerte, siempre desde un punto de vista mitológico. Casi todo lo que rodea a los encuentros con el profesor, hacen referencia a la oscuridad, la muerte, el más allá y a las sirenas, ya sea algo visual, como las estatuas de la casa del profesor, como el vocabulario que utiliza y los nombres que aparecen. Al principio del cuento cuando se encuentran en una cafetería, los personajes se refieren a ella como el Hades, o el Érebo. Así mismo en la misma cafetería se refieren al resto de personas como larvas. El profesor se refiere a Paolo como famulus. El perro del profesor se llama Éaco.

Muchos de estos vocablos y palabras tienen una estrecha relación, no simplemente con la mitología griega, sino con la muerte y con los seres acuáticos como las nereidas, oceánides y ninfas. Obvia es la referencia a las sirenas homéricas en el dibujo de una crátera que posee el profesor en su estudio. El nombre del perro Éaco hace referencia al hijo de Égina, una ninfa hija de un dios río, además, Éaco se enamoró de una nereida con quien tuvo un hijo, Foco.

Érebo no solo representa las tinieblas, también era hijo del Caos, hermano de Nix y padre junto a esta de Caronte, Eleos, las Keres, Éter, Hemera, Dolos... El profesor hace una continua referencia a Lighea de una forma sutil y casi imperceptible, convirtiéndola en protagonista del todo el relato.

Teniendo en cuenta la importancia de Lighea en la obra, como personaje principal casi omnipresente es importante observar cómo es descrita. Lighea aparece como una joven adolescente, como una deidad pagana con apariencia de dulce virgen: «Dai disordinati capelli color di sole l'acqua del mare colava sugli occhi verdi apertissimi, sui lineamenti d'infantile pureza<sup>9</sup>». (Tomasi di Lampedusa, 2020:140)

En el mismo campo de divinidades clásicas femeninas con cierto carácter animal, cuya voz hechiza y asociadas con la muerte, encontramos a las Erinias, que son divinidades que habitan la espesura o la oscuridad del Hades.

Así mismo las Erinias que son presentadas como mujeres divinas, cercanas a los animales, que persiguen como una jauría de perros a su víctima para llevarlos al más allá, mientras su canto los vuelve locos y los condenan. En las Euménides de Esquilo aparecen como un coro de seres enloquecidos e irracionales que producen sonidos alíricos casi animales (Pineda Avilés, 2017). Esta parte animal también la encontramos en Lighea, aunque a diferencia de estas, la voz de Lighea es una voz humana y melodiosa, que lleva a la locura, pero por su armoniosidad y sensualidad.

#### 4. LIGHEA COMO SIRENA, COMO MUJER

Lighea aparece como una joven adolescente como una deidad pagana con apariencia de dulce virgen. Pero al mismo tiempo se muestra rebosante de erotismo y despierta en el protagonista sus impulsos más terrenales.

Como sirena es una divinidad hija de dioses, pero al mismo tiempo como elemental de agua y medio pez, es un ser sin alma más cercano a los animales, con instintos primitivos, que a un ser humano. Estos instintos primitivos también son una forma de revelar su larga y eterna existencia en el mundo. Las descripciones de Lighea que no hacen referencia a su sensualidad, hacen siempre referencia a su comportamiento animal, a su bestialidad.

9. «De sus desordenados cabellos color de sol, el agua del mar se escurría sobre sus ojos verdes, muy abiertos, y sobre las facciones de una pureza infantil»

Essa non mangiava che roba viva: spesso la vedevo emergere dal mare, il torso delicato lucicante al sole, mentre straziava con i denti un pesce argentato, che fremeva ancora, il sangue le rigava il mento e dopo qualche morso il merluzzo o l'orata maciullata venivano ributtati dietro le sue spalle e, maculandola di rosso, affondavano nell'acqua mentre essa infantilmente gridava nettandosi i denti con la lingua<sup>10</sup> (143).

Y aun con su bestialidad, sigue siendo considerada por el profesor una divinidad, por encima de cualquier mujer.

Estos adjetivos, estas descripciones hacen referencia a la parte humana, mortal, que enfermará, que morirá y se convertirá en una mancha en el tiempo, que todo ser humano, hombre o mujer, sufrirá, por lo que para el profesor es un amor, vacío, vacío e ignorante. La Ciura solo conoce un amor verdadero que es el amor eterno de Lighea, que es inmortal y divino y que está por encima de cualquier mujer que pueda existir, está por encima de la vida y la muerte. Esto lo podemos observar reflejado en las palabras de la propia Lighea en una de las versiones del cuento:

Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo di dianzi a quella di Zeus e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata, ma panica e quindi libera<sup>11</sup> (143-144).

Por esto mismo Lighea no tiene ninguna característica humana, quitando su semejanza física con una adolescente. Lighea es una sirena que no pretende ser humana, no desea ser humana, solo desea amar. No desea matar a nadie, no desea ser otra cosa que no sea ella misma, ama su parte divina y eterna, alejándose de los cuentos y fábulas de sirenas que nacieron más allá de los mitos clásicos. Lighea como sirena tiene no solo los atributos físicos de los tritones o las nereidas, tiene también los atributos que la acercan a la divinidad, entre ellos hechizar a los hombres con su voz.

Más allá de lo evidente, la voz, la elocuencia, la poesía de sus palabras, que como hija de Calíope y como su propio nombre indica, domina a la perfección. Otros atributos, deberes o funciones de las sirenas clásicas, podemos encontrar también en Lighea, como es el acompañar a los humanos en su viaje al otro mundo, a través de la muerte. Como corrobora Grimal: «En las especulaciones escatológicas posteriores a la epopeya, las sirenas fueron consideradas como divinidades del más allá» (Grimal, 2008: 484). Así las sirenas, al igual que las Erinias son también encargadas de llevar la inevitable muerte a los mortales

las Erinias son instrumento de cacería en tanto que ellas representan la jauría o la red, y en este sentido, son equiparables a las Moiras, las hilanderas que tejen el destino de los hombres, destino que no es otra cosa que la muerte que a todo ser humano corresponde (Pineda Avilés, 2017:).

Por esto mismo el profesor se deja caer al mar en su viaje en barco según la teoría de Maria José Pena, «para navegar de Génova a Lisboa no se pasa por Nápoles. Tomasi di Lampedusa

10. No comía más que cosas vivas: a menudo la veía salir del mar, su delicado torso reluciente al sol, mientras rasgaba con los dientes un pez plateado, que aún temblaba, la sangre le manchaba la barbilla y después de unos mordiscos al bacalao o el besugo, los lanzaba hacia atrás, tiñéndola de rojo, se hundía en el agua mientras gritaba infantilmente, limpiándose los dientes con la lengua

11. «Soy todo porque solo soy corriente de vida despojada de accidentes; soy inmortal porque en mí confluyen todas las muertes, desde aquella de la merluza hasta la de Zeus, y reunidas en mí vuelven a convertirse en vida ya no individual, sino pánica y, por lo tanto libre.»

conocía la tradición según la cual las sirenas moran en las costas de la Campania, la Lucania y el Bruttium y hacia allí se dirigió la nave» (Pena, 2007: 121).

Teniendo en cuenta esto último, además de saber que el relato lo escribió poco antes de morir y que el profesor tose continuamente y aparece, según nos dice, resfriado. El profesor podría ser un reflejo del propio Tomasi di Lampedusa esperando y deseando ser guiado hacia el descanso eterno por un ser amado.

## 5. COMPARACIÓN ENTRE UNDINE, ONDINE Y LIGHEA

Una vez revisado el relato de Tomasi di Lampedusa, podemos observar y revisar las similitudes y diferencias entre los tres personajes; aunque en realidad las principales diferencias las encontramos entre las dos ondinas y la sirena Lighea.

Para empezar a nivel fisiológico nos encontramos ante seres morfológicamente diferentes, por un lado, las dos ondinas, son mujeres de agua, más emparentadas con las nereidas y náyades que con las sirenas o tritones. En cambio, Lighea está emparentada por una parte con las sirenas clásicas por su nombre, por su genealogía, al ser hija de una musa, su relación con el otro mundo y por su capacidad de «hechizar con la voz»; por otra parte, a nivel físico está cercana a los tritones por tener cola de pez y con las sirenas de la imaginería medieval al tener la cola bifurcada.

A pesar de esta gran diferencia física, la parte humana de Lighea sí que tiene cierto parecido con la fisonomía de Undine, ya que cuando se nos presenta a ambos personajes, se las describe como mujeres adolescentes, de pelo rubio y ojos claros, cuya sensualidad se hace evidente por la atracción enigmática que sienten los protagonistas masculinos por ellas.

Tanto Undine como Ondine precisan y necesitan casarse con un hombre para poder obtener un alma y convertirse en humanas. El matrimonio en este caso conlleva renunciar a su propia esencia natural como mujeres de agua y en cierto modo, renegar de quienes son en realidad. Siendo juzgadas de forma constante no solo por sus propios maridos, sino por otras mujeres y en cierto modo el resto de la sociedad. Con esta renuncia a su propia naturaleza se subyugan y someten a la voluntad de sus maridos. En este caso Undine se somete totalmente a la voz de Huldebrando, llegando a perder su propia voz, callando cuando se lo ordena y siendo totalmente sumisa.

Ondine por su lado, es consciente de su naturaleza y aunque renuncia a gran parte de ella por convertirse en un ser humano, no la abandona completamente, ya que a escondidas habla con elementales del agua, del viento, del fuego y del aire. Pero al mismo tiempo, ambas se convierten en mujeres encerradas en su hogar, comprensivas ante las peticiones de los demás y hasta cierto punto pasivas.

Lighea, por el contrario, es total y plenamente consciente de su naturaleza elemental y divina. No reniega de ella, no desea ser otra cosa que ella misma. No desea ser humana, ya que los ve como seres débiles, caducos, enfermos, que gustan del sufrimiento. Es capaz de escuchar las olas, el viento. Es casi más animal que humana como comenta el profesor en su relato.

Sobre todo, Undine se nos presenta como un ser desdichado que debe de forma constante ser atacada por su naturaleza, avergonzándose de la peligrosidad que el agua y por tanto su propia esencia poseen. Es una mujer en constante negación de sí misma buscando la felicidad de Huldebrando y siendo capaz de sacrificar su propia vida para unirse en la muerte al marido que le ha sido infiel. En cambio, Ondine a pesar de querer agradar a Hans no es tan abnegada como Undine y no renuncia a su vida, ni a su naturaleza tras la muerte de este; de hecho, le olvida y regresa al mar con sus hermanas y su padre.

Tanto Undine como Ondine, se mueven por amor y por el deseo de conseguir un alma a través de ese amor subyugante. Lighea no se mueve por amor, se mueve por compasión. Ella no

olvida a ninguno de sus miles de amantes humanos, y siempre se mueve por compasión hacia estos ofreciéndoles una vida más allá del dolor, de la enfermedad y de la muerte, más allá de la naturaleza humana.

Tomasi di Lampedusa nos muestra una sirena más madura, segura, poderosa que no tiene más intención que liberar a los hombres de sus sufrimientos terrenales. Una sirena que mantiene su hechizo en el tiempo y que no pierde sus atributos e instintos primitivos.

Undine	Ondine	Lighea
Forma humana	Forma humana	Mujer pez. Cola bifurcada
Sin alma. Desea obtener una.	Sin alma. Desea obtener una para ser humana.	No se nos dice nada del alma. Suponemos que no tiene al ser un ser inmortal. No pretende ser humana. Ni conseguir un alma.
Se subyuga a Huldebrando por amor.	Se deja llevar por el amor de Hans para ser humana.	Ella domina a los hombres. Ella rige su vida y destino.
Muere al convertirse en fuente por el amor a su marido.	Olvida a su marido y vuelve con sus hermanas y su padre al mar.	Es eterna. No muere nunca. Acompaña a los hombres a su camino a la muerte. Supera el plano terrenal.
Su voz está sometida a la de Huldebrando.	Se defiende con su propia voz a pesar de no ser escuchada. Debe ser defendida a través de voces masculinas.	Tiene una voz propia. Habla griego antiguo. Tiene el don de la elocuencia. Su voz melodiosa es como un hechizo sobre el profesor.
Desconocimiento parcial del mundo de los hombres y sus normas.	Desconocimiento parcial del mundo de los hombres y sus normas.	Conoce muy bien a los hombres. Ella los conoce desde sus orígenes. Conoce sus debilidades mortales y terrenales.

## 6. LIGHEA DE MARIO VENTURIELLO

La obra de Lampedusa ha sido adaptada al teatro en incontables ocasiones. Por una parte, es debido a la gran atracción que siente el ser humano por la figura de las sirenas. Partiendo de que la obra de Lampedusa es un texto narrativo, mágico, con tintes de fábula, poesía y musicalidad implícita, el propio autor se vio en la necesidad de hacer grabaciones teatralizadas del relato con ayuda de su sobrino.

Esta adaptación abraza en cierto modo el *Teatro de Narrazione* y la narración polifónica como la que aparece en las puestas en escena de Marco Baliani a principios de los años 90 (Sanfilippo, 2007: 115); ya que se centra más en el hecho narrativo y la oralidad en sí misma, que, en la creación de personajes a través de la mímica, la gestualidad de los actores. Se trata de una lectura dramatizada en la que los diferentes actores y actrices se turnan para leer e interpretar la palabra escrita de Lampedusa.

Como afirma Laura Curino, la narración es una forma más de hacer teatro y al igual que no hay una sola forma de dramaturgia, no hay una sola forma de narración; hay tantas formas de narración como personas, ya que lo que importa es la parte personal que va implícita en cada una de ellas. La narración se convierte en el punto de vista independiente e individual de cada uno de los personajes. No es, según la propia Laura Curino, una forma novedosa de hacer teatro.

Si vuelvo la vista a la tragedia clásica, por ejemplo, identifico un narrador en la figura del Mensajero, ese que cuenta cómo han ido las cosas en otra parte. ¿Y en el teatro de Shakespeare? ¿No son acaso hábiles narradores Otelo y Mercuzio? Nosotros hemos simplemente alargado estas figuras hasta convertir la narración en una estructura que da cabida al texto (Curino, 2016: 241-42).

La obra de Tomasi di Lampedusa es un texto narrativo, mágico, con tintes de fábula, poesía y una musicalidad implícita. Según el propio director esta fábula está «sospesa tra umano e divino, mortale e immortale, animalità e divinità<sup>12</sup>» (Guarino, 2018).

Al tratarse de un relato corto no es necesario hacer adaptaciones del texto sin necesidad de hacer pausas o actos y al ser una narración dialogada no es necesario explicar o indicar qué personaje interviene en cada momento. Se rescatan las voces de los personajes, protagonistas-narradores y esto ayuda a situar el relato en un espacio tiempo y al mismo tiempo introducir las analepsis de este.

Las descripciones de los espacios dentro del texto son muy superfluas, alegóricas y poco detalladas, lo que permite crear espacios genéricos mentales con las vagas descripciones que se hacen de ellos. No importa el espacio en sí, importan los sentimientos que generan o que en ellos se sienten, importan las palabras y las acciones que los llenan y envuelven.

El escenario se simplifica al máximo usando únicamente un fondo azul semi-iluminado que hace referencia al medio acuático, una tarima y dos micrófonos. La ausencia de decorado añade importancia a la voz que narra y que crea el espacio y el momento. Esto permite que todo sea creado por la voz, por la declamación dramatizada del texto por parte de los actores. Los actores se turnan para declamar e interpretar fragmentos consecutivos, dando importancia a lo que la voz crea y restándosela al actor en sí.

En el texto hay un reflejo de deseo, pasión, lujuria, añoranza, tristeza, amargura, satisfacción; emociones que, sin una correcta entonación e interpretación gestual, perderían intensidad y significado, haciendo que el ritmo de la obra desapareciese y borrando los matices alegóricos.

Los actores que declaman están en la parte frontal del escenario y el resto están en las sombras al fondo. Visten de negro, todos igual, como una suerte de coro que tienen en común poner su voz a disposición de la obra. Sus movimientos en el escenario, cuando deben cambiar su posición surgen como extensión de la música en directo que acompaña a la obra. La individualidad de los actores desaparece, convirtiéndose en una suerte de coro clásico en el que ningún individuo sobresale del resto y todas las voces son oídas con un mismo valor narrativo.

Al tratarse de muchas personas que se despojan de su individualidad, para convertirse todos en una misma voz narrativa, que implica varios personajes; se hace imprescindible la gestualidad y los movimientos y gestos controlados para acentuar y enfatizar el carácter y personalidad de cada uno de los personajes.

Los movimientos son prácticamente estáticos, ya que la dramatización se realiza frente a un micrófono con un espacio individual delimitado por la iluminación del foco, peso suficiente para realizar movimientos corporales y gestos faciales que puedan ayudar a enfatizar el tono

12. «suspendida entre lo humano y lo divino, lo mortal y lo inmortal, la animalidad y la divinidad».

utilizado por los actores, así como el texto en sí. En cada momento de la representación están todos los actores en el escenario, aunque solo dos son los que comparten escena ocupando el puesto frente a los dos micrófonos iluminados en el frente del escenario. Los actores se desplazan y se mueven solo cuando deben o bien ir hacia el micrófono o abandonar la escena, manteniéndose después estáticos en la sombra del fondo del escenario. Estos desplazamientos de los actores no tienen que ver con el texto, ni marcan ninguna intención interpretativa, más allá del relevo entre actores. Estos relevos en ocasiones se realizan con el tempo de la música que acompaña la narración.

Así se diferencian dos planos en el escenario, el plano iluminado en el que están los micrófonos y los actores que están realizando la dramatización, gesticulando y realizando movimientos estáticos; y los actores que están en segundo plano, en la zona oscura del lateral o la parte posterior del escenario en la que se mantienen inmóviles.

Al igual que sucede en el teatro clásico, declamación, música en directo, movimiento, es todo uno. Este vestuario negro, movimiento al unísono como un todo, como un solo ser con múltiples cuerpos, recuerda en cierta manera al coro de las Euménides de Esquilo, ya que las Erinias siempre son representadas con mantos negros, sin poder ser diferenciadas unas de las otras, acompañadas de música mientras sus palabras resuenan. Al igual que las Erinias siempre estaban acompañadas de la oscuridad, los actores se difuminan en las sombras para dejar paso a la voz, la declamación y la gestualidad.

En esta adaptación los medios técnicos juegan un rol importante, pero adaptándose a la simpleza del teatro clásico, centrándose en los aspectos que eran considerados importantes y relevantes como eran la voz, la música y el movimiento.

## 7. CONCLUSIONES

Ante un mundo globalizado y multidisciplinar es necesario buscar la transversalidad en los textos y obras teatrales, para encontrar el origen de los mismo y poder comprender de una forma más profunda el bagaje, no solo de la obra en sí, sino de los propios personajes.

Ha sido útil realizar un análisis a través de diferentes tradiciones literarias para poder entender en cierta forma el origen del personaje principal de la obra de Tomasi di Lampedusa. Si bien se podría haber realizado un recorrido por la biografía del autor, es necesario alejarse de estos factores biográficos, hacer una abstracción y centrarse en la obra en sí y en los personajes, para poder entender la trascendencia que el texto ha tenido a lo largo de los años y que ha llevado a adaptarlo para realizar representaciones teatrales como *La Sirena* (2007) dirigida por Luca Zingaretti, *La sirena* (2019) lectura dramatizada de Mauro Failla, *Lighea* (2014) de Patrizia D'Antona, *Il cantico delle sirene* (2019) dirigida por Ezio Donato.

El análisis y la relectura no solo del origen mitológico de las sirenas y mujeres de agua, sino también de las obras a las que hace referencia el propio Tomasi di Lampedusa en el relato, permite crear cierta analogía y genealogía entre las diferentes protagonistas, intuyendo cierta evolución de un mismo, aunque diferente, personaje reiterativo a lo largo de la historia de la literatura europea.

La relación entre los diferentes personajes protagonistas de las tres obras comentadas, permite construir una narrativa transversal entre ellas con el amor/ deseo, la sirena/ondina y la voz de estas como hilo conductor. Si bien en el caso de Undine llama la atención como su voz se pierde en cierto modo al subyugarse a la voz de Huldebrando, en el caso de Ondine ella mantiene su propia voz aprendiendo a utilizar los silencios y los momentos de soledad. En cambio, Lighea como hija de la musa de la elocuencia es capaz de encantar al profesor con su melodiosa voz, haciendo que la recuerde el resto de su vida.

¿Por qué Tomasi di Lampedusa no toma como referencia otras sirenas en la literatura? Por ejemplo, en el caso de *La sirenita* de Christian Andersen, vemos cómo el personaje se aleja bastante de las tres sirenas anteriores. Primero porque pierde por completo su voz, segundo porque muere al final de la historia, mientras que el príncipe sobrevive. Si bien Undine muere al final, muere de forma voluntaria, y en realidad se transforma en una fuente, por lo que teniendo en cuenta su naturaleza acuática, cambia de forma, muere su parte humana. Pero lo importante es que Undine, Ondine y Lighea llevan la muerte a los protagonistas masculinos, como presagio, como forma castigo o como liberación del mundo terrenal.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa recoge en su relato mitos, cuentos e historias de la tradición europea, remontándose miles de años en la historia; los deconstruye, los analiza y los reelabora para dotar a su relato de una propia voz. Al mismo tiempo, el relato de Tomasi di Lampedusa se convierte en una suerte de eslabón literario de la tradición europea, cuyo reflejo podemos encontrar en el relato corto de Ingeborg Bachmann; en el que encontramos que el carácter de Lighea se convierte en punto de unión entre Undine/Ondine y la Undine de Bachmann.

La asociación con la muerte, con el deseo, el amor y la voz (estrechamente ligada con la música) es necesaria para entender la necesidad de una puesta en escena del texto con las características que nos presenta Massimo Venturiello.

Para Venturiello, la voz se convierte en el centro de la representación. La voz es un todo que inunda el escenario y al público, la música acompaña a la voz y juntas transmiten nostalgia, deseo, temor, curiosidad. Tan solo la voz de los actores se convierte en una suerte de hechizo que hace que el público se olvide casi del escenario y cree imágenes en su mente, que se deje llevar por la voz, como el protagonista se deja hechizar por la voz de Lighea. De esta forma, el director logra actualizar el relato de Tomasi di Lampedusa e inscribirlo todavía más certeramente en la cultura europea.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 8.1. Ediciones

- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Française*. París: Hachette.
- Bessler, G. (1995). *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont.
- Borges, J. L. (1993). *Einhorn, Sphinx und Salamander: Das Buch der imaginären Wesen*. München: Fischer.
- Báez-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua. El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*. Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Ferro, L., & Monteleone, M. (2014). *Miti Romani. Il Racconto*. Torino: ET SAGGI.
- Fouqué, F. d. (1855). *Undine. Eine Erzählung*. Berlin: Dümmler.
- García Gual, C. (2018). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Giraudoux, J. (1929). *Ondine*. Bernard Grasset.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Gutiérrez Koester, I. (2001). *Ich geh nun unter dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...* Berlin: Logos.
- Hernández Miguel, L. (2008). *La tradición clásica. La trasmisión de las literaturas griega y latina y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid: Liceus.
- Homero (2006). «Canto XII», en *Odisea*. Barcelona: Gredos. pp 191-205
- Kraß, A. (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Megenberg, K. v. (1994). *Buch der Natur*. Sollbach.



- Ovidio (2012). Libro XIV. En *Metamorfosis*. Madrid: Alianza. pp. 407-432
- Paracelsus, T. v. (1996). *Das Buch von den Nymphen*,. Marburg an den Lahn: Basiliken Presse.
- Propp, V. J. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2020). *I racconti*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.

## 8.2. Estudios y artículos

- Armada, A. (19 de 05 de 2014). *Giuseppe Tomasi di Lampedusa no compartía la idea de que es necesario que todo cambie para que todo siga como está*. Obtenido de ABC: <https://www.abc.es/cultura/cine/20140519/abci-entrevista-gioacchino-lanza-tomasi-201405191256.html>
- Bombard, F. (04 de 06 de 2009). *Les objets dans le théâtre de Jean Giraudoux*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3.
- Borges, J. L. (1969). «Parabel von Cervantes und Don Quijote», en J. L. Borges, *Borges und Ich. Gedichte und Prosa*. München: Fischer, p. 45
- Brazzà, F. S. (2018). «Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti», *Le Simplegadi Vol. XVI N.18*, pp. 173-179.
- Coppola, G. (2017). «Appunti sulle Sirene nella letteratura latina», *Mosaico IV*, pp. 81-89.
- García, L. (17 de 11 de 2017). *La influencia del espiritismo en la literatura europea*. Obtenido de Biblioteca Espirita: <https://bibliotecaespirita.es/influencia-del-espiritismo-en-la-literatura/>
- Gruppi, F. (10 de 2011). *Ultimi incontri con le Sirene*. Recuperado el 13 de 05 de 2019, de Xaos Giornali di confine: [www.giornalidiconfine.net/2011/Francesca\\_gruppi](http://www.giornalidiconfine.net/2011/Francesca_gruppi)
- Guarino, D. (2018). *Girodivite*. Recuperado el 15 de 05 de 2020, de <http://www.girodivite.it/Lighea-di-Giuseppe-Tomasi-di.html>
- Gutierrez Koester, I. (1999). «Wasser, Weiblichkeit und Gynäkophobie Gottfried Kellers Seemärchen und Wintermärchen als Beispiel für die Affinität zwischen Naturelement und Frau und der männlichen Angst davor», *Revista de Filología Alemana*, pp. 89-104.
- Heller, E. (2008). *Psicología del color* (1 ed.). Barcelona: Droemer Verlag.
- Loscalzo, D. (2017). «Il canto delle Muse e il canto delle sirene», *Nuovo meridionalismo*, pp. 191-197.
- Pineda Avilés, D. (2017). «El Himno de las Erinias: Análisis del Coro en las Euménides», *TYCHO 5*, pp. 177-206.
- Salvador Miguel, N. (1998). «Las sirenas en la literatura medieval española», en VV.AA, *Sirenas, monstruos y leyendas (Bestiario marítimo)*. Segovia: G.Santonja. pp. 87-120
- Sanfilippo, M. (2009). «El Teatro di Narrazione», en M. Sanfilippo, & (ed), *Perfiles de teatro italiano*. Roma: Aracne. pp 221-234
- Tordera Sáez, A. (1999). «Teoría y técnica del análisis teatral», en J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera, & V. Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra. pp. 157-199